

# ACOTACIONES

REVISTA DE INVESTIGACIÓN TEATRAL

ENERO - JULIO DE 2003

© RESAD, 2003. Avenida de Nazaret, 2. 28009 Madrid

© Editorial Fundamentos. En la lengua española para todos los países.  
Caracas, 15. 28010 Tel. 91 319 96 19

Sin la autorización escrita de los titulares del Copyright y bajo las sanciones establecidas por las leyes, queda rigurosamente prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, conocido o por conocer, comprendidas la reprografía, el tratamiento informático y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

Los autores de los textos dramáticos y sus representantes legales son los únicos que pueden autorizar la representación, lectura pública, adaptación o traducción de sus obras.

IMPRIME: Omagraf, S. L.

DEPÓSITO LEGAL: M-36929-1998

ISSN 1130-7269

La Redacción de *Acotaciones* no comparte necesariamente las opiniones expresadas por quienes firman los artículos y reseñas.

# ACOTACIONES

REVISTA DE INVESTIGACIÓN  
TEATRAL.  
II ÉPOCA, N.º 10,  
ENERO-JULIO DE 2003.

---

## CONSEJO EDITORIAL

Ignacio García May (Director de la RESAD), Eduardo Vasco (Vicedirector), Rosario Amador (Jefa del Departamento de Interpretación), Luis González Carreño (Jefe del Departamento de Plástica Teatral), Vicente Fuentes (Jefe del Departamento de Voz y Lenguaje), Helena Ferrari (Jefa del Departamento de Movimiento), Juan Mayorga (Jefe del Departamento de Escritura y Ciencias Teatrales) y Jorge Saura (Jefe del Departamento de Dirección de Escena).

DIRECTOR

RICARDO DOMÉNECH

CONSEJO DE REDACCIÓN

IGNACIO AMESTOY  
FERNANDO DOMÉNECH  
EDUARDO PÉREZ-RASILLA  
ITZIAR PASCUAL

REDACTOR JEFE

EMETERIO DIEZ

REDACCIÓN

PALOMA GONZÁLEZ  
LUIS GARCÍA-ARAUS  
PEDRO MANUEL VÍLLORA

DISEÑO

LUIS LORENZO LIMA









# ARTÍCULOS



JOAN ESPASA

*Hybris: la idea griega de transgresión a partir del teatro de Sófocles*

M. F. DEODAT

La Margarita del Tajo que dio nombre a Santarén,  
*de Ángela de Azevedo*

JOSÉ LUIS CAMPAL FERNÁNDEZ

*La violencia colonialista en López Mozo.  
A propósito de Yo maldita india... (1988)*



S  
T  
K  
O  
I  
A  
T  
O  
A





---



## HYBRIS: LA IDEA GRIEGA DE TRANSGRESIÓN A PARTIR DEL TEATRO DE SÓFOCLES

Joan Espasa



HYBRIS, *ἕβρις*: insolencia, desmesura, soberbia, orgullo, osadía, violencia, insulto, prepotencia. El ámbito semántico de esta palabra está más o menos definido. Sin embargo, se trata de un concepto resbaladizo y sobre el que pesan no pocos tópicos que dificultan su comprensión. Este artículo pretende acercarse a la *hybris* de la mano de Sófocles, haciendo un pequeño recorrido por los pasajes de sus tragedias en que nos encontramos con este término y sus derivados.

La *hybris* se refiere a un tipo de comportamiento humano que implica una falta, que se caracteriza por la transgresión de un límite. Este límite puede ser el del ser humano en tanto que tal, que se traspasa al jugar a ser dios, pero también el que pone una frontera al papel que debe desempeñar un individuo, lo que solemos llamar el rol, como puede ser el de madre, jefe militar o gobernante. Aunque la primera acepción, que identifica la *hybris* con la soberbia, es la más extendida, no conviene dejarse llevar demasiado por este camino, a riesgo de acabar viendo pecados originales en un mundo en el que la ética tenía otros tintes. Frente a la tradición cristiana a la que nos remite la soberbia, los dioses griegos no siempre son garantes de la justicia y no siempre castigan la *hybris*. Prefiero emplear, por tanto, las traducciones “insolencia” o “desmesura” en lugar de “soberbia”. De hecho, fue desde esta concepción errónea desde donde empecé a estudiar la *hybris* para adentrarme en las relaciones entre el hombre y la divinidad en el mundo griego. Acabé, paradójicamente, con una ley sobre la *hybris* en el siglo IV a.C. que nos ha llegado gracias a Demóstenes, estu-

---

diando a los oradores y la retórica, y viendo las implicaciones sexuales de la palabra, que también las tiene<sup>1</sup>.

Por otra parte conviene decir que, al hablar del mundo griego, se corre el riesgo de echar por tierra de un plumazo entre ochocientos y mil doscientos años de historia, por lo que ruego se me disculpe la presunción del título, y se entienda que en estas páginas se habla, sobre todo, de la *hybris* en dos ámbitos, la Grecia clásica en la que escribe el autor y la época heroica a la que sus personajes nos remiten.

Lo que aquí nos interesa es estudiar la palabra con la obra de Sófocles como guía, desde el *Ayax* hasta el *Edipo en Colono*; ver en qué contextos aparece y sacar de ahí conclusiones al tiempo que se muestra la dificultad de su interpretación, dada la multitud de ámbitos en que nos encontramos con la *hybris*. El porqué de la elección de estos textos no responde a un criterio sólido de investigación, sino más bien al gusto personal y al hecho de que, lamentablemente, la obra de este autor (quiero decir lo que nos ha llegado de ella) resulta relativamente abarcable y nos permite no perdernos en un mare magnum de textos. Aun así, trataré de hacer pequeñas incursiones en otros autores que pueden aportar luz sobre el asunto.

Si uno conoce el mito, al acercarse al *Ayax* puede pensar que la *hybris* estará ligada al delito de este héroe, que su locura es el castigo impuesto por los dioses por haberse jactado de no necesitar su ayuda en el combate<sup>2</sup>. Sin embargo, la mayor parte de las veces en que aparecen la palabra y sus derivados en esta obra se hace referencia a la actitud insultante, especialmente la de Ulises y los átridas<sup>3</sup>, que algunos toman frente al héroe caído en desgracia. En este sentido, la *hybris* viene dada por el hecho de burlarse de quien no puede defenderse (cf. vv. 148-153 y 196-199), de contemplar la desgracia ajena como algo en lo que uno no puede caer. Da la impresión de que reírse de

---

<sup>1</sup> Cf. por ejemplo Aristófanes, *Nubes*, v. 1068-1069.

<sup>2</sup> Cf. vv. 762-769, donde el mensajero cuenta la célebre respuesta que Ayax dio a su padre cuando éste le dijo que en el combate había que desear la victoria, pero con la ayuda de la divinidad, a lo cual Ayax responde: "Padre, con los dioses cualquier don Nadie puede conseguir la victoria, yo estoy convencido de que incluso sin ellos obtendré la gloria". Estaríamos ante un caso paradigmático de *hybris*, aunque la palabra no aparece en el comentario del mensajero. Ello no implica que no sea una conducta insolente, pero no creo que se pueda entender como una clave para la interpretación de la obra dado que Sófocles se preocupa especialmente en señalar la piedad que la desgracia del héroe suscita por haberse visto deshonrado más que por haber caído en la desmesura.

<sup>3</sup> La *hybris* de los átridas se verá de hecho en la obra. En cambio Ulises se mostrará comprensivo, y serán los allegados a Ayax y el propio Ayax quienes imaginen su insolencia.

---

Ayax se ha convertido en un lugar común entre los soldados griegos, ante lo cual tanto el coro de marineros salaminos, la tropa de Ayax, como su esposa Tecmesa se lamentan y se sienten insultados.



Dibujo sobre una supuesta imagen de Hybris.

Para entender el conflicto que presenta la obra es necesario tener en cuenta el reparto de las armas de Aquiles, que, si bien no aparece en la tragedia, está en el origen de la acción. Recordemos que las armas de Aquiles, una vez muerto, correspondían al mejor guerrero, y Ayax era el guerrero más fuerte y valeroso. No obstante, el persuasivo Ulises convence con su labia a la armada de que es él quien debe quedarse con las armas del pélida. Estamos pues ante una tensión entre dos concepciones de la legitimidad: la de Ayax, basada en un código de valores heroico, y la de Ulises, basada en el consenso de la armada, o, si se quiere, en la mentalidad de los guerreros homéricos frente a la sofística (en cierto sentido, la época a la que nos retrotraen los personajes y la época de la representación).

Ayax, por lo tanto, se está defendiendo de la injusticia sufrida: le han despojado de unas armas que le correspondían por ser el guerrero

---

más fuerte. Por ello pretende acabar con Ulises y los átridas, a quienes considera aliados de éste. Resulta importante que el motor de la carnicería de Ajax sea la venganza, pues aunque ésta genere violencia, se trata de una violencia que excluye la *hybris*, dado que está destinada a restablecer el honor y no a humillar a sus víctimas ni a demostrar la propia superioridad.

La obra comienza con un Ajax cegado por la diosa Atenea, protectora de Ulises, que mata al ganado creyendo que se trata de Ulises y los suyos. Tecmesa, esposa del héroe, nos da cuenta (vv. 301-304) de la alegría de Ajax cuando en su desvarío creía matar a los soldados que le habían afrentado y no al ganado, y refiere su alegría momentánea con algo que aquí nos interesa especialmente: “cuánta *insolencia* vengaba al enfrentarse a ellos”. A ojos de Ajax son Ulises y los átridas quienes han incurrido en *hybris*, al haberse apropiado de algo que le pertenecía legítimamente<sup>4</sup>. De hecho, gran parte de las acusaciones de *hybris* aparecerán en este contexto, a saber, cuando se considera que alguien no ha respetado una serie de valores compartidos por un grupo y los ha transgredido para obtener provecho y poder.

Una vez pasada la ceguera (Ate) en que le había sumido la diosa, Ajax queda avergonzado y abatido, piensa volver a su patria, pero no sabe con qué cara mirará a su padre; para un héroe como él, perder el honor equivale a estar muerto. Reírse de su triste figura, como dijimos antes, será la *hybris* más repetida en la obra (v. 153, 196, 367, 957, 971). De hecho, más allá del punto de vista de los personajes (están del lado de Ajax y por ello critican a sus enemigos), me parece que a lo largo de la obra Sófocles ensalza a Ajax, o al menos nos incita a ser piadosos frente a su caída, algo que, curiosamente, expresará Ulises al inicio de la obra (vv. 123-126): “A pesar de todo me compadezco de él, desdichado, aunque sea mi enemigo, al ver que está sumido en una sórdida ceguera, pues veo que todos los que estamos en vida no somos más que figurillas y sombras ligeras”.

Hay otras acusaciones de *hybris* en la obra que atañen a Ajax y están puestas en boca de Menelao (v. 1062, 1081 y 1088). El átrida pre-

---

<sup>4</sup> Esta misma *hybris* aparece en la *Iliada* (I, v. 203, 214) en el robo de la esclava Briseida a Aquiles por parte de Agamenón, que como sabemos será el detonante de la cólera de Aquiles, en torno a la cual gira toda la obra. En cuanto a la significación política más que religiosa de la *hybris* de Ajax, cf. Maslanka Soro, Maria *Alcuni aspetti della sofferenza tragica nell'Aiace di Sofocle*, en Arctos, 29, Helsinki, 1995, p. 115-135.

---

tende justificar su comportamiento brutal frente al cadáver de Ajax, al impedir su sepultura, sosteniendo que Ajax ha actuado de forma insolente frente a sus superiores y ha tomado la justicia por su mano. Por su parte Teucro, hermanastro de Ajax, sostiene que quienes se comportan de modo insolente frente al muerto son ellos. Hay aquí un conflicto de jerarquías: los átridas pretenden ser los caudillos de todo el ejército griego y desprecian a Teucro por no tener el rango suficiente como para dirigirse a ellos, prohibiéndole firmemente enterrar el cadáver de Ajax. Menelao argumenta, mediante una suerte de máxima, que no se puede permitir que la *hybris* se instale en un país, porque entonces éste termina por hundirse (v. 1081-1083). Con ello, como ya se ha dicho, pretende impedir que el cuerpo de Ajax reciba sepultura. Se trata, a menor escala, del problema que encontraremos en la Antígona del derecho a la sepultura más allá de la condición del muerto, de si puede un hombre ordenar la conducta a seguir con los muertos o si no le corresponde intervenir aunque se trate de un cadáver enemigo. En este sentido, creo que el coro nos dará la clave para interpretar la conducta de Menelao como una venganza desmesurada, cuando dice (v. 1091-1092): “No vayas expresando sabios principios si luego vas a mostrarte insolente (*hybristés*) con los muertos”.

Esta intervención pone de manifiesto además la oposición entre sabiduría práctica (templanza según los escolásticos) e *hybris* (σώφροσύνη / ὕβρις) que encontraremos también en Platón<sup>5</sup>. Menelao se muestra insolente y, a la vez, falto de luces por no saber utilizar su poder de forma mesurada. Curiosamente, tendrá que ser Ulises, el peor enemigo de Ajax, quien en su intervención final (que funciona de modo similar al *deus ex machina*) ponga fin al conflicto reclamando el derecho de sepultura de Ajax y confirmando con ello la insolencia mostrada por Agamenón y Menelao.

El que los dirigentes den muestras de un talante insolente es también un motivo que se repite a lo largo de la literatura griega. Ya Solón advertía de los riesgos que la abundancia implica, idea que también recogen Esquilo y Píndaro<sup>6</sup>. Para el poderoso, el riesgo de caer en la prepotencia es más evidente y por ello la *hybris* aparece muchas veces asociada a este tipo de personajes. El propio Sófocles recogerá esta idea en el segundo estásimo del *Edipo Rey*, que es, por cierto, el

---

<sup>5</sup> Cf. *Fedro* 237e-238a; *Filebo* 45 d-e.

<sup>6</sup> Cf. *Agamenón* v. 764-775. *Olímpica* XIII, v. 12.

---

único pasaje de toda la obra en el que aparece la *hybris*: “La desmesura (*hýbris*) –nos dice– consume al tirano. La desmesura, cuando se harta en vano de lo que no es oportuno ni conviene”.

La cita resulta reveladora a la hora de conocer mejor la palabra. Se trata de un mal que puede afectar especialmente a los poderosos, que está asociado al hartazgo y se opone a lo conveniente<sup>7</sup>. Una suerte de desestabilizador en el intento de mantenerse en el justo medio; imagen que me parece adecuada para la *hybris*, pero que no se verá corroborada (si bien tampoco desmentida) por los textos de ética aristotélicos, en los que el término que aquí nos ocupa no es ni mucho menos central.

En cuanto a la interpretación de este pasaje dentro de la obra, merece la pena detenerse, dada su importancia y la polémica que suscita. Recordemos que Edipo liberó a la ciudad de Tebas de la Esfinge y al inicio de la obra se nos ha mostrado como un gobernante justo que se preocupa por el mal que asuela la ciudad, hecho que parece impedir que el coro le tenga en mente al hablar de este “tirano” al que la *hybris* consume. No obstante, por otro lado, hay que tener en cuenta que Edipo se acaba de mostrar insolente frente a Tiresias y Creonte por creer que están urdiendo un plan para destronarle y que desconfía del oráculo que le apunta como asesino de Layo, razones ambas por las que el coro bien podría referirse a él. Se ha llegado incluso a decir que se trata de una referencia a la *hybris* mostrada por Layo al raptar a Crisipo, hijo de Pélope, rey de Pisa, atentando así contra las leyes de la hospitalidad. La idea resulta interesante en tanto que apunta el problema de la mancha por un delito (*miáσμα*) que va arrastrando toda una saga (de lo cual los átridas son un ejemplo paradigmático). Según esta lectura, la *hybris* de Layo estaría todavía afectando a sus descendientes. Sin embargo, nada en el texto invita a que nos acordemos aquí de Layo y su antiguo rapto, mientras que la acción dramática, justo antes de la intervención del coro, ha venido desarrollando el talante colérico y orgulloso de Edipo. No es que Edipo haya sido insolente durante su reinado, más bien lo contrario, fue salvador de Tebas y se le tiene por un buen gobernante, pero lo está siendo en este momento preciso en que la peste asuela la ciudad y todos los indicios sugieren que él es el responsable. Conviene también señalar que el coro

---

<sup>7</sup> La *hybris* como consecuencia o causa del hartazgo aparece también en Solón (Cf. *Elegía a las Musas* 11-13) y Píndaro, *Pítica* II, 28.

---

acaba de hacer referencia a las leyes (*nómoi*) en las que “habita un dios poderoso, un dios que no envejece” (v. 871). Frente a estas leyes divinas la desmesura del tirano marca un profundo contraste porque implica su transgresión, el olvido de la propia condición, que es en lo que ha caído Edipo al insultar al adivino Tiresias y poner en duda los oráculos. En este sentido la *hybris* tendría una dimensión religiosa, pero como ocurre con la visión de la *hybris* como enemiga del justo medio aristotélico, la mayor parte de los ejemplos nos impide seguir esta línea. Por otro lado, tampoco conviene pasar por alto que para un ateniense del siglo V, orgulloso de su democracia, la tiranía como sistema de gobierno podía ser un modelo de desmesura, de modo que la sentencia tiene también un valor general, más allá del drama del propio Edipo; aunque tampoco conviene cargar las tintas con esta oposición dado que el tirano no tenía un sentido tan peyorativo como el actual: no en vano el título de la obra se traduce por “Edipo rey” y no por “Edipo tirano”, que es, literalmente, la palabra griega.

Más interesante, aunque probablemente más alejada de la intención del autor, me parece la idea de ver en esta desmesura una pasión enfermiza por conocer la verdad. Muchos personajes trágicos, y sobre todo los más interesantes, cuentan con una osadía que les aleja de su entorno. Su actitud, si bien comprensible e incluso loable para el espectador, se sale de los cánones establecidos y hace que los héroes del drama acaben condenados al destierro o la muerte. Edipo termina por conocer la verdad tras un largo calvario, pero el precio de la verdad será la ceguera y la soledad. La verdad tiene un camino de sufrimiento un tanto inhumano, y si no que le pregunten a Sócrates, Antígona, Jesús o Galileo. Y no es que los personajes sean insolentes en sí, sino a ojos de una sociedad para la que su valor resulta excesivo y por ello le parece que se están transgrediendo ciertos límites que garantizan la convivencia.

Antes de dejar el *Edipo rey* me gustaría apuntar otro problema que se plantea con este pasaje, a saber, si la *hybris* es algo en lo que podemos incurrir de modo pasajero o si más bien se trata de un talante que nos acompaña durante toda la vida. Creo que se puede responder que ambas hipótesis son válidas. A favor de la primera, tenemos la serie de acusaciones puntuales que vamos viendo, y a favor de la segunda, el ejemplo de los centauros que veremos más adelante. Después de todo no resulta nada extraño: conocemos talantes insolentes y también asis-

---

timos a insolencias puntuales.

En *Electra* encontramos unas acusaciones de *hybris* que se lanzan mutuamente la protagonista y su madre, Clitemnestra. En primer lugar (v.271 y ss.), Electra habla de lo que ella considera el colmo de la insolencia: ver al asesino de su padre ocupando el lecho junto a su madre, y añade un apunte interesantísimo para nuestro asunto: “si es que podemos llamar madre a quien tiene la desfachatez de acostarse con ése”. En primer lugar, conviene destacar aquí que uno de los paradigmas de la *hybris* en la literatura griega lo constituyen los pretendientes de Penélope en la *Odisea*<sup>8</sup>; en este sentido no es de extrañar que la palabra aparezca asociada a los casos de adulterio, pues el apropiarse de la mujer de otro es, en el mundo griego, un ejemplo evidente de transgresión de las normas de convivencia y, como hemos dicho ya, la transgresión de ciertos límites es un aspecto central de la *hybris*. El caso presente tiene además el agravante de que Clitemnestra, con la complicidad de Egisto, ha asesinado a su marido. Para Electra, una insolencia tal clama venganza (sentimiento que suele despertar la *hybris*, entendiendo esa venganza como un instrumento de la justicia), hasta el punto de estar dispuesta a ser ella la vengadora si Orestes no llega, algo muy llamativo por alejado de la visión de la condición femenina en el mundo griego y que comparte con otros personajes de la tragedia, especialmente Antígona.

En el pasaje citado de *Electra* se juega con la doble significación de la palabra “madre”; en primer lugar, Electra llamará madre a Clitemnestra en el sentido biológico del término, para luego pararse a pensar y decir que no merece ese nombre (*madre*), haciendo referencia en esta segunda ocasión al hecho de ejercer correctamente las funciones que atañen a una madre en tanto que tal. Clitemnestra es madre de Electra porque la ha traído al mundo, pero por lo demás no merece tal nombre, pues ha ido más allá de lo que a una madre conviene al cometer adulterio, matar a su marido y alegrarse por la supuesta muerte de su hijo Orestes.

Un poco más adelante (v. 293-295), Electra continuará esta línea de acusación frente a su madre, refiriendo los insultos que Clitemnestra le dirige. Justo después de citar dichos insultos, Electra dirá: “Tales insultos me dirige” ( *Τὰδ’ ἐξυβρ...ζει*), utilizando para ello el verbo

---

<sup>8</sup> Cf. por ejemplo *Od.* III, 207; XX, 170 o XXIV, 352.



---

*αἰhybrízo*. No es extraño que el verbo *hybrízo* y otros verbos derivados de él tengan la acepción de “insultar” (cf. por ejemplo *Ayax*, v. 153), pues atañen a una conducta insolente de la que resulta un comportamiento insultante para quienes la sufren. Se suele tratar de insultos desmesurados que dicen más de la persona que los profiere que de aquella a la que se dirigen, como ese “odiada por los dioses” (*Δύσθεον*, v.289) con que Clitemnestra pretende calumniar a su hija. Una prueba de esta relación entre la *hybris* y el insulto<sup>9</sup> la tenemos en el siguiente pasaje en el que nos encontramos con la *hybris* en la obra, esta vez en una intervención de Clitemnestra, que harta de las acusaciones de su hija se defiende atacando y le dice (v. 524-525): “Yo no soy insolente, si digo cosas malas de ti es porque no paro de escucharlas de tu boca”.

Ἐγὼ δ' ὕβριν μὲν οὐκ ἔχω, κακῶς δέ σε  
λέγω κακῶς κλύουσα πρὸς σέθεν θαμά.

No obstante, en esta ocasión parece que el ser insolente es algo más grave que ese “decir cosas malas”. A ojos de Electra, su madre es una reina desmesurada, pues ha puesto sus intereses por encima de los del resto; una mala esposa, porque ha cometido adulterio y ha matado a su marido; y, como ya hemos visto, una mala madre. Frente a tal visión, Clitemnestra parece querer quitarse la *hybris* de encima para reducir los acontecimientos a una mera disputa entre ella y su hija. En este sentido quizás convendría traducir: “Yo no me muestro soberbia, simplemente hablo mal de ti...”, y es que, a pesar de la inconveniencia mencionada al inicio de traducir *hybris* por “soberbia”, estamos frente a un concepto que no tiene un claro equivalente en nuestra lengua; lo cual, evidentemente, es fuente de confusiones, pero también síntoma de su enorme atractivo. Para ver la importancia de la acusación de *hybris* conviene tener en cuenta que Clitemnestra acaba de decir (v. 521) que su hija la acusa de “gobernar de forma osada y transgrediendo la justicia” y son precisamente estas dos acusaciones las que ella reúne bajo el nombre de *hybris* y trata de desmentir. Esta adecuación resulta muy interesante, pues la osadía, como forma pervertida de la audacia, y la transgresión de la justicia aparecen con frecuencia asociadas a la *hybris*, dándonos por un lado una idea del talante necesario

---

<sup>9</sup> Cf. también v. 791 y 794.

---

para incurrir en ella y subrayando por otro esa idea de ir más allá (en griego se utiliza la preposición *péra*) de las normas establecidas que, a nuestro juicio, resulta esencial para entender el concepto. De hecho, también Clitemnestra tratará de mostrar que la insolente es su hija, y para ello se apoyará en que se comporta de un modo que no conviene ni a su edad ni a su condición de hija (vv. 613-615).

También vemos en esta obra la *hybris* en relación con la burla impropcedente cuando Crisótemis dice no hablar con insolencia al asegurar a su hermana que Orestes está vivo (v. 881). Bromear con asuntos serios es otro ejemplo de *hybris*, porque el que se ríe se está poniendo por encima de la desgracia ajena, como si a él no pudiera tocarle y, sobre todo, sin importarle el dolor causado. Es desde esta perspectiva desde la que se ha querido asimilar la *hybris* a la soberbia, viendo en ella el intento del hombre por no asumir su condición creyéndose por encima de los otros y más allá del bien y del mal. En esta línea, al describir en *Las Traquinias* cómo Heracles mató a Ífito, Licas acaba con la siguiente sentencia: “La divinidad es la primera en odiar la desmesura”, refiriéndose al castigo impuesto por Zeus a su hijo por dicho asesinato. El propio Licas ha dicho pocos versos atrás que, si Heracles se hubiera vengado conforme a la justicia, Zeus le habría perdonado, pero que el dios montó en cólera porque fue un asesinato a traición. Al igual que con Ajax, podríamos estar tentados de ver el desenlace de la obra como el castigo impuesto a Heracles por su insolencia, pero hay que tener en cuenta que Licas nos cuenta que el héroe ya ha pagado por ese delito.

Ejemplos como éste han hecho surgir la idea de que la *hybris* del ser humano tiene por consecuencia el castigo divino. Esta visión nace de la oposición entre justicia e *hybris* que presenta Hesiodo<sup>10</sup>, dentro de la cual la justicia resultará vencedora gracias a la función benefactora de la divinidad, especialmente de Zeus. Esquilo recogerá en *Agamenón* esta idea de un Zeus protector, garante de la justicia (si bien la palabra que nos ocupa no tiene una aparición destacada en la obra), y en *Las Suplicantes* (v. 80) nos dice también que los dioses “odian profundamente la desmesura”. Sin embargo hemos visto, y lo seguiremos haciendo, que la intervención de la divinidad, aunque puede darse, no es ni mucho menos una constante en los casos de *hybris*. Asimismo,

---

<sup>10</sup> Cf. *Los trabajos y los días*, v. 217.

---

esta visión suele asociar la *hybris* al pecado de soberbia y ve en ella la falta en la que incurre el ser humano cuando no asume su condición y juega a ser dios, de lo que Faetón y Asclepio son casos paradigmáticos. Ciertamente se trata de ejemplos en los que se puede hablar de *hybris*, pero ésta aparece también en delitos que podríamos llamar menores (a pesar de que lo que implique la actitud sea sumamente grave), como puede verse en algunos de los ejemplos comentados, en *Contra Midias* de Demóstenes o en la acusación que hace Alcibíades a Sócrates en el *Banquete* de Platón. De hecho, la *hybris* abarca un amplio espectro de delitos cuyo nexo común, a nuestro juicio, es ir más allá del papel que a uno le corresponde, en ciertos casos manifestando delirios de grandeza, pero también mostrando violencia verbal o física o, simplemente, desdén.

Volviendo a *Las Traquinias*, hay un ejemplo llamativo en el que el coro pregunta al Aya si ha visto “tal desmesura” (v. 888), refiriéndose con ello a la muerte de Deyanira. No obstante, no creo que podamos hablar aquí de una condenación moral del suicidio (Deyanira, recordemos, se acaba de quitar la vida), sino que el coro, dentro de su estupefacción, lamenta el desequilibrio entre aquello que requerían los hechos y lo ocurrido. No en vano, justo después de esta intervención el coro preguntará al Aya quién ha golpeado a Deyanira y cómo murió, con lo que muestra que a pesar de que el Aya ya lo ha dicho (y el coro había parecido entenderlo) no ha advertido que en realidad se trata de un suicidio. En cualquier caso, resulta un ejemplo extraño, porque podría interpretarse que el hecho en sí, el resultado de la acción, es lo que resulta desmesurado, probablemente porque se trata de una joven que pierde la vida demasiado pronto. No obstante, la raíz de esa muerte está en un acto violento y la violencia aparece frecuentemente asociada a la *hybris*, de modo que la intervención del coro también podría aludir al aún desconocido (para él, nosotros ya sabemos que se trata de un suicidio) causante de la muerte de Deyanira.

Un caso evidente de *hybris* son los centauros, que obran por lo general de modo brutal y suelen ser considerados como bestias insolentes (cf. *Traquinias* 1096), algo que resulta interesante porque apoya esta idea de la *hybris* asociada a la violencia (normalmente, cuando esa violencia se produce con la intención de deshonar a la víctima) y también a la transgresión de las normas (los otros dos adjetivos que acompañan a “insolentes” –*hybristés*– en el pasaje mencionado son “que

---

carecen de leyes” y “de fuerza desmesurada”), dado que los centauros son un paradigma de la barbarie, esto es, que no respetan un conjunto de reglas que les permita vivir en sociedad. Asimismo, como se había apuntado anteriormente, el ejemplo nos hace ver que la *hybris* puede referirse a una naturaleza insolente y no sólo a un acto concreto.

En cuanto a la *hybris* como conducta que va en contra de las normas establecidas, encontramos un interesantísimo ejemplo en el enterramiento de Polinices en *Antígona*. Creonte, en tanto que rey de Tebas, ha prohibido que se entierre el cadáver porque se trata de un traidor; su mandato tiene valor de ley, por lo que enterrarle implica transgredir las normas de la comunidad (cf. v. 309, donde Creonte tacha a quienes cree causantes del acto en ese momento de insolentes, y más adelante v. 480 y ss., donde se lo dirá a Antígona). De hecho, cuando Creonte echa en cara a Antígona su insolencia dirá que ha sido insolente por “ir más allá de lo establecido por las leyes” (v. 481), con lo que nos volvemos a encontrar con esa idea de transgresión que comienza a resultar familiar. Pero lo más llamativo del caso de Antígona es que su transgresión no está motivada por el ansia de poder, ni por querer humillar a alguien, ni siquiera por la venganza, sino que su acción está movida por la piedad y el amor fraternal. Teniendo en cuenta este aspecto, no se puede decir que Creonte sea muy justo al asociar la *hybris* a Antígona, pero tampoco conviene pasar por alto que a lo largo de la obra la protagonista muestra una osadía que tiene el mismo tono que la de otros personajes de otras obras, como Clitemnestra, a los que sí se les puede acusar de *hybris* de forma clara. Además el personaje de Ismene, como el de Crisótemis en *Electra*, supone un contrapunto de prudencia frente a esa osadía motivada por la certeza de obrar correctamente que mueve a *Electra* y *Antígona*<sup>11</sup>. Con ello quiero decir que el propio autor juega con la ambigüedad de la conducta de la heroína, pues si bien, evidentemente, se gana nuestra simpatía, no es menos cierto que la osadía es pariente de la *hybris* (lo cual hace comprensible la acusación de Creonte) y que los personajes a los que se enfrenta no son seres perversos, sino un gobernante que vela por su ciudad y una hermana que se preocupa por ella. Ver a Ismene como una cobarde no deja de tener un punto de verdad, aunque no conviene

---

<sup>11</sup> Ismene y Crisótemis se mueven entre la prudencia y la cobardía, mientras que Antígona y *Electra* lo hacen entre la audacia y la osadía, ambigüedades de las que Sófocles saca un magistral partido.

---

olvidar que se ha educado en el acatamiento a las órdenes de los poderosos, que quien está en el poder no sólo no es un salvaje, sino que además es pariente suyo y que quiere poner a salvo su vida; mientras que la actitud de Antígona conlleva la destrucción, igual que la de Edipo le llevó a la soledad y el destierro. Sófocles nos sitúa ante un caso extremo en lo que a nuestra palabra se refiere, pues si bien hemos visto hasta ahora que la *hybris* sólo tenía connotaciones negativas, nos encontramos con un caso en el que alguien a quien se le acusa de insolencia no sólo despierta nuestra simpatía, sino que además tiene razones muy poderosas para obrar de tal modo. Podríamos decir, como he apuntado antes, que Creonte se equivoca al insultar así a Antígona, pero ¿y si tuviera razón? Probablemente sea verdad que Antígona es una insolente, que sus actos y palabras rozan la desmesura, pero es que quizá hay casos en los que la *hybris* es necesaria, en los que sin riesgo no hay gloria, y ese riesgo implica cierta osadía. Es cierto que no hay que olvidar el famoso conflicto entre ley humana y ley divina y que Antígona se mueve en gran medida por piedad, pero tampoco conviene olvidar que se trata de una piedad revolucionaria.

En *Filoctetes* aparece de nuevo la cuestión de la *hybris* en relación con un acto destinado a deshonorar. Nos encontramos con el problema, ya comentado a propósito del *Ayax*, de quién debe quedarse con las armas de Aquiles. En este caso Neoptólemo, para ganarse la simpatía de Filoctetes, se muestra encolerizado frente a Ulises por haberse quedado con las armas cuando en realidad él era el heredero legítimo, en tanto que hijo de Aquiles. Resulta llamativo que Filoctetes, antes de conocer la historia, pida a Neoptólemo que le cuente “el asunto por el que te viste afrentado”, utilizando para ello el verbo *ἐνυβρ...ζω* (v. 342). Al no ser un verbo muy común, me parece difícil pensar que tenga un significado general en el sentido de que Filoctetes se refiera con él a cualquier tipo de afrenta, sino que como él mismo ya se ha visto injuriado por Ulises y los átridas y considera que tienen un talante insolente, y además ha oído a Neoptólemo hablar de un furor que necesita satisfacer, Filoctetes, a pesar de no conocer el hecho concreto, supone que la acción ha de estar marcada por la *hybris*, es decir, que va a tener un componente de deshonor para Neoptólemo y que ésta estará derivada de la conducta insolente de los caudillos aqueos (no olvidemos que Neoptólemo está fingiendo y el hecho de que Filoctetes lo entienda de este modo es un indicio de su buena actuación). Más

---

adelante (vv. 396-397) el coro se referirá también a la insolencia de los átridas, entrando con ello en el juego del engaño propuesto por Ulises al principio de la obra. No obstante, el hecho de que se trate de una mentira hace que tenga que ser especialmente verosímil para que Filoctetes muerda el anzuelo, con lo que podemos pensar que la apropiación indebida de un objeto con el fin de obtener poder o simplemente de humillar a aquel a quien se despoja del objeto era un caso evidente de *hybris* (Filoctetes repetirá esta idea más adelante, cf. v. 1364).

*Edipo en Colono*, por su parte, nos muestra la *hybris* de Creonte al querer llevarse a Edipo a Tebas. También se trata de un caso evidente de insolencia, porque Creonte quiere llevarse a Edipo por la fuerza y pasando por encima de las leyes de hospitalidad atenienses, que Sófocles ensalza en la obra. Se trata, como en *Antígona*, del conflicto entre dos leyes, aunque aquí no son la humana y la divina, sino la de Tebas y la de Atenas. Sin embargo, el conflicto no está en esta obra tan equilibrado, ya que Creonte se muestra como un personaje violento e impertinente a pesar de que cree que la justicia está de su lado (cf. v. 880), mientras que Teseo aparece como un gobernador ejemplar. El propio Creonte reconocerá su insolencia ante el coro (vv. 883-884):

ΧΟΡΟΣ            Ἐρ' οὐχ ὑβρις τὰδ';  
ΚΡΕΩΝ            Ὑβρις, ἀλλ' ἀνεκτέα.

CORO.– ¿No es esto insolencia?

CREONTE.– Lo es, pero tendrás que aguantarte.

Vemos además otro rasgo que parece acompañar a la *hybris*: el hecho de que despierta la cólera de quienes la sufren o contemplan. Igual que Heracles despierta la cólera de Zeus o Filoctetes reconoce que Neoptólemo ha sido víctima de alguna insolencia al verle enfurecido, aquí Teseo dirá (v. 905) que Creonte es merecedor de su cólera. También hallaremos en esta obra, en el pasaje en el que Teseo acusa a Creonte (vv. 1028-1030) de insolencia, con otro de los rasgos distintivos de la *hybris*: se suele ver acompañada por la osadía.

Por su parte, el último ejemplo de la obra en el que nos encontramos con la palabra está inserto en una sentencia de carácter general, similar a aquella de Menelao en el *Agam.* En esta ocasión es Edipo (vv.

---

1534-1535) quien destacará la facilidad de muchas ciudades para caer en la hybris a pesar de estar bien gobernadas. Con ello se nos da un aspecto interesante que conviene tener en cuenta: incurrir en la hybris es un riesgo cercano. Es cierto, como hemos ido viendo, que la ambición, el poder, la osadía y la prepotencia son elementos que suelen acompañar a la hybris y que por ello son los personajes que tienen un natural de este jaez los que con más facilidad caen en ella, pero con estas palabras Edipo parece sugerir que no basta con no tener un carácter propenso a la desmesura para no caer en ella, que la hybris es un riesgo que acecha al ser humano. Este rasgo se encuentra también en un verso del himno homérico a Apolo (541): “La hybris, costumbre entre los mortales”. Y es que si bien hay talantes más propensos que otros a ir más allá de lo conveniente, ello no implica que no sea una falta en la que cualquiera puede incurrir.

Una vez hecho el recorrido me gustaría destacar de nuevo la idea de trasgresión, de ir más allá de lo conveniente, como uno de los rasgos esenciales de la hybris. El hombre, dependiendo de la sociedad en la que viva, el papel que desarrolle dentro de ella o sus creencias religiosas, se ve acompañado por una serie de límites que regulan su actuación y permiten la vida en sociedad. Cada vez que se rompe uno de esos límites se incurre en hybris; por ello el término abarca un espectro tan amplio de actos y actitudes. En este sentido se corre el riesgo de acabar viendo la hybris en todas las faltas del ser humano; algo que ocurría ya en el mundo griego y que permitió a Hesíodo oponerla directamente a la justicia<sup>12</sup>. Para salvar esta dificultad conviene por lo tanto no mirar la especificidad de los delitos en los que aparece la hybris a la hora de definirla, dado que la casuística es inmensa, sino más bien tratar de ver la especificidad de la actitud que ha conducido a cometer tales faltas. Sólo desde esta perspectiva es posible reconocer la hybris como una falta con ciertas peculiaridades, como son: la intención de deshonar a la víctima<sup>13</sup>; lo cual hemos visto reflejado en

---

<sup>12</sup> W. Jaeger llega a decir que el sentido originario de la palabra es el de acción contraria al derecho, cf. *Paideia* I, VI.

<sup>13</sup> Esta idea se ve recogida en la definición que nos da Aristóteles del término y será considerada como fundamental para Fisher en su monografía dedicada a este término: *HYBRIS, a study in the values of honour and shame in Ancient Greece*, Warminster, 1992. Otros libros que me han servido para aclarar algunas de las ideas expuestas son: P. Aubenque, *La prudence chez Aristote*, Paris, 1963; E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, Universidad de California, 1951; D. M. Macdowell, *The law in classical Athens*, Londres, 1978; y S. Saïd, *La faute tragique*, París, 1978.

---

varias ocasiones a través de la burla y la violencia destinada a humillar y no, por ejemplo, a la venganza; el abuso de poder (por ello el poderoso conforma una figura especialmente propensa a caer en la *hybris*); la osadía, y el hecho de que despierta la cólera de quienes la sufren. En cualquier caso esta dificultad se hallaba ya en el mundo griego. Platón (*Fedro*, 238 a) nos advierte de las múltiples formas y nombres que la *hybris* adopta, por lo que, más que de resolver un enigma se trata de arrojar luz sobre el problema para lo que, como ya he señalado en repetidas ocasiones a lo largo del artículo, la cuestión de los límites puede resultar de gran ayuda.





**LA MARGARITA DEL TAJO QUE DIO NOMBRE A SANTARÉN  
DE ÁNGELA DE AZEVEDO**

**M. F. Deodat  
Universidad de Toulouse-Le Mirail**



Las comedias de santos áureas, cuya ejemplaridad está elevada al primer plano, participan de esa labor de adoctrinamiento llevada a cabo por la Iglesia que Ribadeneyra explica muy claramente en el prólogo «Al cristiano y benigno lector»,<sup>1</sup> de su ingente obra, el *Flos sanctorum*:

...se deben escribir las vidas de los santos [...] por la gloria que de ellos redunda en el que los hizo santos y los adornó y enriqueció de tantos y tan singulares dones y gracias. Y también por los grandes bienes que de esto se siguen a toda la Iglesia triunfante y militante. Porque, primeramente, es cosa muy debida que honremos y sirvamos nosotros a los que tan bien supieron honrar y servir al Señor, y que acrecentemos la gloria accidental de los que siempre tuvieron puesta la mira en propagar la gloria de Dios.

...es un fuerte escudo y defensa contra los infieles que la contrastan, y un martillo y cuchillo contra los herejes, cuyos errores y desatinos con ninguna cosa se convencen mejor que con los ejemplos de los santos. Porque es más excelente modo de enseñar con obras que con palabras, y las obras de los santos son santas y contrarias en todo y por todo a los disparates y desvaríos de los herejes. (p. 5)

Lo que dice Ribadeneyra, oponiendo las obras a las palabras, lleva por supuesto una contradicción interna, ya que él mismo pasa por la palabra para relatar las obras de los santos, así como los dramaturgos

---

<sup>1</sup> Prólogo que encabeza la edición de la selección de vidas de santos ofrecida por Olalla Aguirre y Javier Azpeitia (eds), *Vidas de santos. Antología del Flos sanctorum*, Madrid, Ediciones Lengua de Trapo, 2000 (BUCE 13852).

---

pasan por ella transformando a los santos en personajes de sus comedias. Es precisamente esa palabra la que vamos a estudiar a continuación, palabra que pronuncia el personaje pero también palabra a la que a veces renuncia.

Contribuyendo, pues, a esa labor de adoctrinamiento, la palabra del santo (o de la santa), al que el dramaturgo –en nuestro caso la dramaturga– ha escogido como centro de la acción dramática, revela esa ejemplaridad necesaria para mover y educar al espectador/lector. Ya sea palabra monologada que se dirige directamente al espectador/lector, ya sea palabra destinada a uno u otro de los personajes cuando el santo entra en contacto con las demás *dramatis personae*.

La enseñanza que contiene este tipo de obras teatrales –aunque en menor grado que los autos si nos atenemos al teatro– no la desdice *La Margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*.<sup>2</sup> Desde el *contemptus mundi* con la evocación por Irene de «la vana ambición de la riqueza» (v.669), y el elogio del convento donde «todo posee / quien no tiene del mundo qué desee» (vv. 770-771), hasta la aceptación final de la muerte,<sup>3</sup> pasando por la comunicación continua de la monja con Dios de la que varios monólogos y apartes dan cuenta,<sup>4</sup> o la fe inquebrantable en la ayuda divina –«a quien hace lo que puede / nunca el cielo desampara» (vv. 2676-77)–, materializada por el personaje del Ángel, están presentes en la palabra de la santa los grandes tópicos de la labor docente de los predicadores y de los escritos ejemplares múltiples.

De la vida de Irene, santa portuguesa martirizada en el año 653, como fuente para la pieza de Ángela de Azevedo, esa autora portuguesa que escribió en castellano y de cuya vida sabemos muy poco,<sup>5</sup> he consultado dos versiones: la de Pedro de Ribadeneyra –«La vida de Santa Irene, que en Portugal llaman Santa Eiria, virgen y mártir»– que aparece entre los relatos escogidos por Olalla Aguirre y Javier

---

<sup>2</sup> Utilizo la edición de Fernando Doménech, 1999, que forma parte de la labor de edición de teatro de mujeres por la ADE (Asociación de Directores de Escena de España). Gracias a esta edición, vine en conocimiento de la obra nada común de la dramaturga portuguesa.

<sup>3</sup> Ver los versos 3726-27, 3729-31, que Irene pronuncia entre sueños, y 3757, 3762, que pronuncia “dentro” perseguida por Banán que va a darle la muerte. En todos, la tranquilidad extrema de la santa es lo que realza la dramaturga.

<sup>4</sup> En varios fragmentos de la pieza Irene entra en comunicación con Dios: vv. 1086-1093, 1333-34, 1356-59, 1517, etc.

<sup>5</sup> La comedia fue escrita probablemente durante la estancia de la dramaturga en la corte de Felipe IV, como dama de honor de la reina, doña Isabel de Borbón (entre 1615 [boda] y 1644 [muerte de la reina]).

---

Azpeitia, y la que forma parte de la *Crónica de la Orden de San Benito* de Fray Antonio de Yepes, «De la vida y martirio de Santa Irene, monja portuguesa de la orden de san Benito».

Olalla Aguirre y Javier Azpeitia recuerdan en su introducción (p. XIX) que «La palabra “mártir”, de origen griego, tiene el significado etimológico de “testigo”. Mártir es aquel que da testimonio (“martirio”) de su fe en Cristo», pero que en el sentido en que ya la utiliza Ribadeneyra, «mártir» designa a los cristianos que han defendido su testimonio pese a la tortura y la muerte, es decir, recibiendo un «bautizo de sangre». La historia de Irene no corresponde exactamente a dicha visión y el propio fray Antonio de Yepes, en las líneas introductorias al relato de la vida de la santa, afirma:

murió no por la fe de Jesucristo sino por conservar su limpieza e integridad virginal; porque, como dice Santo Tomás, no solamente merece nombre de mártir el que da la vida por Cristo y por la confesión de la fe, sino el que muere también por la defensa de las virtudes. (p. 182b)

Veamos cómo, en el argumento de la comedia, la palabra de Irene es el instrumento de la «defensa de las virtudes».

#### ■ 1. ESTRUCTURACIÓN DE LA COMEDIA Y PERSONAJE DE LA SANTA: MONÓLOGOS Y DIÁLOGOS

Irene, la futura santa, que ocupa un lugar céntrico en la comedia y alrededor de cuyo eje se articula toda la acción dramática, pasa del monólogo al diálogo en un vaivén incesante y significativo. En primer lugar, cabe constatar que Irene aparece bastante tarde en el escenario (en el verso 742 de los 1231 que cuenta la primera jornada) y desaparece como personaje o sea como hablante en el verso 3763, es decir 444 versos antes del final. Esa ausencia en el escenario en más de la mitad del acto primero, contrabalanceada por varias alusiones laudatorias al personaje por otras *dramatis personae*<sup>6</sup>, como el silencio del final ampliamente compensado por el milagro con la aparición del sepulcro en las aguas del Tajo, refuerzan aún más los episodios en que

---

<sup>6</sup> Ver los versos de Britaldo, el joven afligido por una “gran melancolía”, porque a pesar de ser casado, se enamoró de esa “divina” Irene, “de virtud prodigio”, en cuanto la vio (vv. 349-364). El padre de Britaldo, Castinaldo, anima a Rosimunda, su nuera, a creer en la “oración” de Irene, cuya “devoción” es conocida y la designa con la fórmula “monja santica” (v. 720, 726, 727).

---

interviene Irene.

Tras un descuento de las intervenciones monologadas de Irene y de las dialogadas, se verifica que la dramaturga le concede al monólogo un fuerte predominio en el primer acto: 107 versos de los que 9 se dicen en aparte contra 57 en diálogo; que, en el segundo acto, el desequilibrio se hace a favor del diálogo: 115 monologados (con 24 en aparte) y 371 dialogados (entre estos últimos, dos parlamentos de mayor extensión de 31 y 113 versos); que, en el tercer acto, la diferencia entre los dos se reduce con 71 versos en monólogo o aparte (11) y 91 en diálogo.

Cada vez que prevalece el diálogo<sup>7</sup>, éste corresponde a una prueba que ha de asumir la futura santa: entrevista con Rosimunda, la esposa de Britaldo, que va al convento a pedirle celos, con Britaldo, enfermo de amor por ella, y con Remigio, tras la ceguera que le hace sentir amor por su propia discípula.

Por lo que respecta al monólogo, la variedad de contenido es relevante. Descripción del lugar, el jardín del convento, como el reino de la pobreza en contraposición a las riquezas mundanales y también como metáfora de la Biblia y ésta a su vez, a diferencia de los libros profanos, metáfora tácita de la comedia que estamos leyendo o viendo, que lleva «entre sus flores fruto rico» (v. 827); oraciones o súplicas dirigidas a Dios; vuelta a la acción anterior con las dudas del personaje en la interpretación de la misma (por ejemplo, en el episodio de los músicos mandados por Britaldo al recinto del convento); reflexión dirigida a sí misma donde se mezclan culpabilidad acerca de los acontecimientos y aceptación de la voluntad de Dios; silencio y resignación total ante la adversidad, la deshonra interpretada como castigo de Dios por sus pecados. Éstas son más o menos las principales pautas que siguen los monólogos pronunciados por Irene en el transcurso de los tres actos. Se entrecruzan constantemente con las partes dialogadas para anunciarlas, reflexionar sobre ellas o acompañarlas.

## ■ 2. LA RELACIÓN DE LA SANTA CON ALGUNAS *DRAMATIS PERSONAE* Y LA PALABRA EJEMPLAR

El diálogo con Rosimunda, que cree tener en Irene una rival, empieza por un aparte de la esposa celosa que confiesa la impresión que le

---

<sup>7</sup> La aseveración no vale para las primeras entrevistas con Remigio, el monje maestro y consejero de Irene, que sólo preparan los sucesos futuros.

---

produce la monja:

Parece que me acobardo  
al verla, que en su presencia  
hay de respeto influencia. (vv. 1478-1480)

Buen agüero para la entrevista entre ambas, que va a alternar apartes y palabras en voz alta. Una de las primeras afirmaciones de Irene es presentarse como «quien desea servir» (v. 1493) que oímos en eco al final de su monólogo anterior, tras la desaparición del Ángel (personaje encargado de proteger e informar a la monja):

Hágase la voluntad  
de Dios, que los infelices  
de mucho sirven viviendo  
si viven<sup>8</sup> para servirle. (vv. 1468-1471)

La humildad con que responde a la primera intervención de Rosimunda se confirma en la voluntad de dejar hablar a la demandante. Al largo parlamento en que Rosimunda expone claramente la situación, Irene contesta con unas palabras que van en contra de lo que prevé Banán, el criado de Rosimunda: («Altiva la desengaña», v. 1572). Todo su discurso consiste, tras afirmar que no se conocía culpada y no es causa de ella, en pedirle perdón a su interlocutora y confesarse a sí misma como «umala mujer». Dos ocurrencias del término «perdón», cuatro de «culpa» (dos antecedida por el posesivo «mi»), dos de «mala» y una ocurrencia de «delinquí» transforman el discurso de la monja en una manifestación de total sumisión, acrecentada por las lágrimas con las que termina. Banán, esta vez, exclama: «¡Qué humilde es y qué prudente!», probablemente en aparte como la reacción inmediata de Rosimunda: «¡Cómo puede ser / culpada aquesta inocente?». Ambas reacciones dan a conocer ya al espectador/lector que Irene ha tocado a su primera “enemiga”. La impresión se verifica al final de la escena: las dos mujeres se abrazan (vv. 1647-49 y didascalia) y Rosimunda antes de irse confirma: «Ya de aquí sin celos parto» (v.

---

<sup>8</sup> Me permito aquí proponer otro verbo (“viven”) que el aceptado por Doménech en su edición de la obra (“sirven”). Fuera de la repetición poco probable del mismo verbo en el mismo verso, la opción del verbo “vivir” produce un quiasmo, tan frecuente en el teatro áureo y nada excepcional en este tipo de monólogo.

---

1669).

Tras esta primera victoria, Irene decide (ver el monólogo 1672-1681) visitar a Britaldo. Esta nueva entrevista (vv. 2423-2745, que cierra el segundo acto) revela otras virtudes de Irene. Su extenso parlamento de 126 versos es la glosa de un verso con mensaje antitético – «querer mucho y querer bien», v. 2560– pese a la coordinación y como a la reiteración del verbo “querer” o a la aparente proximidad de los dos adverbios positivos. Todo el discurso de Irene es un vaivén entre las dos formas de amor que se excluyen, el amor humano o profano y el amor divino. La evolución de la segunda persona del plural con la que se dirige Irene a Britaldo –«No queréis bien, queréis mucho», del verso 2558– al infinitivo generalizador («querer mucho y querer bien») y a la primera persona del plural «amemos» a partir del verso 2610 marca una ruptura. A partir de ella, Britaldo, el enamorado “humano” que representaba un peligro para la monja, puede acceder a otra forma de amor, el amor divino tal como se lo propone Irene: «Amemos a lo divino», «Amemos a Dios por Dios», «Los dos en Dios nos amemos» (v. 2614, 2618, 2626). La fuerza que manifiesta la monja desde el principio de la entrevista se hace fuerza de convicción acrecentada con la serie de imperativos que invaden el discurso de la monja hasta el final: *Trocað / mirað / mirað / quéde se / recurrið* (v. 2630, 2636, 2657, 2666, 2667, 2674). Dicha fuerza ha permitido crear una comunidad de amor, vencer la distancia entre ambos personajes –que poco antes parecía insalvable– e instaurar entre ellos una armonía mediante la reunión en el amor divino, que traducen los versos pronunciados al unísono al final de la secuencia (vv. 2744-45).

Esta importancia de la palabra de Irene la subraya el relato de Fray Antonio de Yepes:

Dios, que la alumbraba y ordenó que fuese a hacer aquella visita, la dio palabras tan concertadas y tan eficaces, que persuadió a Britaldo todo cuanto ella quería. (p. 183b)

como el de Ribadeneyra:

Visitole acompañada de gente honesta y grave. Hablole, descubriole la herida que tenía en su corazón, declarole su ceguedad y locura, exhortole y encendíole en el amor de la castidad y, finalmente, con sus palabras y

---

razones del cielo, alegre y serenó aquel alma afligida, de tal manera que el cuerpo cobró salud y el desconsolado mozo quedó consolado, y muy reconocido y obligado a la santa doncella. (p. 252) ...diole [...] sabiduría y espíritu para sanar a Britaldo (p. 253)

La insistencia por parte de los que presentan la vida de la santa en la eficacia de la palabra no se puede separar de la palabra inspirada por Dios. Ambas características se leen en nuestro texto teatral. Victoria de Irene con Rosimunda, transformando la guerra en paz según la conclusión de Banán, testigo de todo (v. 1653), victoria de Irene con Britaldo, el cual se separa de la monja sosegado y «mejorada» el alma gracias a sus «razones que edifican» (vv. 2678-2705), curado, pues, de su melancolía. Victorias hechas posibles gracias a la intervención divina. Una petición de ayuda al cielo antecede de hecho cada entrevista. La fuerza de la futura santa procede de Dios y las intervenciones sobrenaturales del Ángel que guían a la monja manifiestan la relación privilegiada que tiene ella con el cielo.

Al inicio de la tercera jornada, se sitúa la tercera entrevista de Irene con una *dramatis persona*, aquí Remigio, el maestro de Irene, esencial en la construcción de la santidad de nuestro personaje. El largo monólogo de Remigio que antecede la entrevista informa al espectador/lector de los sentimientos violentos que perturban al consejero y guía espiritual de la monja.

Remigio, que no ha venido a ver a su discípula desde hace varios días, intenta justificar su ausencia por un deseo que lo acosa y contra el que quiere luchar en vano. Tras utilizar una serie de afirmaciones disimuladoras del objeto de su deseo («un/el deseo», «el cuidado», «el olvido») en unas décimas conceptistas, acaba por dos afirmaciones contradictorias: «he elegido no querer / lo mismo que estoy queriendo» (vv. 2966-67), «por mucho que he querido / olvidarme, no he podido» (vv. 2969-70), seguidas de una confesión: «para no ofenderos, / yo quisiera no quereros», donde el pronombre *os* a la rima revela ya sin rodeo su amor por la monja. Irene inicia entonces un largo parlamento de 72 versos cortándole la palabra al maestro indigno, sin dejarse inmutar por su autoridad:

REMIGIO    [...]  
                  Y así, pues amor me obliga...

---

IRENE      Reprimid el loco intento,  
              porque un hablar desatento  
              no es justo que se prosiga.  
              ¿Qué es amor? ¿Estáis sin vos?  
              ¿Qué es querer? ¿Así ha de hablar  
              un hombre, sin respetar  
              el temor que debe a Dios?  
              ¿No se enmudece la voz  
              que eso llega a proferir?  
              ¿Aqueso habéis de decir?  
              ¿Amor? ¿Hay tal osadía?  
              ¿Querer? ¿Hay tal demasía?  
              ¿Eso de vos llevo a oír? (2984-2997)

A esta serie de interrogaciones, reveladoras de la “santa” indignación de la monja, siguen otros versos, todos encaminados a la reprensión de aquel que era maestro, que participaba en la enseñanza y edificación de su discípula, y «no es ahora el que debe» (v. 3046). La voz «reprensiones» reforzada por la doble ocurrencia del verbo «reprender» en el espacio de pocos versos (v. 3027, 3031, 3035) da paso a la incompreensión de Irene y a su proclamación de la enajenación total de su interlocutor:

                  pues os declaráis así  
                  no me hablando como a mí,  
                  que no sois el que me habláis;  
                  y así pues aquí no estáis,  
                  no tengo de estar aquí. (vv. 3053-3057)

Y se va. Imposibilidad e inanidad de la palabra cuando el que profiere otra palabra no habla como debe, no corresponde con lo que se espera de él. Lo esencial está dicho: el rechazo de un amor inesperado, impensado e insensato. La ruptura a partir de ese rechazo debe ser total y lo es.

A partir de este intercambio de palabras marcado por el sello de la violencia moral, sólo reaparece Irene tras algunos acontecimientos dramáticos: la venganza ideada por Remigio (administrarle hierbas para que se muestre preñada en la apariencia), la puesta en práctica de dicha venganza, la deshonra de Irene (de cuya gravedad son testigo



---

las palabras denigrantes de Britaldo), la publicación de la afrenta por el vulgo. Su salida al escenario para pronunciar el último monólogo de importancia (vv. 3560-3625, o sea 55 versos) antes de su muerte va precedida por unas voces que proclaman la afrenta:

Échese de la clausura  
porque no es justo que esté  
con religiosas aquélla  
que el honor llegó a perder. (vv. 3556-3559)

Ante el desprecio de las demás monjas del convento, del mismo Remigio que así finge mejor, y de sus deudos, Irene no se rebela. Antes bien se somete totalmente, reconociendo no la culpa precisa de la preñez que la hunde en un abismo de incomprensión, sino bastantes culpas como para recibir y aceptar humildemente la deshonra como castigo de Dios. En este proceso de autohumillación («tan ruin mujer», v. 3563, «tan mala», v. 3564), de sumisión a la voluntad de Dios, reconocemos la actitud que la animaba en presencia de Rosimunda al principio de la segunda jornada. Único consuelo al sufrimiento aceptado, las lágrimas y el sueño, como indicios de cierta impotencia frente a la acción malévola de los otros.

Las revelaciones del Ángel sobre la culpabilidad de Remigio y su venganza y las intenciones de Britaldo (matar a Irene, acción que encarga a Banán) van preparando la monja a la muerte, y transformando el personaje de monja en santa y mártir. Las últimas palabras de Irene en el escenario, todas en apartes cortos, traducen la alegría, el gozo absoluto que experimenta cuando el ángel le anuncia su muerte y martirio: «¡Yo mártir, mi Dios, yo mártir! / ¡A Irene tanta merced!» (vv. 3688-89).

Las victorias de Irene mediante la palabra enfrentada a otra palabra acusadora (la de Rosimunda), peligrosa (la de Britaldo) o perturbadora (la de Remigio), dejan paso al fracaso ante las vilenías?? de su director de conciencia –su «diabólica traza»<sup>9</sup> (v. 3644). Pero dicho fracaso, hecho de desprecios donde había elogios, de degradación donde todo era virtud y ejemplaridad, se transmuta en mayor victoria

---

<sup>9</sup> "... armóla una traición salida del infierno" dice Antonio de Yepes (p. 184). "De la vida y martirio de Santa Irene, monja portuguesa de la orden de san Benito" en Fray Antonio de Yepes, Crónica de la Orden de San Benito, BAE, (BH XZT1 (123)).

---

con el milagro final, anunciado por el ángel como «corona / que llegan a merecer / [sus] aflicciones» (vv. 3626, 3628-29). Son voces las que anuncian el milagro y el gracioso Etcétera el que describe el primero el «rico ataúd» descubierto entre las aguas abiertas del río. La acotación que sigue a sus palabras fija el decorado para la aparición: “Entran [todos los presentes] por una puerta, y mientras que vuelven a salir por la otra, se descubre en medio del vestuario una forma de sepulcro, y así de una parte como de otra unas como ondas de agua, y sobre el sepulcro Irene difunta, con una señal de sangre en el cuello, y a los lados unos ángeles que cantarán lo siguiente.” La presencia de los ángeles que cantan (4100-11 y 4136-4155) con cuatro versos que se repiten a modo de estribillo:

Venid, venid, zagales,  
Venid, venid aprisa  
Del ya sagrado Tajo  
A ver las maravillas.

dura hasta la nueva acotación que pone un punto final al «prodigio»: “Acabando de repetir la primera copla de la letra, corren las aguas y, encubriendo el sepulcro, se cierra el vestuario.”

Las conversiones de cuantos han contribuido en la muerte de Irene o sea en su fracaso aparente reactualizan en el desenlace las palabras anteriores de Britaldo, totalmente rendido a los argumentos de Irene:

Mis ojos de las tinieblas  
se van abriendo en que estaban,  
que sois la luz de mis ojos  
con que mi vida se aclara.  
De vuestro divino ejemplo  
mi afición queda enseñada  
a amarnos como decís:  
ya tomo aquesta enseñanza. (vv. 2694-2701)

Remigio, Banán y Britaldo, uno tras otro, anuncian su intención de hacer el viaje a la Tierra Santa, en penitencia por sus pecados. La comedia termina sin que se pida «perdón ni Víctor» porque se escribió «por la devoción / de la santa portuguesa» (vv. 4210-11).

Esta comedia de santos de la dramaturga Ángela de Azevedo forma

---

parte de ese conjunto de obras que resaltan la figura de un santo, su vida ejemplar, su muerte prodigiosa.

Superioridad de la que, confiada en la fe en Dios, sin nunca desesperar, aunque las pruebas sean extremas (negación de la castidad en las apariencias) vence todos los obstáculos gracias a una palabra adecuada para cada situación, reveladora de una gran sabiduría y prudencia, desprovista de rencor. Siempre dueña de sí y de su palabra, llega a perdonar al que la perjudicó más.

Ejemplaridad a medio camino entre la accesibilidad –las virtudes de fuerza, humildad, resignación y bondad– y la radical “otredad” de aquellos personajes que fuerzan la admiración: la admiración interna de las demás *dramatis personae* y la, externa, del espectador/lector.



LA VIOLENCIA COLONIALISTA EN LÓPEZ MOZO.  
A PROPÓSITO DE *YO, MALDITA INDIA...* (1988)

José Luis Campal Fernández  
Real Instituto de Estudios Asturianos (RIDEA)



Jerónimo López Mozo (Gerona, 1942) es uno de los autores dramáticos más activos y constantes,<sup>1</sup> pese a las adversidades de diverso signo, en el panorama teatral de la escena española de la segunda mitad del siglo XX; un creador nato que no cierra su campo de acción en la escritura teatral, sino que a sus innovadores propuestas, a la búsqueda del espectáculo total partiendo de un texto, es preciso sumar sus reflexiones teóricas.

Encuadrado en el “nuevo teatro español” de los años setenta, donde la codificación simbólica, el gusto por la creación colectiva y la reflexión desde dentro sobre la expresión dramática serán lugares comunes, Jerónimo López Mozo facturará una copiosa producción teatral tanto individualmente como en colaboración con algunos de los dramaturgos y escenógrafos más importantes de su tiempo. Inasequible al desaliento, López Mozo conoció la faz represiva de la censura y sufrió sus múltiples incoherencias, sin que ello afectara a sus derroteros como escritor teatral. En contrapartida, muchas de sus piezas fueron premiadas (está en posesión de los más relevantes galardones españoles del ámbito dramático de la segunda mitad del siglo XX), y las veces que han subido a las tablas o conocido la letra de molde han recibido los favores de espectadores y lectores.

Su producción se singulariza por la búsqueda de un cauce expresivo experimental que redunde en un mayor y más eficaz rendimiento

---

<sup>1</sup> Para la consulta de la bibliografía de López Mozo, vid. nuestro artículo “Introducción a una bibliografía de la obra dramática de Jerónimo López Mozo”, *La Ratonera*, 4, enero de 2002, pp. 122-128.

dramatúrgico de sus propuestas; por la re-interpretación del hecho teatral como espectáculo total y por una tendencia indisimulada al compromiso social inmediato, ojo avizor a la realidad circundante.

Uno de los asuntos, junto al de la guerra (sus causas y consecuencias), que más han reclamado la atención de López Mozo es el del ejercicio de la violencia, diseminado a lo largo de treinta años en su carrera dramatúrgica (*Guernica* data de 1969 y *La Infanta de Velázquez* de 1999). La violencia generada por la confrontación/anulación política está presente en la escritura dramatúrgica de López Mozo desde sus inicios, con una encrucijada de agresividad dialéctica y material (la dictadura franquista), y llega hasta los años finales del siglo, cuando los casos de imposición por causas políticas se multiplican en diferentes partes del globo terráqueo con la reconfiguración del mapa político. Su visión de cómo la política se ejerce desde la intransigencia, a la que López Mozo se esfuerza en combatir desde su teatro, evoluciona desde presupuestos más elementales hacia concepciones de una complejidad que atañe a todos los estratos de la creación dramática.

El tratamiento de la violencia política trasciende los ámbitos territoriales e históricos de España para constituirse en eje referencial de las preocupaciones existenciales del dramaturgo. La violencia ejercida como represión, sojuzgamiento, silenciamiento o simple despliegue de crueldad recorre su producción y es exponente de su progresivo interés por la capacidad del hombre para imponer a los demás su criterio por medio de mecanismos espurios. La exposición de tales tácticas no la ejecuta el autor de un modo simplista o maniqueo (López Mozo no supedita el mensaje únicamente a la diatriba), sino a través de estructuras que plantean dudas acerca de la equidad interpretativa o mostrativa del fenómeno violento en sí. López Mozo analiza el motivo de la violencia en sus manifestaciones históricas sin desligarlo de un compromiso ético, humanista, que sitúa a su obra creativa en el disparadero de una forma de entender el teatro como matización de la conciencia popular. Ha tocado López Mozo el tema de la violencia política desde diversos ángulos: desde la vertiente criminal de exterminio (*Guernica*) hasta la violencia (y sus consecuencias) como venganza aplazada más allá del tiempo y del lugar, y como manifestación de la conciencia (*Combate de ciegos*) o la violencia como hilo conductor de la historia occidental (*La Infanta de Velázquez*). En todos los casos, el resultado estilístico y significativo justifica de por sí sus componentes temáticos .



Jerónimo López Mozo.

La reciente reedición de *Yo, maldita india...*<sup>2</sup>, permite una relectura de la violencia política en el teatro de López Mozo como anulación étnica por medio de la justificación colonialista y culturizadora.

---

<sup>2</sup> Jerónimo López Mozo, *Combate de ciegos. Yo, maldita india... (Dos obras de teatro)*, Madrid, Ediciones de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2000, colección "Varia", 187 p.

*Yo, maldita india...* puede considerarse la aportación en absoluto hagiográfica de López Mozo a los fastos de la Exposición Universal de 1992 en Sevilla, organizados por el Gobierno de España para celebrar un supuesto encuentro de culturas, ya que López Mozo fue el adjudicatario de una beca del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) para su escritura, aunque, curiosamente, la obra no se haya representado nunca. Tal vez no sea del todo fortuito que el dramaturgo eligiera un personaje histórico nacido, según alguno de sus biógrafos, el mismo año de la llegada de Colón a territorio americano (1492).

López Mozo, desde planteamientos rigurosos y reflexivos (bien distintos, pese al contexto histórico en el que ambos proyectos se ubican, al divertimento disparatado que había constituido *Los conquistadores*, donde el referente, según confiesa López Mozo,<sup>3</sup> era el *Castañuela 70* [1970], del grupo Tábano) pone en solfa el supuesto consentimiento del “otro” en el contacto o confluencia de culturas que se dio en América. Y el dramaturgo realiza una incisión acusatoria, desde los primeros compases de la obra, en la utilización de la violencia como método para sojuzgar a los naturales del país al que se accede desde una hipotética superioridad ilustrada y étnica y pretextando un adoctrinamiento espiritual bajo los que latían una desaforada ambición política y un ansia de enriquecimiento rápido que no conocía límites. López Mozo está empleando la revisión histórica, para profundizar en las causas de una dominación sin fundamento sociológico y para, mediante la transposición historicista, abundar en cómo los errores históricos se repiten, lo que le permite hablar, a un mismo tiempo, de la corrupción en el siglo XVI y en la etapa socialista de los gobiernos (1982-1996) de Felipe González.

Compuesta por un acto único, *Yo, maldita india...* es una revisión crítica del pasado glorioso o glorificado de la historia negra de España. La aproximación teatral a la llegada de los españoles al Nuevo Continente no constituye un novedoso empeño ya que dramaturgos del Siglo de Oro como José de Cañizares (*El pleito de Hernán Cortés con Pánfilo de Narváez*) o Lope de Vega (cuyo texto se ha perdido) se detuvieron en el proceso de conquista de Hernán Cortés. Frente al hagiografismo patriótico de Cañizares, en la obra de López Mozo se han humanizado

---

<sup>3</sup> Carta personal de 23-VIII-2002.

los caracteres psicológicos de los soldados, tanto españoles como mexicanos, elaborando con sus dudas, recelos y contradicciones internas un perfil de la mentalidad hispánica más acorde con la realidad histórica. En *Yo, maldita india...*, los conceptos de heroicidad y masacre se superponen y confunden en la memoria atormentada del personaje principal, el soldado y cronista vallisoletano Bernal Díaz del Castillo (1492-1581); ya en su primer soliloquio, nada más comenzar la obra, un decrépito Bernal Díaz del Castillo declara: “Sangre... ¿De quién?... Mira lo que dices... ¡Fue una gran hazaña!... Matanza bien hecha... Hazaña, digo... Sólo una o dos o veinte matanzas...”.<sup>4</sup>

Sin embargo, no hay, por parte de López Mozo, en esta revisión de la conquista, una postura apriorística de revancha, aunque sí de condena, con respecto a los hechos acaecidos durante la conquista de la Nueva España (campana que va de 1519 a 1521). Más bien hallamos un esfuerzo por llegar a comprender lo que significó el encuentro con el Nuevo Mundo; en la obra, por ejemplo, los personajes indígenas se expresan en sus lenguas oriundas, quiché y náhuatl, síntoma de respeto etno-lingüístico que ya de por sí convertía a *Yo, maldita india...* en una cala en la llegada de la corona española al continente americano apta para ser representada en México. A pesar de hacerles hablar en su propio idiolecto a los personajes amerindios, no acomoda, sin embargo, López Mozo el registro de la expedición española a los parámetros del idioma español del siglo XVI, sino que lo actualiza con moderación para que éste resulte accesible al lector contemporáneo, ya que no persigue, antes que nada, una reconstrucción del lenguaje renacentista, sino una interpretación de las mentalidades a la luz de la actualidad.

López Mozo aborda, como dice Ricard Salvat, “un diálogo entre el hombre y la historia, entre la apariencia y la verdad, potenciándolo hasta altísimos niveles de intuición artística”.<sup>5</sup> Y lo hace a través del discurso de Bernal Díaz del Castillo, que se plantea como una evocación alucinada y una reivindicación de la veracidad histórica, aquí ejemplificada no sólo en la responsabilidad de los españoles participantes en la campana de México, sino también en la de los naturales sometidos y en sus dirigentes, partes estas dos últimas de una realidad,

<sup>4</sup> Jerónimo López Mozo, *Yo, maldita india...* [2000], *op. cit.*, p. [99].

<sup>5</sup> Ricard Salvat, “Malinche, un mito errante”, en Jerónimo López Mozo, *Yo, maldita india...* Madrid, El Público/Centro de Documentación Teatral, 1990, colección “Teatro”, 8, p. 13.



la indígena, que López Mozo se cuida de no uniformar, pues no constituyen una unidad indisoluble.

El drama de López Mozo está conducido por el personaje-nexo de Bernal Díaz del Castillo, quien, desde su retiro guatemalteco de Antigua, octogenario y alcoholizado, maldice, al final de su vida, las versiones tendenciosas o parciales de la conquista. Con este arranque presenta concomitancias con una obra escrita un año después que la de López Mozo y firmada por el mexicano Vicente Leñero: *La noche de Hernán Cortés*,<sup>6</sup> y en la que un avejentado Cortés, acuciado por los fantasmas del pasado, trata de deslindar la verdad de lo referido en las versiones de la conquista redactadas a posteriori.

En *Yo, maldita india...*, el personaje de Bernal arremete contra las crónicas de la conquista mexicana que considera erradas, como las ofrecidas, entre otros, por el capellán Francisco López de Gómara [1511-1566], que compuso su historia de la conquista mexicana como tributo laudatorio hacia Hernán Cortés; la de Gómara sirvió de patrón para otras obras de factura similar, de orientación seguidista, como las de Gonzalo de Illescas (*Historia pontifical y católica en la cual se contienen las vidas y hechos de todos los pontífices romanos* [1564]) o Paulo Jovio (*Elogio o vidas de los caballeros antiguos y modernos, ilustres en valor de guerra que están al vivo pintados en el museo de P. J.* [1568]). A Bernal del Castillo le enfurecen las relaciones de sucesos que sólo reconocen los méritos, en tierras mexicanas de Hernán Cortés, arrinconando los de otros participantes, como el propio Díaz del Castillo, que llega a compararse, en sus delirios de grandeza, con el emperador romano Julio César, apelando a lo cuantitativo (“Me hallé en muchas más batallas que Julio César. En cincuenta y tres estuvo él. Yo paso de las cien.”<sup>7</sup>). Ante lo que él cataloga como una flagrante discriminación y silenciamiento de su arrojo y valía, Bernal se pone a escribir su versión/visión de los hechos: la que acabaría siendo la aproximación, desde el ángulo del vencedor, más ecuánime y aproximada a lo sucedido en la tierra de mayas y aztecas: *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, un manuscrito de 213 capítulos en un infolio de 600 páginas que Bernal Díaz del Castillo envió en 1575 al Consejo de Indias y que no se publicó hasta 1632, casi cincuenta años después de su muerte. La crónica

<sup>6</sup> Vicente Leñero, *La noche de Hernán Cortés*, Madrid, El Público/Centro de Documentación Teatral, 1992, colección “Teatro”, 19.

<sup>7</sup> Jerónimo López Mozo, *Yo, maldita india...* [2000], *op. cit.*, p. 101.

de Bernal, al decir de Miguel León-Portilla, uno de los mayores expertos americanistas en la cultura náhuatl, “impresiona por su realismo. Leerlo es casi contemplar lo que refiere”.<sup>8</sup> Por el personaje de Bernal del Castillo, López Mozo se había sentido atraído mucho antes de encarar la redacción de *Yo, maldita india...*, esto es, desde que leyera su obra durante los estudios de Preuniversitario, cuando aún no había iniciado su carrera como dramaturgo.<sup>9</sup>

A medida que la redacción vaya avanzando, y los niveles de pensamiento y conciencia vayan entrelazándose, el cronista no tendrá control sobre su memoria, divagante e inconexa; de ahí la autonomía de su pensamiento y la fidelidad a los hechos históricos que, en ráfagas de lucidez, el cronista intentará domeñar para que no se le vaya de las manos el ejercicio que intenta llevar a cabo, la de reparar su honor y, al mismo tiempo, subrayar su importancia dentro del contexto de la colonización, que él estima grande, por lo que crónica es más una autobiografía, la crónica de un perdedor o un marginado más de la historia. En este sentido, el dramaturgo se ajusta en su diseño del personaje al temperamento del cronista que, entre otros estudiosos, nos traslada, por ejemplo, Ramón Iglesia, para quien Bernal del Castillo era un “hombre bullicioso, insatisfecho, pleiteante. No se da por contento con las recompensas que recibe en premio de sus servicios”.<sup>10</sup> El Bernal de López Mozo trata, incluso, de modificar el curso de la historia desde el recuerdo introduciéndose en el pasado, para amoldar los sucesos vividos en el pasado a su versión como cronista del presente dramatizado, para transformar los sucesos a como él desearía que hubieran sido desde una óptica beneficiosa para la acción de los invasores: pasado y presente colisionan en su memoria y se enturbian mutuamente.

Así, en este estado superrracional, el personaje-conductor irá recordando personajes y pasajes, y aquéllos irán cobrando forma en escena y acudiendo a su convocatoria fantasmal para establecer un verdadero diálogo de logros y renunciadas. López Mozo, además, reproduce, literaturizados, fragmentos del libro original de Bernal Díaz del Castillo, pasajes que, inmediatamente después de ser conjurados, saltan a escena. En este ritual, calculadamente amalgamado, se

<sup>8</sup> Miguel León-Portilla, “Introducci{on}”, en Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Madrid, Historia 16, 1984, colección “Crónicas de América”, 2a, p. 56.

<sup>9</sup> Carta personal de 31-VIII-2002.

<sup>10</sup> Ramón Iglesia, *El hombre Colón y otros ensayos*, México, El Colegio de México, 1944, p. 109.

han borrado las fronteras espacio-temporales, conjugando pasado revivido y presente conmemorativo, y a los que sólo el tiempo dramático y la propia dinámica del discurso ético otorgarán entidad. La corporeización de pensamientos se da, igualmente, en otra pieza teatral de tema similar: *Hernán Cortés*,<sup>11</sup> de Jorge Márquez, posterior a la de López Mozo.

Los personajes convocados en *Yo, maldita india...* por la memoria de Díaz del Castillo no lo serán siempre por decisión del cronista en el momento en que va a verterlos en su manuscrito, sino también por la voluntad de los intervinientes (así, por ejemplo, el personaje del Pochteca se materializa desde el recuerdo de Malinche), quienes, como Bernal Díaz del Castillo respecto a las crónicas de Jovio o Gómara, exigen su puesto en la nueva crónica en un juego de espejos reflectantes. Ello hace de *Yo, maldita india...* una recalificación del papel no de la conquista en sí, sino de la transmisión realizada acerca de lo ocurrido en aquellas lejanas tierras del imperio español, y cómo los participantes en las gestas logradas con violencia tratan de aligerar la crueldad desplegada.

Buena parte de los personajes que rodean en sus pesquisas alucinatorias al agotado y obsesivo cronista están marcados por el ejercicio de la violencia: desde los caudillos aztecas hasta Hernán Cortés (1485-1547) —que hubo de sortear intentos de destitución armada como el protagonizado por Pánfilo de Narváez (1470-1528), a instancias del gobernador de Cuba Diego Velázquez (1460-1523)— o Pedro de Alvarado (1486-1541), que llevó a cabo, mientras Cortés daba cuenta de Narváez, una matanza de indígenas en Tenochtitlán. La visión anti-maniquea de la historia le lleva al dramaturgo español a mostrar, por ejemplo, los efectos devastadores del fanatismo religioso (todos los pueblos indígenas también viven acongojados por el enfado de sus dioses y sus tributos humanos), así como el talante destructor de los caudillos aztecas, evidenciando el gusto de Moctezuma (1466-1520) por los tesoros, su rapiña, y por los sacrificios humanos, hechos bárbaros para los que capturan a los pueblos a los que someten: así lo relata, horrorizado, el personaje del Tameme: “A Moctezuma lo conoceréis y le tendréis miedo.(...) Os exigirán tributos y se apoderarán de vuestros guerreros. No los matarán en combate, no. Se los llevarán vi-

---

<sup>11</sup> Jorge Márquez, *Hernán Cortés*, Madrid, Editorial Espiral/Fundamentos, 1990.

vos para sacrificarlos a sus dioses. Necesitan víctimas. Miles de víctimas. He visto descuartizar a veinte mil en un solo día.”<sup>12</sup>

Entre los espectros que visitan a Bernal del Castillo en una proce-  
sión ceremonial que reconstruye la historia fragmentariamente —como  
corresponde a la memoria del cronista—, sobresale uno, el de doña  
Marina, la intérprete y madre de un hijo ilegítimo del conquistador ex-  
tremeño de Medellín. El mismo título de la pieza de López Mozo re-  
mite, por una parte, a la estructura confesional de las crónicas (la de  
Bernal del Castillo, cuya génesis aquí se recrea, comienza: “Yo, Ber-  
nal Díaz del Castillo, regidor de esta ciudad de Santiago de Guatema-  
la”<sup>13</sup>) y por otra, a la estigmatización del que es tomado entre los suyos  
por extranjero y causante de todos los males (“nos has condenado al  
llanto y al miedo”<sup>14</sup>, le echan en cara los suyos a Malinche): en los  
compases finales de la obra, las sombras indígenas la vituperan lla-  
mándola “¡puta!, ¡mil veces puta!”, “¡traidora! ¡Mujer maldita!”.<sup>15</sup>

Malinche es en la obra teatral una mujer que dibuja un personaje  
de personalidad compleja, contradictoria y, por ello, sugestiva, ya que  
más que pertenecer a los invadidos, su figura se emplea aquí como  
puente de transición: su valor no radicará en la integración en uno de  
los dos frentes, sino más bien en la voluntad de una conjunción mutua,  
sin colisión, aspiración que asume en la obra el embarazo, abriendo,  
entonces, la puerta al mestizaje. A Malinche no la incluye el drama-  
turgo en ninguno de los dos mundos en pugna (supersticiones aborí-  
genes/ imposición española), pues el deseo de López Mozo es ofrecer  
una visión perspectivista del conflicto que inutilice las versiones  
monolíticas tradicionales.

Además de ser un personaje incomprendido y atacado por sus igua-  
les y opositores, doña Marina o Malinche representa al final de la  
obra, por otro lado, el prototipo de esperanzas defraudadas, y por en-  
de, del fracaso del trasvase cultural, lo que la eleva a categoría casi de  
conciencia histórica: aliada de los recién llegados para liberar a su  
pueblo de la violencia de los aztecas, se irá percatando de las ambicio-  
nes e incongruencia de los españoles y llegará incluso a sopesar la  
hipótesis del asesinato de Hernán Cortés que le proponen los caudillos

<sup>12</sup> Jerónimo López Mozo, *Yo, maldita india...* [2000], *op. cit.*, p. 110.

<sup>13</sup> Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Madrid, 1632.

<sup>14</sup> Jerónimo López Mozo, *Yo, maldita india...* [2000], *op. cit.*, p. 184.

<sup>15</sup> Jerónimo Lopez Mozo: *Yo, maldita india...* [2000], *op. cit.*, pp. 184 y 185.

aztecas. En la obra de López Mozo, Malinche cumple la función de contrapunto: frente a la versión de los sucesos que ofrece Bernal, ella le inquieta para que no se deje arrastrar por una visión triunfalista y le impele a armonizar su discurso o limarlo de tópicos; como ha escrito Wilfried Floeck, “muchas veces Bernal tiene que reconocer la versión de Malinche o la de los otros aztecas, pero siempre oponiéndose a ella, y es sólo a regañadientes y bajo las amonestaciones de la india que se decide a corregir su manuscrito”.<sup>16</sup>

Al lado de Malinche, el personaje de Cortés se empequeñece: frente al ideal de concordia, el capitán extremeño se revela como un artero manipulador, fingidor e hipócrita (capaz de ser un sacrílego, dejando que los indios crean que él, que es portavoz de la doctrina católica monoteísta, es el dios Quetzalcoatl, el dios del aire de los nahuas, y todo para alcanzar, con la menor resistencia posible, su objetivo de dominación); un personaje dispuesto a utilizar la violencia para hacer valer sus tesis, independientemente de quién sea el que reciba el sufrimiento. López Mozo nos presenta a un personaje poseído por la fascinación del oro; el coro de aztecas reproduce, sin que los españoles los entiendan, el gozo de Cortés, y su codicia, cuando le llenan de oro el casco: “levanta el oro como si fuera un mono”, “se le ensancha el cuerpo por eso”, “tiene hambre furiosa de oro”, “como un puerco hambriento lo ansía”.<sup>17</sup> Y en parejo sentido se adelgazan ante el de Malinche los perfiles opresores y ególatras de Moctezuma y Cuauhtémoc (1497-1525), el último emperador azteca.

La importancia concedida al personaje de doña Marina se explica también porque *Yo, maldita india...* tuvo por título provisional el de *Proyecto Malinche*, ya que el autor, en su intento de cribar la historia de visiones extremosas, se decanta por una relectura menos acusatoria del mito de la Malinche, que es tanto como el mito del mestizaje. Salvat escribe que ese mito “es uno de los temas más bellos, más fascinantes y más huidizos (...). Ella es la primera india, la maldita o admirada india que iniciará el mestizaje, esa ambigua y fascinante nueva dimensión cultural”.<sup>18</sup> La obra se convierte así en un tributo a la mezcla y la fusión, al encuentro más que a la colonización. López Mozo tiene el

<sup>16</sup> Wilfried Floeck, “Dramaturgos españoles contemporáneos como lectores de las crónicas de la conquista: Sanchis Sinisterra y López Mozo”, *Hispanística XX*, 17, 1999, p. 32.

<sup>17</sup> Jerónimo López Mozo, *Yo, maldita india...* [2000], *op. cit.*, p. 117.

<sup>18</sup> Jerónimo López Mozo, *Yo, maldita india...* [1990], *op. cit.*, p. 11.

acierto, por ejemplo, de presentarnos a Cortés no sólo como capaz de actos violentos como crueldad o manifestación de impotencia, sino también como artífice de futuras ilusiones, encarnadas en el hijo de Malinche. Así, al final de la obra, la salvaje ejecución de Cuauhtémoc se funde con el nacimiento del hijo de Malinche, en una expresión de que, alegóricamente, la violencia puede ser empleada para erradicar anacronismos, violencia que sería simiente de renovación. Así, el fruto (hijo mestizo y bastardo) de ambos modos de entender la historia (Viejo Continente/ Nuevo Mundo) será distinto: no estamos ante una herencia, sino ante un cambio. El dramaturgo lo plasma en una literaria acotación: “Los gritos de los soldados, el de Cuauhtémoc, cuyo cuerpo se balancea suspendido de la cuerda, los de Malinche y el llanto de un recién nacido se encuentran en el espacio. Unos son como el eco de los otros y el eco de todos ellos fundidos los multiplica hasta el infinito.”<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Jerónimo López Mozo, *Yo, maldita india...* [2000], *op. cit.*, p. 183.

CARTAPACIO

José Sanchis



*Sangre Lunar*  
de JOSÉ SANCHIS SINISTERRA

Presentación de Eduardo Pérez-Rasilla:  
*Sangre Lunar, un hito en el discurso de Sanchis Sinisterra*



S  
T  
K  
O  
I  
J  
T  
O  
J







*SANGRE LUNAR,*  
UN HITO EN EL DISCURSO DE SANCHIS SINISTERRA

**Eduardo Pérez-Rasilla**  
**Universidad Carlos III**



No necesita demasiadas presentaciones la obra de Sanchis Sinisterra. Su dilatada trayectoria como dramaturgo, director de escena, gestor, profesor y teórico del teatro ha generado un interés por su labor, que se ha manifestado en las abundantes ediciones anotadas, estudios monográficos y otros trabajos. Entre quienes firman esas páginas están nombres como Manuel Aznar, Joan Casas, Carles Batlle, Virtudes Serrano, María José Ragué, Juan Mayorga, Itziar Pascual, Marcos Ordóñez, Juan Manuel Joya, Fermín Cabal, Phyllis Zatlin Boring, Santiago Fondevila, José Monleón, Mariano de Paco y, modestamente, quien esto suscribe. Por lo demás, sus cursos, talleres y seminarios se multiplican en Europa y en América, y están siempre concurridos, por un número creciente de discípulos y seguidores. Algunos de ellos han demostrado ya su condición de dramaturgos y han exhibido su sugerente capacidad creativa, por ejemplo, Sergi Belbel, Llüisa Cunillé, Juan Mayorga, Paco Zarzoso, Josep Pere Peyró, Carles Batlle, Yolanda Pallín, etc. Los premios obtenidos por Sanchis son también numerosos y entre ellos figuran el Nacional de Teatro, el premio Max o el Carlos Arniches.

José Sanchis Sinisterra (Valencia, 1940) ha combinado la formación académica reglada y la actividad institucional con el autodidactismo y una pujante iniciativa en el ámbito cultural y escénico. Se licenció en Filosofía y Letras en 1962, trabajó como profesor ayudante durante algunos años en la Facultad y obtuvo después la plaza de profesor de Enseñanza Media en la disciplina de Lengua y Literatura es-

pañolas, tarea que ejerció durante varios cursos en diversos institutos. Poco tiempo después comienza enseñar en el Institut del Teatre de Barcelona y más tarde explica de nuevo cursos en la Facultad de Letras de la Universidad Autónoma de Barcelona.

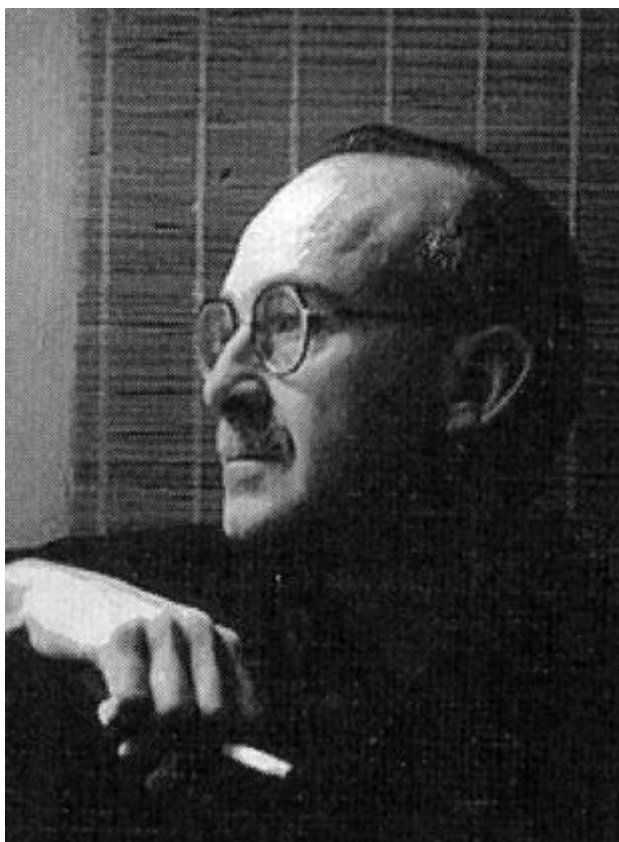
Paralelamente, su formación se apoya en un vastísimo caudal de lecturas, que abarca campos muy diversos –desde la teoría de la literatura a la física cuántica–; promovió el Teatro Universitario en Valencia, que evolucionó después hacia fórmulas más abiertas y desligadas de las estructuras oficiales, que presagiarían otras empresas escénicas que impulsaría años más tarde; y realizó en 1960 un viaje a París que tuvo, según su propia consideración, el carácter de un viaje iniciático. Allí conoció la obra de algunos de los hombres de teatro franceses (Barrault, Vilar, Jouvét, etc.) y también el legado de Artaud y, sobre todo, de Brecht. Pronto comienza a dirigir espectáculos –basados en textos propios y ajenos–, a promover numerosas iniciativas escénicas y a escribir teatro, primero bajo el influjo del neorrealismo social y también de las siempre atractivas propuestas brechtianas, aunque tratada siempre de una forma muy personal, lo que le ha llevado a considerarse un brechtiano heterodoxo.

Su estilo irá evolucionando paulatinamente hacia unas formas de madurez, que adquieren el inconfundible sello del dramaturgo, pero que son el resultado, a su vez, de una amalgama de influencias muy libremente asimiladas y un empeño irrenunciable por la investigación de nuevos caminos y por el planteamiento de problemas en torno a la condición de la escritura dramática. A la huella de los maestros franceses y a los ecos brechtianos habría que añadir los de Beckett –tal vez su más poderosa referencia como dramaturgo–, los de Kafka y los de Pinter. Además se percibe un saludable parentesco entre algunos textos de Sanchis y ciertas obras del dramaturgo francés Michel Vinaver. Pero el panorama no quedaría completo si olvidáramos el influjo que han ejercido sobre su obra algunos teóricos de la literatura, como Eco, Iser, o tal vez incluso Derrida, entre otros, y, con una frecuencia cada vez mayor, otras manifestaciones diversas de la ciencia contemporánea, singularmente la Física.

Como es bien sabido, Sanchis ha empleado el adjetivo “fronterizo” para referirse a su propio teatro. Y con este término bautizó a la compañía teatral por él fundada en 1977, y vinculada a la sala Beckett de Barcelona (cuyo nombre es una expresión de homenaje y reconoci-

miento), con la intención de señalar un camino programático. Los manifiestos redactados por el dramaturgo sobre la cuestión han sido editados en diferentes publicaciones y, últimamente, en el volumen *La escena sin límites*, que se cita en la bibliografía. El lector dispone así de un material preciso en el que confrontar el contenido de este concepto.

Pero quizás no esté de más subrayar que la adscripción a lo fronterizo entraña un compromiso ideológico de muy amplio espectro. Fronterizo, en tanto que vinculado a una “cultura centrífuga”, que busca la “marginalidad” y el “mestizaje” –aunque “no la marginación”– la “exploración de los límites”. La búsqueda de otras posibilidades formales y la investigación sobre los materiales que proporcionan otros géneros literarios no dramáticos, fundamentalmente la narrativa, no pretenden exclusivamente una renovación estética, sino la depuración ideológica de un teatro en el que “la ideología se infiltra y se mantiene en los códigos” mismos de la representación. Así, la convicción de que “el contenido está en la forma” lleva al dramaturgo a la producción de un discurso teatral revolucionario, pero limpio de didactismos maniqueos y mensajes doctrinales explícitos, porque la transformación del teatro debe realizarse, según la idea de Peter Brook adoptada por Sanchis, desde una diferente manera de “percibir la realidad”. Por todo ello, el dramaturgo adoptará una actitud militante en lo que a la construcción formal del texto se refiere, que podría recordar precisamente a otro de sus escritores dilectos, Julio Cortázar (también, por supuesto, a los ya mencionados Brecht, Beckett, Pinter o Kafka). No se puede ser revolucionario, vendría a decir, si se repiten los mecanismos tradicionales a la hora de contar la historia sobre el escenario, porque perpetúan un estado de cosas que queremos rechazar, y porque muestran una imagen estática y jerarquizada del mundo. Es preciso subvertir el lenguaje dramático, aproximarse sin temor a los confines mismos de la teatralidad, para poder ofrecer al espectador un panorama más amplio y también más inquietante, no circunscrito a las fronteras marcadas por la “ideología dominante”, ni contaminado por sus subproductos. De este modo, no es extraño que considere la desnudez escénica como “una opción estética, y también ideológica” y que busque la condensación y la limpieza en sus propuestas dramáticas, desprovistas habitualmente de cualquier elemento que al dramaturgo le parezca superfluo. (Naturalmente las cursivas corresponden a citas de los manifiestos de Sanchis a los que me refería, y la explicación misma es, en cierta medida, una glosa de los citados textos).



José Sanchis Sinisterra

Las consecuencias de estos presupuestos podemos encontrarlas en diversos aspectos de su teatro. Por un lado, el marcado carácter “metacultural” de su obra, que suele construirse con frecuencia a partir de otra realidad artística o científica. Por ejemplo, la Física en *Perdida en los Apalaches*; la Medicina en *Sangre lunar*; el cine en *La raya del pelo de William Holden*; la narrativa en *El lector por horas*; el espectáculo de variedades en *¡Ay, Carmela!*; la danza en *Bienvenidas*; el teatro, en *Ñaque, o de piojos y actores*, en *El cerco de Leningrado*, en *Los figurantes*, o en algunas piezas cortas como *El otro* o *Espejismos*; etc. A estos textos habría que añadir las abundantes dramaturgias sobre otros textos literarios anteriores, fundamentalmente narrativos (*La noche de Molly Bloom* –a partir del capítulo último del *Ulises*, de Joyce; *Carta de la Maga a bebé Rocama-*

door –a partir de un pasaje de *Rayuela*, de Cortázar– *Bartleby, el escribiente* –sobre el relato homónimo de Melville–, y *El gran teatro de Oklahoma*, a partir de unos pasajes de *América*, de Kafka), aunque también teatrales (*Historias de tiempos revueltos*, a partir de dos textos brechtianos: *El círculo de tiza caucasiense* y *La excepción y la regla*), o aquellas obras que tienen como referencia un hecho histórico expresado a través de las crónicas (*Los naufragios de Alvar Núñez*; *Lope de Aguirre, traidor o El retablo de Eldorado*). Y aún podrían mencionarse las piezas cuyos títulos o cuyos contenidos se ajustan más estrictamente a la noción de intertextualidad. Entre éstas podrían recordarse aquellos *Otros gestos para nada*, expresión calcada de los *Textos para nada*, del admirado Beckett; *Múero Próspero*, fantasía a partir del personaje shakesperiano de *La tempestad*; *Terror y miseria en el primer franquismo*, que toma prestados título, estructura e intencionalidad política de la conocida pieza brechtiana; además del citado *Ñaque*, que cuenta como referente principal con el *Viaje entretenido*, de Agustín de Rojas Villandrando. Habría que añadir a esta lista otras dramaturgias inéditas, algunas de las cuales, sin embargo, sí han subido a los escenarios, como *La leyenda de Gilgamesh*.

Teatro curioso e inquieto, que se asoma a las fronteras con otras formas de expresión, o de conocimiento, o que se mira en ese espejo de las relaciones entre texto dramático y representación y siente el vértigo de la inestabilidad. Porque, en segundo lugar, los planteamientos de Sanchis sobre lo fronterizo conducen a un territorio pantanoso, inseguro e incierto. La contundencia del texto tradicional, su sentido de la perfección, su acabado, su equilibrio y proporción entre las partes, son sustituidos en los textos de Sanchis por una confección deliberadamente inacabada, por la presencia de huecos en su desarrollo, y por la presentación de enigmas no del todo resueltos. Algo así como un “puzzle” al que le faltaran piezas u ofrecieran dificultades para encajarlas correctamente, o un mosaico cuyo dibujo exhibiera, en algunas de sus partes, figuras desmesuradas o irreconocibles.

La falta de criterios unánimemente aceptados, la distorsión de los cánones estéticos, la percepción de una realidad fragmentaria, incierta y cambiante, parecen rasgos inherentes al tiempo en que vivimos. Desde una determinada perspectiva, fue Brecht el primero que mostró la falta de sustancialidad y de entidad individual del personaje, a quien conformaban y transformaban los procesos históricos y las condiciones sociales. Y fue Brecht también quien, asumiendo la herencia del

expresionismo, propuso la fragmentación, frente a la unidad y la secuencia lógica, como criterio para contar la historia dramática. De este modo rompe con la ilusión de la realidad a que aspiraban la linealidad y el tratamiento mimético de la historia entendida como trozo arrancado de la vida. Más tarde, Beckett puso el acento en la inanidad del ser humano, en su condición efímera, abocada a una desesperante espera de algo que nunca llegaba. Un conjunto de manías, repetidas de manera obsesiva y casi ritual, configuraban la actitud de los personajes a la hora de entretener esa insufrible espera. Y es Beckett también el que nos ofrece miradas sobre el mundo que ven poco o nada y que, cuando perciben algo, esto se revela contradictorio o confuso. Tampoco el lenguaje ayuda gran cosa, sino que se convierte en una selva de frases y palabras, de balbuceos y vacilaciones, de citas cultas o de referencias equívocas, que aturden aún más a los personajes, o que las convierten en esos ritos inútiles –y a veces grotescos– con que se distraen de su condición. Pero, lo que sería motivo de tragedia, se torna comedia en el autor de *Esperando a Godot*, aunque el humor sea sarcástico y congele tantas veces la sonrisa. Pinter explora a su vez la herencia de Beckett en sus piezas plagadas de silencios y de enigmas, de sordidez y de corrosivo humor, de dislocación y de denuncia. Y en los tres dramaturgos, no es preciso insistir en ello, el empeño por la renovación formal, por la búsqueda de nuevos modos de escribir la obra dramática, está íntimamente ligado al propósito de ofrecer una visión del mundo diferente y subversiva. Es decir, el trastorno formal de la pieza obedece a un criterio ideológico.

Algunos de los dramaturgos que componen el panorama del teatro español contemporáneo, pertenecientes a distintas generaciones y cultivadores de estilos teatrales muy diversos, han tratado de reflejar también este desasosiego en algunas de sus piezas, que muestran mundos cambiantes o duplicados, juegos de sombras o de espejos, callejones sin salida, interminables series de cajas chinas, borrosas fronteras entre la vida y la muerte, entre la certeza y la suposición, o entre la realidad y la fantasía. Además de los ya citados discípulos habituales u ocasionales de Sanchis, cabría mencionar a Josep Benet i Jornet, Rodolf y Josep Lluís Sirera, Fermín Cabal, Ernesto Caballero, Ignacio del Moral o Antonio Álamo, entre otros. Pero cada uno de ellos está dotado de una poderosa personalidad como creador, y los estilos y el tratamiento de estas cuestiones son diferentes, a pesar de un

sustrato común que podemos reconocer en su obra.

Sanchis no es una excepción y, aunque ha asumido decididamente la herencia beckettiana, en modo alguno renuncia a una escritura propia, personalísima. Su obra se aventura por esta frontera entre la palabra y el silencio, entre lo que se dice y lo que se calla, entre la verdad y la mentira. Abundan en sus textos los huecos y las fracturas, las elipsis, los diálogos cruzados, las respuestas diferidas, los desencuentros, las falsas pistas, los caminos truncados, las historias inacabadas y los desenlaces poco o nada rotundos. El espectador, convertido en espectador implícito, es invitado a colaborar en la creación de la obra, a participar en un juego propuesto por el dramaturgo, pero en el que cede al espectador buena parte de la iniciativa. El lector de *Sangre lunar* tendrá sobrada ocasión de comprobar cuanto aquí se dice.

Estos efectos de distorsión no impiden que el lenguaje esté particularmente elaborado. De manera semejante a lo que ocurre en la obra de Beckett, el estilo de Sanchis es rico y preciso, y revela siempre un afán de búsqueda, un deseo de encontrar la palabra o la expresión adecuada por parte de sus personajes, siempre pendientes de decir lo que realmente quieren que el otro comprenda, o de ocultar lo que les interesa que el otro no sepa, o de utilizar la palabra como recurso para la obtención de los objetivos –casi nunca confesados– que persiguen. En este sentido, no importa su condición social ni cultural. Todos sus personajes mantienen una especial relación con la palabra, un estilo propio, que, en ocasiones es efusivo y entusiasta, o produce un verdadero torrente de palabras, o es prolijo y exacto, con una expresión en la que manda el rigor, o es reiterativo o tendente al circunloquio y dominado por la verborrea, o, en otros casos, es escueto y seco, incisivo, o lírico y empapado por la pasión, pero nunca indolente o apático.

Particularmente complejo –e interesante desde el punto de vista dramático– se muestra el tratamiento del tiempo. El tiempo en la obra de Sanchis suele ser siempre obsesivo –nuevo eco del teatro de Beckett– y casi nunca transcurre de una manera lineal, ni se percibe como algo apacible, sino que provoca una especial tensión. Se emplean efectos y recursos como la reversibilidad, el solapamiento de diferentes momentos temporales, la fractura de los límites entre los distintos períodos, el anacronismo, la incertidumbre temporal, los saltos en el tiempo, la prolongación angustiada y excesiva del momento, el empeño obsesivo por la recuperación del pasado o la reiteración de marcas

temporales. Si el tiempo es un elemento sustancial de la dramaticidad en la obra de cualquier escritor de teatro, en la producción de Sanchis advertimos siempre la preponderancia de este elemento, como demuestra, por ejemplo, la lectura de cualquiera de sus piezas, y *Sangre lunar* no es una excepción.

También el espacio reviste un singular grado de complejidad. Desplazamientos bruscos e inopinados, solapamiento de espacios distantes, aumento desmesurado y repentino de la extensión de un espacio, inabarcabilidad de un recorrido previsiblemente corto, transformación inmediata de un lugar conocido en desconocido, tratamiento laberíntico del espacio, remoción inopinada de elementos fijos y estables, equivocaciones incomprensibles de direcciones, vaguedad de los rasgos que configuran un lugar determinado, permeabilidad de límites supuestamente infranqueables, ruptura repentina de la cuarta pared, inusitada agilidad en los desplazamientos, etc. En casi todas las piezas podemos también encontrar algunos ejemplos de estos modos de tratar el espacio. También, y de una manera especialmente intensa, en *Sangre lunar*.

Mediante estas estrategias de dislocación, Sanchis puede proponer enfoques novedosos de las relaciones de poder y la relación de identidad y de otredad, sobre las que, de nuevo, incide el concepto de lo fronterizo. Aunque sólo algunas de sus obras sean explícitamente políticas o de contenido histórico (*¡Ay, Carmela!*, la *Trilogía americana* o *El cerco de Leningrado*, aunque quizás fuese preciso citar también *Marsal Marsal* o *Los figurantes*), en toda su escritura se ponen de relieve las relaciones de poder entre los personajes, que reproducen, a pequeña escala, los mecanismos de manipulación y dominación ejercidos por el gran poder político, y sus técnicas de manipulación se muestran sumamente refinadas. Sin que constituya el tema único, ni quizás siquiera el tema dominante, podemos advertir esta indagación en títulos como *El lector por horas*, *Valeria y los pájaros* o *Sangre lunar*, por ejemplo.

Como consecuencia de esos análisis, y desde la conciencia política y desde el estímulo del teatro brechtiano, el dramaturgo exhorta a la solidaridad y a la alianza entre los oprimidos. Se sugiere muy sutilmente, a veces incluso mediante la ironía, la posibilidad de una lucha política pacífica, pero imaginativa y tenaz. La idea de la formación de redes de ciudadanos, como alternativa a los grupos de poder establecidos, está latente en muchos de sus textos, que transmiten así un mensaje opti-



mista, de invitación a una resistencia pasiva o activa. Así pueden leerse piezas como *La calle del Remolino*, *Marsal Marsal* o *Los figurantes*, o también la referencia de Carmela a aquella especie de club de la memoria que está formando con mujeres de opciones políticas dispares, pero coincidentes en la necesidad de recordar. O las muy abundantes invitaciones a la resistencia en *El cerco de Leningrado*. Y, en cierta medida, también en *Sangre lunar* se nos plantea una compleja cuestión de índole social y moral que requiere una acción cívica articulada.

Las relaciones de identidad y otredad se plantean como un tema contiguo al de las relaciones de poder. Frente al peligro de aniquilación a que aboca el ejercicio desmesurado y despótico del poder, sea el poder a gran escala o el más limitado que se ejerce en el terreno de lo privado o de lo cotidiano, donde también el ser humano pretende sojuzgar al otro, se yergue la voluntad afirmación personal. Y la adquisición de la conciencia de la propia identidad conduce a la necesidad de reconocer al otro, lo cual provoca, por ejemplo en *Los naufragios de Álvar Núñez*, una suerte de fecundo mestizaje, asunto que parece estimular poderosamente al dramaturgo. Y si en aquella pieza el encuentro con el otro y el mestizaje se trataban desde la perspectiva de la Historia con mayúscula, en *Sangre lunar* el dramaturgo vuelve a enfrentarse con estos retos, pero en el terreno de lo íntimo, de la historia cotidiana, con minúscula. Posiblemente son los textos más ambiciosos del dramaturgo los que abordan de manera más decidida la complejidad de esta cuestión, tal como ocurre en *Los naufragios de Álvar Núñez* (un texto que está pidiendo a gritos su puesta en escena), *El lector por horas*, *La raya del pelo de William Holden*, *Marsal Marsal*, y, desde luego, *Sangre lunar*, aunque ciertamente este motivo está presente en toda la obra de Sanchis Sinisterra.

Pero no se trata de un proceso sencillo, sino, por el contrario, se muestra como un empeño casi inalcanzable, una irrenunciable pero ardua utopía. Desde la influencia de Pinter y de Kafka (y también, posiblemente, de Beckett), Sanchis muestra a unos seres invisibles para los otros y una realidad ajena inverificable, que a veces dan la sensación de vivir en mundos paralelos, que nunca llegan a encontrarse. Quizás por ello, o tal vez a pesar de ello, estos personajes se afanan en la búsqueda del otro, o lo buscan a su pesar, porque esa relación con el otro constituye también la búsqueda de sí mismos. Sin embargo, el miedo a encontrarse, les lleva con no poca frecuencia, a pretender ne-

garse y a tratar de negar al otro. Este juego de contradicciones conduce a los personajes a una suerte de laberinto, difícil, sin duda, para los personajes y en ocasiones para el espectador, pero extraordinariamente fecundo y sugestivo desde el punto de vista dramático. Algunos de los personajes más atractivos surgidos de la imaginación de Sanchis han afrontado de una manera o de otra este viaje identitario y paradójico, como les sucede al Álgvar Núñez de la pieza que lleva su nombre, a Ismael o a Lorena en *El lector por horas*, a Natalia y a Priscila en *El cerco de Leningrado*, y a un largo etcétera. Y, desde luego, les ocurre a casi todos los personajes de *Sangre lunar*.

*Sangre lunar*, escrita en 2001 y hasta ahora inédita y sin representar, se mueve entre estas paradojas, encuentros y desencuentros. El motivo, curiosamente, coincide con el de la última película de Almodóvar, *Hable con ella*, pero su tratamiento y las conclusiones que se desprenden del texto de Sanchis son completamente distintas. Por lo demás, las semejanzas remiten probablemente a la voluntad de dos creadores muy diferentes de abordar un caso sugerido por alguna información aparecida en la prensa sobre historias clínicas más o menos truculentas o impactantes.

La mujer joven, en estado vegetativo, como consecuencia de un accidente, cuidada en una clínica privada a expensas de su acomodada familia y a cargo de un enfermero, son circunstancias que aparecen en ambas obras, si bien, en la película, el cuidador estaba platónicamente enamorado de la chica antes de que ésta tuviera el accidente y en la obra dramática la asignación de la mujer al cuidado de Manuel responde a criterios puramente profesionales y carece de relaciones afectivas previas. Pero es la violación de la chica, presumiblemente por parte del enfermero (o de su entorno) y el subsiguiente embarazo, lo que constituye el punto fuerte de la trama entre ambas obras. En ninguna de las dos se ofrece al espectador el asunto definitivamente aclarado, sino que se limitan a la sugerencia o al indicio que permite al público formularse una hipótesis sobre la responsabilidad de alguno de los personajes. Habría que añadir algún detalle más, como el que se refiere al hecho de que no se detectara, por parte del equipo médico, que la mujer llevara un tiempo sin tener el período.

Sin embargo, aquí terminan las coincidencias. El tono sentimental y ternurista de Almodóvar tiene poco que ver con la limpia disección de las relaciones que unen, y separan, a un conjunto de personajes,

que, a raíz del suceso, se ven implicados en él, pero también lo utilizan como ocasión o excusa para replantearse sus posiciones ante sí mismos y ante los demás.

*Sangre lunar* cuenta, de una manera convergente con el caso principal, fragmentos de las historias de unos personajes que tienen o tuvieron relación con Lucía, la mujer que desde hace años permanece en coma. Sus vidas, hasta donde las conocemos, están llenas de frustraciones, silencios, mentiras, dudas, vacilaciones, deseos no satisfechos, miedos, ambiciones e incapacidades no reconocidas. Todos experimentan algún rechazo por parte de los otros y todos buscan en alguien alguna forma de solidaridad, apoyo o consuelo. Lucía, y el percance que le ha ocurrido, incide en sus vidas, pero no parece condicionarlas decisivamente, e incluso parece afectarles sólo de manera relativa, aunque este particular, a su vez, podría discutirse.

Sus existencias se deslizan inciertas, inseguras, erráticas, de manera que sus trayectorias dibujan un enmarañado ovillo, en el que presentimos también otras líneas apenas insinuadas. Son las de otras facetas de sus vidas o las que remiten a otros personajes, total o parcialmente ausentes en la obra, pero de quienes conocemos su existencia por las palabras de otros, o por su paso fugaz por los escenarios que transitan. La invisibilidad alcanza su mejor metáfora en el personaje del limpiador de cristales, hombre sin rostro, que nunca habla y de quien nada sabemos, sino su oficio. Poco sabemos también del interlocutor (o de los interlocutores) de Héctor, el padre de Lucía, ni menos aún del hermano del interlocutor, acerca del cual habla en una fragmentaria conversación telefónica que escuchamos. Tampoco se nos ofrece mucha información acerca del impaciente amante de Estela, madre de Lucía, excepto que vive en Quebec, que se llama Philippe, que se comunica telefónicamente con ella y que mantienen en secreto la relación. De Gloria, la mujer de Jaime, antiguo novio de Lucía, quien la acompañaba en el momento del accidente, sólo conocemos las molestias o los celos que le causa la situación de Lucía, o, al menos, es lo que Jaime nos dice de ella. Suponemos que aquel percance es el que condenó a Jaime al uso permanente de la silla de ruedas y tal vez a esa actitud cínica de que hace gala. El abogado Morín, cuyo nombre se pronuncia con algunas deliberadas variantes, no aparece tampoco en escena, sino que constituye una referencia en boca de diversos personajes, aunque quedan las dudas sobre la idoneidad de

esta persona para hacerse cargo de la situación, y tampoco sabremos definitivamente si ha asumido esa responsabilidad profesional, ni cómo pretende resolver el caso. Se menciona también, episódicamente, al profesor de canto de Sabina, carente de nombre y casi de perfil, más allá de su carácter exigente o riguroso, y al suegro de Jaime, a quien éste fue a visitar, con motivo de una afección renal padecida por aquel personaje de quien únicamente se nos dice que fue un “borracho académico”, lo cual dispara también las hipótesis y las sugerencias. Tampoco sabemos apenas nada de otros médicos, enfermeros y tal vez personal auxiliar de la clínica, a algunos de los cuales creemos entreverlos o, al menos, sentir su presencia.

Pero el personaje más importante de los que no vemos es el anónimo hermano de Manuel, el enfermero, un hombre disminuido en sus capacidades mentales por los excesos que ha practicado en su juventud, y con quien Manuel mantiene una relación que oscila entre el paternalismo y la complicidad. Nunca aparece en escena, ni le oímos nunca tampoco, sin embargo, escuchamos con mucha frecuencia a Manuel, que le habla. Y están también las voces de los periodistas o las sombras de médicos y enfermeros de la clínica. En definitiva, un cúmulo de seres en sombra cuya utilización dramática nos remite de nuevo a nociones como la invisibilidad, la fragmentariedad, la formación de redes o la imposibilidad de conocer plenamente las historias. *Sangre lunar*, como otros textos de Sanchis, parece apuntar también una crítica implícita de las historias teatrales “redondas” o completas, en las que encajan convincentemente todas las piezas. El mundo percibido por él se muestra, por el contrario, incompleto, marcado por la fragmentariedad, enigmático e ilógico.

Y no se trata sólo de los personajes no ausentes. Las propias situaciones se muestran incompletas, fracturadas o apenas entrevistas. La relación entre Sabina –la hermana menor de Lucía– y Jaime apunta un conjunto de sugerencias, pero no sabemos cuándo empezó ni a qué extremos ha llegado, aunque, a partir de los datos ofrecidos, el lector (el espectador cuando llegue el caso) puede formular distintas hipótesis. Y tampoco sabemos qué clase de vida lleva exactamente Sabina en Austria, ni cuáles son sus verdaderas carencias afectivas. Lo que le ocurre a Héctor en su trabajo como piloto y sus luchas sindicales tampoco encuentran explicación definitiva. La vida en la clínica ofrece no pocos enigmas. ¿Cómo no ha despertado sospechas Manuel, de quien

después se dirá que ha tenido acusaciones de abusos sexuales, aunque, a su vez, queda la duda de si el culpable fue el propio Manuel o su lujurioso e irresponsable hermano? ¿Y ningún responsable de la clínica ha prohibido a Manuel que su hermano lo acompañe en las guardias? ¿Qué decisiones van a tomarse respecto a la reducción de plantilla? ¿Por qué? ¿Cuál es la situación real –y el poder– del doctor Soto? ¿Qué ha movido a la doctora Caruana a incorporarse a esta clínica privada? ¿Qué siente por el doctor Soto?

Precisamente este último y el enfermero Manuel conforman quizás los dos personajes más sinuosos y más interesantes de la pieza. El doctor Soto encarna una forma de ejercicio del poder. Se enfrenta a los periodistas con displicencia y humilla a quien le plantea una pregunta comprometida. Y lo hace –y esto es lo más significativo– mediante el manejo de un lenguaje que supone que la periodista no puede entender: el lenguaje técnico de la profesión médica. En la primera escena utiliza también un lenguaje violento y despectivo frente a alguien a quien no vemos –y no sabemos quién es–, porque, a su entender, no le ha transmitido unas cifras adecuadamente. Y el Dr. Soto se sirve de su posición para lograr los favores sexuales de la doctora Caruana, primero mediante ciertas formas de galanteo y de intimidación y, finalmente, mediante un trato que supone, en definitiva, explotar las ambiciones de la doctora, aun a sabiendas de que su pacto puede no ser impecable desde el punto de vista ético.

También Manuel ejerce, en otro nivel, alguna forma de poder. El hecho de cuidar a su hermano y a Lucía le proporciona la posibilidad de dominio sobre ellos. Y los cauces son la palabra, de nuevo, y el sexo. Como tantos personajes de Sanchis, Manuel está caracterizado por la verbosidad. Los cuentos que le narra a Lucía tienen su correlato en los que cuenta en su casa (¿a quién?), acompañados en ambos casos de reconvenções o de singulares consideraciones de tipo moral, a su hermano y a Lucía. Manuel ha podido ejercer el sexo con Lucía, pero, en un ejemplo de perversión del lenguaje, atribuye esas relaciones sexuales a un acto de provocación de Lucía o a una actitud compasiva que le induciría a producir placer a la muchacha yacente e inmóvil. También en la relación con su hermano tiene el sexo un papel. Manuel parece proporcionarle la posibilidad de gozar sexualmente a Lucía y calmar así la lujuria incontrolada de su desequilibrado hermano, pero esta decisión le otorga a Manuel un motivo más de poder so-

bre su hermano, como podemos comprobar en la reprensión un tanto violenta verbalmente con que censura las consecuencias de la relación sexual con Lucía, lo que supone, de nuevo, una perversión del lenguaje, pues sólo Manuel puede ser el responsable de la acción. En cualquier caso, su conducta, como la de otros personajes, deja de nuevo un margen para el enigma: ¿cometió realmente los abusos sexuales con una parálitica? ¿Cuáles son las razones de su conducta?

La muy elaborada estructura y composición de *Sangre lunar* permite también un juego asociaciones y de falsos cierres de las pistas. La escena segunda, que reúne a Sabina y a Jaime tiene lugar en una bolera, lugar al que Jaime parece estar habituado, pero que permite también establecer un paralelismo entre la silla de ruedas que emplea, el juego de los bolos y el automóvil en que se produjo el accidente, asociación que culmina cuando Sabina, molesta por los hirientes comentarios de Jaime, suelta el freno de la silla y la empuja contra los bolos.

Poco después Manuel, presumiblemente en su casa, cuenta el cuento de la Cenicienta, a través de la ventana, a alguien que se encuentra en un nivel inferior, mientras come cerezas y arroja descuidadamente los huesos. Cuando es requerido –supuestamente por su hermano–, alguien hace entrar de nuevo por la ventana los huesos de cereza arrojados. Y, en una escena posterior en la narración escénica de la obra, aunque tal vez anterior cronológicamente, Estela encuentra unos huesos de cereza entre el pelo de Lucía. Juego, por tanto, de pistas e indicios, ¿falsos?, ¿fragmentarios?

Está también plagada de sugerencias la escena en la que Jaime acude a visitar a su suegro y se pierde en el significativamente laberíntico espacio que configuran los pasillos de la clínica y es guiado por Manuel, no sin bromas y comentarios que adquieren un doble sentido en el contexto de la historia, puesto que se convierten en metáfora de cuanto está ocurriendo.

Y, como ya se ha anticipado, también el tratamiento del espacio y del tiempo son sumamente flexibles. El dramaturgo solapa las acciones mediante la sugerencia plástica minimalista de los espacios, que se suceden con rapidez y ligereza y que suponen una drástica selección de los elementos de la trama. El tiempo responde también a un tratamiento poco convencional. La acción comienza con la rueda de prensa convocada con motivo del incidente y a continuación se ofrecen las escenas en las que se muestran las reacciones de todos ante el suceso,

gero desconocemos el orden cronológico preciso de dichas escenas, que por otra parte, tampoco necesitamos. La segunda parte es anterior cronológicamente a la primera, excepto en sus pasajes finales, que constituyen una especie de síntesis o acumulación de imágenes y momentos representativos de la historia, antes de dejar paso al bello e inquietante monólogo final.

También en el lenguaje abundan las ambigüedades, los equívocos, las fracturas, las elipsis, las respuestas diferidas, las réplicas no contestadas y hasta las trampas, tal vez. Y, tal vez más que en otros textos del dramaturgo, se perciben rasgos como la alternancia entre el lenguaje escueto, el balbuceo o el silencio, y la locuacidad desmedida, una locuacidad con la que tantas veces el personaje pretende ocultar algo o defenderse de algo.

*Sangre lunar* es, en suma, uno de los textos más emblemáticos de la producción literario-dramática de su autor, que recoge su constante proceso de innovación y experimentación con la escritura, y que propone un sugestivo modelo de trabajo.



PRINCIPALES EDICIONES DE LA OBRA  
DE SANCHIS SINISTERRA EN ESPAÑOL



- ¡Ay, Carmela!*, (Prólogo de Joan Casas), Madrid, El Público, 1981.
- ¡Ay, Carmela!* y *El lector por horas*, (Eduardo Pérez-Rasilla, ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 2000.
- El cerco de Leningrado* y *Marsal Marsal*, Madrid, Fundamentos, 1996.
- El gran teatro natural de Oklahoma, Primer acto*, n. 222, 1988, págs. 42-71.
- El año pasado en Tolouse*, Art Teatral, n. 11, 1998, págs. 73-75.
- El lector por horas*, (Carles Batlle, ed.), Barcelona, Proa-Teatro Nacional de Cataluña, 1999.
- La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, (Prólogos de Juan Mayorga y Manuel Aznar Soler), Ciudad Real. Ñaque, 2002.
- La raya del pelo de William Holden*, Madrid, SGAE, 2002.
- Los figurantes*, Madrid, SGAE, 1993.
- Marsal Marsal y Perdida en los Apalaches*, Madrid, SGAE, 1999.
- México Próspero y otras breverías*, Madrid, La Avispa, 1995.
- Ñaque o de piojos y actores y ¡Ay, Carmela!* (Manuel Aznar, ed.), Madrid Cátedra, 1991.
- Perdida en los Apalaches*, (Prólogos de Guillermo Heras y Ramón Simó i Vinyes), Madrid, CNNTE, 1991.
- Pervertimento y Otros gestos para nada*, San Cugat del Vallès, Cop d'Idees, 1991.
- Pervertimento y Otros gestos para nada*, Madrid, Visor, 1997.
- Tres dramaturgias (La noche de Molly Bloom; Bartleby, el escribiente; Carta de la maga a bebé Rocamadour)*, Madrid, Fundamentos, 1996.
- Trilogía americana (Naufragios de Álvar Núñez; Lope de Aguirre, traidor; El retablo de Eldorado)*, (Prólogo de Moisés Pérez Coterillo) Madrid, El público, 1992.
- Trilogía americana (Naufragios de Álvar Núñez; Lope de Aguirre, traidor; El retablo de Eldorado)*, (Virtudes Serrano, ed.), Madrid, Cátedra, 1996.
- Valeria y los pájaros y Bienvenidas*, (Prólogo de Fermín Cabal), Madrid, ADE, 1995.





SANGRE LUNAR

José Sanchis Sinisterra



**Personajes**

DR. GUSTAVO SOTO  
DRA. INÉS CARUANA  
JAIME  
SABINA  
ESTELA  
HÉCTOR  
MANUEL  
LIMPIA-CRISTALES  
VOCES DE PERIODISTAS  
VOZ DE MUJER

*Primera parte*

*(Conferencia de prensa. Sobre la mesa, muchos micrófonos. Tras ella, el DR. SOTO y la DRA. CARUANA.)*

DR. SOTO.– *(Tras una pausa.)* No.

VOZ DE HOMBRE 1.– ¿Quiere decir, entonces, que la Residencia sólo puede garantizar la vida de... de los pacientes?

VOZ DE HOMBRE 2.– O sea: que no se hace responsable de su integridad. Que ustedes sólo atienden... que sólo se ocupan de mantener sus funciones vitales. ¿Es así, doctor?

DR. SOTO.– Sí.

VOZ DE HOMBRE 2.– Sin embargo, usted aseguró antes que su Residencia tenía medios y personal suficientes para... ¿cómo dijo?... “controlar permanentemente”... Sí: “controlar permanentemente” dijo... “cualquier incidencia que pudiera afectar”... ¿Le parece que esto no es una “incidencia”? ¿O que no puede “afectar” a esa mujer? ¿Qué entiende por “afectar”? O mejor: ¿a qué llama usted “controlar”? ¿Ha estado suficientemente “controlada” la integridad de esa mujer?

DR. SOTO.– No.

VOZ DE MUJER 1.– Quisiera preguntarle, doctor, sobre la identidad de esa mujer. La decisión de no dar... de no hacer público su nombre... Sí: puedo comprender esa decisión... si es que viene de la familia, pero... Bueno, quiero decir que, dadas las circunstancias, alguien podría sospechar que ustedes... que la Residencia está

ocultando su nombre para... por motivos menos confesables. (*Pausa.*) ¿Me entiende?

DR. SOTO.— No.

VOZ DE MUJER 1.— Que la Residencia está tratando de impedir a la prensa... y a los otros medios de información... el contacto directo con la víctima... Bueno: con su familia... para encubrir otros aspectos del caso, otras responsabilidades de... Por ejemplo: esta rueda de prensa, convocada por ustedes, podría ser una cortina de humo, ¿comprende? Una manera elegante de atajar cualquier posible...

DR. SOTO.— ¿Qué quiere decir?

VOZ DE HOMBRE 1.— Mi compañera se refiere a la semana... no: a los ocho días transcurridos desde que ustedes tuvieron las primeras evidencias del asunto...

(*La DRA. CARUANA habla al oído del DR. SOTO.*)

Y otro dato curioso es que la policía no tomó cartas en el asunto hasta ayer. O sea que, según parece, ni la Residencia ni la familia denunciaron el caso hasta ayer... A no ser que usted me diga... y podemos comprobarlo, que presentaron la denuncia hace una semana y la policía, hasta ayer, no... ¿Me está escuchando?

DR. SOTO.— ¿Qué?

VOZ DE HOMBRE 1.— Le estaba diciendo que resulta extraño, dada la gravedad del caso, que la policía no haya intervenido hasta...

DR. SOTO.— Un momento, un momento...

(*Escucha, asintiendo, lo que le dice al oído la DRA. CARUANA. Murmullos en la sala. El DR. SOTO vuelve a atender al periodista.*)

¿Sí? ¿Decía usted?

VOZ DE MUJER 2.— Una aclaración técnica, doctor, si me lo permite. En la nota de la convocatoria dice usted... o quien la haya escrito... que la paciente está en coma desde hace diez años, ¿no? Y yo quisiera saber... bueno: mis lectores quisieran saber cómo es posible eso. Cómo se puede estar en coma diez años. Porque estar en coma es más o menos como estar muerto, ¿no? Entonces, yo le pregunto: ¿cómo es posible estar diez años más o menos muerto? ¿Es normal eso?

- DR. SOTO.- ¿A qué publicación representa?  
VOZ DE MUJER 2.- ¿Cómo?  
DR. SOTO.- Sí, usted. ¿En qué periódico escribe?  
VOZ DE MUJER 2.- Bueno, yo... Soy corresponsal de... Es decir, colaboro en la revista "Sensaciones"...
- DR. SOTO.- ¿Cómo?  
VOZ DE MUJER 2.- La revista "Sensaciones".  
DR. SOTO.- Ya. (*Pausa.*) ¿Sus lectores quieren un cuadro clínico del estado de coma?  
VOZ DE MUJER 2.- Bueno, yo...  
VOZ DE HOMBRE 1.- Antes, si la compañera me lo permite, quisiera insistir en... Por ejemplo: ¿cómo es que ningún representante de la familia está presente aquí? Tengo entendido que hay un abogado... que la familia ha puesto el caso en manos de un abogado... De nombre Moret... o Morey, no estoy seguro...  
DR. SOTO.- Morín.  
VOZ DE HOMBRE 1.- O Morín, sí... ¿Y cómo es que no ha sido convocado a esta rueda de prensa? (*Silencio. El DR. SOTO y la DRA. CARUANA se miran sin expresión alguna.*) ¿Admite, entonces, que no han invitado a ningún representante de la familia? ¿Qué hay una voluntad deliberada de ofrecer a la opinión pública una sola versión de...?  
DR. SOTO.- Yo no he dicho eso.  
VOZ DE HOMBRE 1.- Pero reconoce que su Residencia convoca una rueda de prensa... a los ocho días de...  
DR. SOTO.- Eso no es exacto.  
VOZ DE HOMBRE 1.- ¿Qué no es exacto?  
DR. SOTO.- Esta no es "mi" residencia.  
VOZ DE HOMBRE 1.- Ya... Pero usted es el Médico Jefe...  
DR. SOTO.- Director...  
VOZ DE HOMBRE 1.- Está bien: Director Médico...  
DR. SOTO.- Clínico.  
VOZ DE HOMBRE 1.- Director Clínico, de acuerdo...  
VOZ DE MUJER 1.- ¿Sería posible, doctor Soto, que nos diera usted alguna información concreta sobre este... escabroso asunto?  
DR. SOTO.- ¿Qué quiere saber, exactamente?  
VOZ DE MUJER 1.- Por ejemplo: si tienen ya evidencias de que esa mujer... esa joven en coma, ha sido violada por alguien de esta re-

sidencia.

*(Silencio.)*

DRA. CARUANA.— No se descarta ninguna hipótesis.

VOZ DE MUJER 1.— ¿Luego admiten que entre el personal que trabaja aquí, con ustedes, puede haber una persona... un hombre capaz de cometer esa atrocidad?

DRA. CARUANA.— Ya se lo he dicho: es una de las hipótesis.

VOZ DE MUJER 1.— ¿Y qué otras está considerando la policía?

DRA. CARUANA.— Hay varias: visitantes, proveedores, empleados temporales, familiares...

VOZ DE HOMBRE 2.— ¿Insinúa usted que el violador pudo haber sido alguien próximo a la víctima?

DRA. CARUANA.— Nosotros no insinuamos nada. La policía está investigando en torno a estas y otras hipótesis.

*(Brusco cambio de luces. Desaparecen los micrófonos. El DR. SOTO, en pie, grita hacia un lateral.)*

DR. SOTO.— ¡Sólo las primeras cifras! ¡Las tres primeras cifras, animal! ¡Sólo las tres primeras! ¿Cuántas veces te lo he dicho? ¿Cuántas veces tendré que...? ¡Nada! ¡Con el resto, nada! ¡Ni nosotros ni nadie! ¡Más allá de las tres primeras no hay más que mierda, basura, polvo estelar! ¡Olvídate! ¡Olvídate de la cuarta y de la quinta y de...! ¡Eso ya no son cifras! ¡Con eso, entérate de una vez, ni se gana ni se pierde! ¡Con eso, entérate, sólo se llenan los bolsillos de baba! ¡La baba del destino, sí! Después de las tres primeras cifras, se derrama la baba del destino, pedazo de animal...

*(La DRA. CARUANA se ha cubierto el rostro con las manos.)*

*(En una bolera. JAIME, en una silla de ruedas, lanza de vez en cuando bolas por el carril. A su lado, de pie, SABINA.)*

JAIME.— Hace años que no voy a verla. ¿Para qué? ¿Tiene algún sentido? Si estuviera muerta de verdad, no sé... Le llevaría flores de vez en cuando, ¿por qué no? *(Pausa. Lanza una bola.)* Y además...

## CARTAPACIO

---

*(Ruido de bolos cayendo.)*

SABINA.— Antes lo hacías.

JAIME.— ¿Qué?

SABINA.— Llevarle flores. A veces ibas conmigo, ¿te acuerdas? *(Silencio.)* Antes lo hacías.

JAIME.— Y además, mi mujer acabó por hartarse. “¿Hasta cuándo va a durar ese noviazgo?”, decía. Acabó por hartarse. *(Pausa.)* Seis o siete años, creo. *(Pausa. Lanza una bola.)* ¿Cuándo te fuiste a Viena?

*(Ruido de bolos cayendo.)*

SABINA.— Justo después de casarte.

*(Silencio. JAIME observa una bola sin lanzarla.)*

JAIME.— ¿Cómo lo llevan tus padres?

SABINA.— Imagínatelo.

JAIME.— Sí, ya... Supongo que tu madre estará...

SABINA.— Pero me preocupa más mi padre.

JAIME.— ¿Por qué?

SABINA.— No dice nada. Casi ni habla.

JAIME.— ¿Tu padre? Me cuesta creerlo.

SABINA.— Por eso.

*(JAIME lanza la bola.)*

JAIME.— ¿Te das cuenta? Esta bola podría seguir rodando y rodando eternamente, hasta el infinito... si no hubiera fricciones. Quiero decir: si no la frenara el roce con el suelo, con el aire, con los bolos. Sólo por mi impulso, la fuerza de mi brazo... Un movimiento rectilíneo, uniforme, eterno...

*(Callan. Sólo se escucha, alejándose, el rodar de la bola. No hay ruido de bolos cayendo. Silencio.)*

SABINA.— ¿Te eliges tú la ropa?

JAIME.— ¿Cuál?

SABINA.— Tu ropa. Ese suéter que llevas, por ejemplo.

JAIME.— ¿Por qué?

SABINA.— Por nada. *(Pausa.)* Y lo peor no es eso, que no diga nada.

## CARTAPACIO

---

Lo peor es cuando vamos a verla...

JAIME.- Comprendo.

SABINA.- ¿Qué comprendes?

JAIME.- Lo que... Bueno: no sé.

SABINA.- Ni la mira. No sólo no habla. Se queda allí, lejos de la cama... Ni mirarla quiere.

JAIME.- O no puede.

SABINA.- No sé.

(JAIME lanza una bola. Ruido de bolos cayendo.)

JAIME.- La última vez que la vi... Hace años, ya te digo...aún estaba... No, hermosa no es la palabra, pero... Como si algo quedara allí de su...

SABINA.- Me molesta que digas eso. Me da asco.

JAIME.- ¿Por qué? (Silencio.) Parecía dormir. (Pausa.) Te hablo de hace tres o cuatro años. Ahora no sé. (Pausa.) ¿Cómo puedes seguir odiándola?

SABINA.- Yo no la odiaba.

JAIME.- O teniéndole miedo.

SABINA.- Eres el mismo imbécil ciego de siempre.

(JAIME ríe y lanza otra bola. Ruido de bolos cayendo.)

JAIME.- Comprendo que debía ser difícil tener una hermana como Lucía, sí... La mayor, la más guapa, la primera en todo... Por cierto: veo que te arreglaste los dientes. Te quedan muy bien. Seguro que ya puedes hasta sonreír...

SABINA.- Imbécil. (JAIME ríe.) Ojalá hubieras ido tú al volante, aquel día. Ojalá hubieras visto tú al ciervo cruzando la carretera. (JAIME sigue riendo.) Ojalá hubieras tratado tú de esquivarlo. Ojalá el coche se hubiera empujado contra el árbol por tu lado. (JAIME sigue riendo.) Ojalá el golpe te hubiera dejado a ti en esa muerte viva. Ojalá hubieras quedado tú flotando diez años en esa nada vegetal...

(Mientras JAIME sigue riendo, SABINA quita el freno de la silla de ruedas y la empuja con fuerza por el carril. Al salir ésta de escena, suena el chirrido de unas llantas que patinan y el estrépito de un coche chocando violentamente co-

*ntra un obstáculo sólido. Súbito cambio de luces. Suena un piano de acompañamiento. SABINA trata de cantar uno de los “lieder” de Richard Strauss: “Wiegenlied” – “Canción de cuna”–, sobre un poema de Richard Dehmel.)*

*(Cocina-comedor de una vivienda acomodada. HÉCTOR, vestido con distinción, prepara meticulosamente una cena fría. ESTELA, a medio arreglar, inspecciona unos papeles y anota o tacha algo en ellos. Sigue oyéndose a lo lejos la voz de SABINA estudiando el “lied” de Strauss.)*

ESTELA .– Sí: nosotros, Héctor, nosotros. Ellos están... No se ponen de acuerdo. Y la última palabra la tenemos nosotros. Eso me dijo Soto: “La decisión les corresponde a ustedes”. Y es el jefe de la... el Director Clínico, creo... “Legalmente, la decisión que cuenta es la suya”... Es nuestra hija, ¿no? Pero no es sólo por lo legal, porque sea lo legal, ¿comprendes? (*Pausa.*) Córtalo más fino, vamos a ser seis. Viene también la doctora... ¿Cómo se llama?... Caruana, la doctora Caruana. No me gusta nada esa mujer, se da unos aires de... Y todo le parece mal. Si fuera por ella, la pobre Lucía ya... Además, que sabe mejor cuanto más fino, el salmón... ¿Qué hace Sabina? ¿Por qué no baja ya? (*Va hacia el lateral.*) ¡Sabina, date prisa! ¡Son casi las nueve! ¿Qué haces? (*Cesa el canto de SABINA. ESTELA vuelve a los papeles.*) Y yo aún estoy a medio vestir... Esto es sólo un borrador, me dijo Morín que quería consultarlo con... no sé... con otros del bufete... Pero tú y yo, Héctor, tenemos que estar unidos en esto. Como en todo lo demás. Sí: yo tengo mis creencias y tú las tuyas, pero en esto... ¿No lo comprendes? Es algo suyo... vivo. Vivo, ¿te das cuenta? (*Pausa.*) Ya sé que fue algo horrible, sucio, miserable. Yo también lloré, vomité, me volví loca... Pero ahora, está viniendo, creciendo en su cuerpo, algo de ella viviendo ya... y viene hacia nosotros. Es como... un don que ella nos ofrece, como si quisiera pagarnos todo lo que... por estos diez años de... de angustia. (*Pausa.*) ¿No dices nada? (*Silencio.*) No puedes hundirte ahora, Héctor. Te necesito más que nunca. Y ella también, también te necesita... como cuando te llamaba Lancelote, ¿te acuerdas? “Mi señor Lancelote”, te llamaba...

HÉCTOR.– No estoy hundido.

ESTELA.– El orégano, lo último.

HÉCTOR.– Sí...



## CARTAPACIO

---

ESTELA.- (*Deja los papeles.*) Los veremos luego, cuando lleguen. Hay cosas que no entiendo, términos... Voy a acabar de vestirme. (*Grita hacia el lateral.*) ¡Sabina! (*No llega a salir.*) Héctor, por favor...

HÉCTOR.- ¿Sí?

ESTELA.- Créeme: no hablo por hablar. Es un don que nos ofrece, lo sé. El otro día...lo vi. Llevo años haciendo meditación, Héctor, y nunca... ¿Alguna vez te he dicho...?

VOZ DE SABINA.- ¿Qué quieres, mamá? ¿Me llamas?

ESTELA.- ¿Alguna vez me has oído hablar de... tener una visión? (*Pausa.*) Pero el otro día, fue tan claro...

VOZ DE SABINA.- ¿Mamá?

ESTELA.- Debes creerme: fue una visión.

VOZ DE SABINA.- ¡Ya bajo!

ESTELA.- Te la conté y tú me creíste. Sabes que no soy ninguna estúpida, que no hago meditación por esnobismo ni por...

HÉCTOR.- No puedo dejar de pensar...

ESTELA.- ¿Qué?

HÉCTOR.- ... en ese hombre.

ESTELA.- ¿En quién?

HÉCTOR.- Y por mucho que piense...

ESTELA.- Déjalo, Héctor... Además, ni saben si es... si fue él.

HÉCTOR.- ...Por más que lo...

ESTELA.- ¿Cuántos enfermeros trabajan allí?

HÉCTOR.- No consigo... no consigo entender...

ESTELA.- ¿Qué importa quién haya sido? Él... o algún otro, ¿qué importa? Ocurrió, fue horrible, es horrible, pero...

(*Entra SABINA.*)

SABINA.- Lo siento, pero... no voy a quedarme para la cena.

ESTELA.- ¿Qué dices?

SABINA.- Sí, he cambiado de opinión. ¿De qué sirve mi...?

ESTELA.- (*Saliendo.*) Me dejáis sola con todo. Ahora, cuando más...

(*Se la oye murmurar fuera, quejumbrosa. SABINA se acerca a HÉCTOR y comisquea de alguna fuente.*)

HÉCTOR.- Trato de imaginar... Me digo: es un ser humano, alguien como yo, un hombre que... Imagino un antes y un después... Hasta un determinado momento, hacer algo así, aquello, la sola idea de...

era... no sé: algo impensable para él. Incluso para alguien como él que, luego, un momento más tarde, sería capaz de pensarlo, de quererlo hacer, de hacerlo... (*Pausa.*) Pero antes no. Antes, me digo, era un hombre como yo, incapaz siquiera de... Sí, ya... no era su hija, no era Lucía, no era algo que has visto nacer, crecer, jugar, tener varicela, anginas, miedo, aprender a... Pero era... alguien, una persona, la... el... la vasija de una persona. (*Pausa.*) El templo de un espíritu. (*Pausa.*) Eso tenía que verlo... antes. Y luego hubo un después. Y algo cambió en él, y fue capaz de pensarlo, de hacerlo. (*Pausa.*) Ahí, en ese punto, ¿qué pasó, qué hubo, cómo dejó de ser... humano? ¿Por qué?

SABINA.— Papá. (*Silencio.*) Papá.

HÉCTOR.— ¿Qué, Sabina?

SABINA.— ¿No me escuchas?

HÉCTOR.— ¿Cuándo?

SABINA.— Ahora. ¿No me has oído?

HÉCTOR.— ¿Ahora?

SABINA.— Te estaba hablando.

HÉCTOR.— ¿Sí?

SABINA.— No me digas nada, si no quieres... o si no puedes. Pero, al menos...

HÉCTOR.— Sí, sí...

SABINA.— Sí, ¿qué?

HÉCTOR.— Tienes razón.

SABINA.— (*Tras una pausa.*) Escúchame, por lo menos.

HÉCTOR.— Tienes toda la razón. Te dejo sola con todo, perdona... De veras lo siento. (*Pausa. Por la comida.*) ¿Habrá bastante? Dice mamá que vamos a ser seis.

SABINA.— Cinco. Yo me voy.

HÉCTOR.— (*Tras una pausa.*) Tú tampoco quieres, ¿verdad?

SABINA.— ¿Qué?

HÉCTOR.— Que nazca. Que nazca ese niño.

(*Entra ESTELA, ya arreglada. Se miran los tres en silencio.*)

(*Un largo ventanal cuya suciedad lo vuelve casi traslúcido. Tras él, un limpia-cristales sin rostro trabaja rápida y eficazmente en adecentarlo. Ante él, en su silla de ruedas, JAIME avanza muy lentamente. Son dos trayectos pa-*

*ralelos, a uno y otro lado del cristal, que progresan casi con la misma cadencia y en la misma dirección. La goma del utensilio del limpia-cristales emite gemidos molestos. También algo en las ruedas de la silla chirría ásperamente. JAIME busca algo en el suelo, ante sí, y no parece reparar en nada más. No se percibe si el limpia-cristales observa a JAIME. Pero cuando, poco antes de llegar al límite del ventanal, JAIME se detiene y mira hacia lo alto, el limpia-cristales interrumpe también su trabajo, se aleja del cristal y se pierde en lo traslúcido. No sin dificultades, JAIME se incorpora y queda en pie, mirando hacia lo alto, mientras desciende la oscuridad.)*

*(Zumbido de un ascensor. En el interior de uno, el DR. SOTO y la DRA. CARUANA dialogan sin mirarse.)*

DRA. CARUANA.— *(Tras un silencio.)* ¿Conclusión?

DR. SOTO.— Estamos igual que ayer.

DRA. CARUANA.— ¿Y el abogado?

DR. SOTO.— Un viejo zorro.

DRA. CARUANA.— Nos puede joder, y bien.

DR. SOTO.— No le conviene.

DRA. CARUANA.— ¿Por qué?

DR. SOTO.— ¿A qué sabía esa salsa?

DRA. CARUANA.— A Worcestershire.

DR. SOTO.— ¿Y eso qué es?

DRA. CARUANA.— ¿Me tomas el pelo?

DR. SOTO.— No me recuerdes mis orígenes plebeyos, por favor.

DRA. CARUANA.— ¿Por el anonimato? ¿Por eso no le conviene?

DR. SOTO.— Antes muertos que manchados.

DRA. CARUANA.— Y otra cosa... ¿Te has dado cuenta?

DR. SOTO.— ¿De qué?

DRA. CARUANA.— Ni una palabra sobre... *(Pausa.)*

DR. SOTO.— ¿El “presunto”?

DRA. CARUANA.— Ni media palabra.

DR. SOTO.— Mientras no haya pruebas... ¿Worcestershire?

DRA. CARUANA.— De todos modos...

*(Sonido de puerta de ascensor abriéndose. CARUANA y SOTO “salen” del ascensor.)*

## CARTAPACIO

---

DR. SOTO.– ¿Qué?

DRA. CARUANA.– Pobre gente.

DR. SOTO.– Tampoco nosotros tocamos el cielo.

DRA. CARUANA.– No es lo mismo.

DR. SOTO.– No, claro... ¿A tu casa o a la mía?

DRA. CARUANA.– Cada uno a la suya.

DR. SOTO.– Qué terquedad... *(Salen de escena.)*

*(Rincón de un apartamento modesto y de mal gusto. Encarada casi al fondo, en oblicuo, una ventana. Asomado a ella, casi de espaldas al público, MANUEL, en ropa interior, desaseado. Suena el murmullo inconfundible de un vulgar programa de televisión. MANUEL habla dirigiéndose a alguien que está fuera y en un nivel inferior. Come cerezas y tira los huesos hacia abajo.)*

MANUEL.– ... Y por eso la llamaban así, porque tenía que dormir entre los fogones y siempre iba sucia de ceniza... Y la madrastra le encargaba los peores trabajos, ¿eh?, los más duros, y las hermanastras lo mismo: que si límpiame esta enagua, que si cóseme esta falda, que si lávame las bragas... Y la pobre Cenicienta, dale que dale: lava y barre y friega y cose y plancha... Y luego, a dormir encima de las cenizas, para ir hecha una guarra... Como tú, que no sé dónde duermes, pero vas también... ¿El padre? Ni se enteraba. Todo el día de aquí para allá, doblando el espinazo delante de los jefes... ni se enteraba. Y que, además, la madrastra lo tenía encandilado, llenándole la cabeza de pájaros con las hijas y chupándole el sueldo para llevarlas hechas unas marquesas... De modo que la pobre Cenicienta... Pero, bueno: ¿te vas a quedar quieta o qué? Como sigas saltando así, se te van a... Y que me estás mareando, además... ¿Dónde estábamos?... Sí, conque un día dan el anuncio de que el rey va a hacer una gran fiesta para buscarle una novia al príncipe, que ya le tocaba casarse... ya estaba madurito para la cosa... y nada. Y no veas la que arman la madrastra y sus hijas. Esta es la nuestra, dicen. Cueste lo que cueste, de aquí emparentamos con la casa real... Y empiezan a sacarle al padre hasta el último cuarto que tenía ahorrado... Y a Cenicienta: todo el día cortando y cosiendo y bordando vestidos y perifollos para las hermanastras, que eran aún más feas que tú... ¿Que no? ¿Tú te has visto bien? Una escoba parecés... ¿Que no?... No me digas... A ver, a ver...

*(Suenan unos golpes metálicos en el lateral opuesto a la ventana. MANUEL se vuelve y grita:)*

¡Ya! *(Sigue hablando hacia abajo.)* Bueno, pues la fiesta... Toda la casa patas arriba con la fiesta. Y venga a gastar y a gastar... Hasta que un día, a Cenicienta se le ocurre decir... *(Mira en silencio. Suenan de nuevo los golpes.)* ¡Ya voy! *(Mira su reloj.)* ¡Aún no es la hora! *(Hacia abajo.)* ¿Te das cuenta? Cenicienta estaba mejor que yo... Doce horas en la clínica y, encima... *(Señala tras de sí.)*... esto. *(Separándose de la ventana.)* Luego seguimos... *(Hacia el lateral.)* ¡Ya voy! *(Se detiene, vuelve junto a la ventana, atisba discretamente hacia abajo. Suenan los golpes. Con resignado fastidio, se mete el último puñado de cerezas en la boca y se dirige hacia el lateral. Alguien arroja desde abajo unos cuantos huesos de cerezas, entran por la ventana y repiquetean en el suelo y los muebles. MANUEL lo percibe y sale sonriendo.)*

*(Irrumpe la voz de SABINA ensayando, ya con mayor seguridad, una estrofa de la "Canción de cuna" de Strauss-Dehmel. La luz parece estar escogiendo, indecisa, algunos de los espacios que ya se habían hecho visibles en anteriores escenas, ahora vacíos. Por fin, desde la casi total oscuridad, emerge al fondo la habitación de una clínica. En ella, una sola cama en la que apenas se entreve una figura humana conectada a recipientes y aparatos diversos. Podría percibirse paulatinamente que se trata de una mujer inmóvil. Tras dos largos minutos, irrumpen en la habitación, desde distintos ángulos, cuatro o cinco miembros del equipo médico —hombres y mujeres— con batas y mascarillas que, sin caer en la mecanicidad, se afanan en torno a la cama como regidos por cierta precisión coreográfica minimalista. Una vaga polifonía de rumores, zumbidos, vibraciones, pasos y entrechocar de frascos y objetos metálicos, borra el canto de SABINA, a la vez que se escucha en "off" la voz del DR. SOTO.)*

VOZ DE SOTO.— *(Muy divertido.)* ¿El cuadro clínico? ¿Un cuadro clínico detallado, quieren sus lectores? ¿Los lectores de "Sensaciones? Muy bien, señorita, le dije... Tome nota: en primer lugar, hay que precisar la terminología y sustituir la denominación de "coma" por "estado vegetativo crónico", ¿comprende? Estado vegetativo crónico... que suele ser causado por graves lesiones anóxicas o post-

traumáticas, le dije... Y muy a menudo se produce por una combinación de ambos factores... (*Ric.*) La tipa empezó a ponerse de todos los colores, y yo seguí: La base neuropatológica del estado vegetativo crónico radica en el deterioro grave de la corteza de los hemisferios cerebrales, de la sustancia blanca subcortical y de los tálamos, preservándose, al menos parcialmente, el hipotálamo y el tronco cerebral, que hace posible el mantenimiento de la homeostasis interna, ¿me sigue? (*Ric.*) La pobre mujer balbuceó no sé qué... y los otros periodistas ya no podían aguantarse la risa, pero yo continué: Teniendo en cuenta estos factores, el cuadro clínico del estado vegetativo crónico muestra, aparte de la espasticidad muscular y la inexpresividad facial, una total incontinencia de ambos esfínteres, la ausencia de respuestas motoras dirigidas, como la persecución ocular mantenida o la vocalización verbal... aunque son posibles ruidos inarticulados, gruñidos, gemidos, etcétera... Y sobre todo, tome nota, el mantenimiento natural o artificial, según los casos, de la función respiratoria y de las constantes cardiovasculares... (*La voz comienza a perderse.*) En las mujeres premenopáusicas puede darse también la permanencia más o menos regular del ciclo menstrual, lo cual significa....

*(ESTELA trabaja ante un ordenador con impresora –sus sonidos se suman a los de la clínica, ahora más atenuados y ya sin la voz en “off”–, mientras habla por teléfono, tratando de controlar su visible alteración.)*

ESTELA.– Pero, ¿cómo puedes... cómo puedes...? No, Philippe: escúchame... escúchame tú... ¿Cómo puedes pedirme eso... ahora, en esta situación tan...? ¿Tú te das cuenta de lo que estoy... de lo que estamos pasando? Ahora lo nuestro es... No, no digo secundario, pero... Sí, Philippe, perdona... entiéndelo... Estamos todos... trastornados... Hasta Sabina ha venido de Viena, ella que nunca... Y Héctor está hundido, deshecho... Se pasa días sin hablar, sin hablar con nadie... ¿Y me pides que le diga lo nuestro... ahora? ¿Qué le diga que tú y yo...? No te puedo entender, de verdad... Creía que te conocía, pero esto, que me pidas que... Claro que es importante, también... Pero ahora... Sí, es lo más... era lo más importante que... ¿Cómo? (*Casi ric.*) Estás loco, Philippe, no sabes lo que... ¿Irme a Québec... contigo... ahora? ¿Y dejar a... dejarlo to-

do? Estás borracho, eso es lo que... ¿Qué hora es ahí? Has estado bebiendo, y por eso... Si estuvieras bien, si fueras tú, no me... Mira: vamos a dejarlo... Te llamo esta tarde. Me estoy equivocando, y es por... Con el ordenador, sí... Pues claro que puedo, ya lo sabes... Te llamo mañana, mejor mañana... Y espero que estés sobrio y que se te haya pasado esta... esa locura... Sí: locura, Philippe, locura. Porque una persona en sus... ¿Qué?... Está bien, te escucho... Pero un minuto, por favor, sólo un minuto... Me estoy equivocando, ¿ves?... Sí, de acuerdo, ya paro, lo dejo, dime, háblame... (*Deja de trabajar y escucha.*)

*(De la habitación de la clínica ha desaparecido ya el equipo médico. Hay en ella algo más de luz. ESTELA se separa del ordenador y, con el teléfono sujeto entre la cabeza y el hombro, se dirige hacia allí. Llega junto a la cama y se inclina sobre la figura yaciente. Murmura, no se sabe si al teléfono o a la mujer.)*

No es así, no es así... No son así las cosas, no han sido nunca así... No está muerta, no ha estado nunca muerta... Sólo dormida... Y ahora va a despertar... Algo en ella está despertando... y me necesita. Me necesita más que nunca... Me necesita entera... Todo mi tiempo, todo mi corazón, todas mis manos... ¿Me oyes? ¿Me estás oyendo? Sólo dormida, como la luna, como la luna que sangra, como la luna que sangra para nada, mientras gira y gira para nadie, hasta que un día... una noche de la tierra, lo dormido despierta y la elipse se vuelve círculo, y el círculo espiral, y la espiral...

*(Se interrumpe, ve algo en el rostro de la mujer, saca un pañuelo y le limpia la boca. Junto al ordenador ha aparecido HÉCTOR. Lee en la pantalla.)*

HÉCTOR.— ¿Qué es esto?

*(La luz de la habitación de la clínica se extingue, pero no la que ilumina a ESTELA, que se vuelve hacia él, al tiempo que corta la comunicación telefónica.)*

ESTELA.— ¿No volabas hoy?

HÉCTOR.— He pedido... baja temporal. ¿Qué es esto?

## CARTAPACIO

---

ESTELA.- Shermer y Maynard.

HÉCTOR.- ¿Otra vez?

ESTELA.- No me acaban de cuadrar.

HÉCTOR.- Juegas demasiado limpio

ESTELA.- Eso será. (*Va hacia el ordenador con el teléfono en el pecho.*) ¿Has dicho por qué?

HÉCTOR.- ¿La baja? Motivos familiares.

(*Suena el teléfono. ESTELA no contesta: sigue manteniéndolo contra su pecho. HÉCTOR no parece escucharlo.*)

¿Has ido a la clínica?

ESTELA.- ¿Hoy? (*Pausa.*) No.

(*El teléfono sigue sonando.*)

HÉCTOR.- Yo vengo de allí. (*Pausa.*) Y me han dicho...

ESTELA.- ¿Quién?

HÉCTOR.- ...Que hay peligro para los dos.

ESTELA.- ¿Quién te lo ha dicho?

HÉCTOR.- La doctora Caruana.

ESTELA.- Ya...

HÉCTOR.- No saben qué puede ocurrir. Es el primer caso de un...

ESTELA.- Eso ya lo dijo la otra noche.

HÉCTOR.- (*Súbitamente furioso.*) ¡Déjame hablar!

(*ESTELA calla. El teléfono sigue sonando.*)

Otra cosa es cuando el coma... cuando el shock se produce... durante el embarazo. Entonces, me ha dicho, se puede calcular si... se puede saber qué posibilidades hay de... ¿Por qué no calla ese teléfono? (*El teléfono deja de sonar.*) Pero una... un caso como el de Lucía, me ha dicho que no tiene precedentes. No saben si su cuerpo, sólo su cuerpo, podría llevar adelante el... la gestación, ¿comprendes? Sólo su cuerpo.

ESTELA.- Lucía no es sólo...

HÉCTOR.- ¡Déjame hablar!

ESTELA.- Sí. (*Va a dejar el teléfono en su soporte.*)



## CARTAPACIO

---

HÉCTOR.— ¿No tienes...? ¿No habrá un cigarrillo por aquí?

ESTELA.— Sabes que no fumo.

HÉCTOR.— Ya. Pero a veces... (*Busca en torno al ordenador.*) Quizás ese hombre...

ESTELA.— ¿Quién?

HÉCTOR.— El enfermero... Quizás por eso fue capaz de hacerlo. Porque vio que no era una persona. Sólo un cuerpo que...

ESTELA.— ¿Cómo puedes decir eso? (*Se sienta ante el ordenador y se pone a escribir en él, consultando papeles y libros que hay sobre la mesa. HÉCTOR se coloca a sus espaldas.*)

HÉCTOR.— ¿Puedo... puedo abrazarte?

ESTELA.— (*Tras una pausa, turbada.*) Héctor...

HÉCTOR.— La he visto. (*Silencio.*) ¿Me oyes, Estela? He estado en la clínica y la he visto. ¿Puedo abrazarte?

(*Silencio. ESTELA deja de trabajar, yergue el tronco y apoya la cabeza en el pecho de HÉCTOR. Respira hondo y cierra los ojos. Él la abraza apenas.*)

No era Lucía. No es Lucía. La estaba mirando allí... así... y me decía: ¿qué derecho tenemos sobre... sobre esto? ¿Hicimos bien, entonces, cuando...? ¿Hemos hecho bien todos estos años? (*Gesto de ESTELA.*) No, espera... Tienes razón; Estela. Quizás sí, quizás entonces sí: la esperanza de... Al principio, los primeros años... ¿Cómo no íbamos a tener esperanzas? Pero luego... últimamente... hoy... ¿Qué te pasa? ¿Tienes frío?

ESTELA.— No.

HÉCTOR.— Al verla allí... así... me preguntaba: ¿es Lucía?

ESTELA.— Claro que es Lucía. Siempre ha sido Lucía.

HÉCTOR.— No saben si puede gestarlo... normalmente. Ahí sólo hay... un cuerpo. Ese hombre vio sólo un cuerpo, ¿comprendes?

(*Suena muy fuerte el timbre del teléfono. La escena se congela unos segundos. Cambio de luces y cambio de posición de HÉCTOR y ESTELA. Mientras JAIME entra por un lateral en su silla de ruedas, ambos encienden sendos cigarrillos. JAIME viene furioso, mostrándoles un papel.*)

JAIME.— ¿Qué significa esto? ¿Me lo podéis explicar?

(ESTELA y HÉCTOR no parecen reparar en su presencia. Le responde, desde otro lugar del escenario, la DRA. CARUANA.)

DRA. CARUANA.– Es una citación.

JAIME.– (A HÉCTOR y ESTELA.) ¡Una citación! ¿Os dais cuenta? La policía me cita para declarar...

DRA. CARUANA.– Pidieron a la Clínica una relación de todo el personal masculino, de todos los familiares...

JAIME.– ¿Qué tengo yo que ver con este asunto? ¿Qué tengo que ver con vosotros, con Lucía? ¡Por favor! Diez años... Hace diez años era su novio...

DRA. CARUANA.– ...De todos los visitantes varones durante los últimos cinco meses. En el registro de entrada figura que el dieciséis de agosto...

JAIME.– ¿Os dais cuenta de lo que Gloria puede... sufrir, si se entera? Lo pasó muy mal, los primeros años... ¿Te acuerdas, Estela? Y te lo dije: “No me llames más, no me pidas más que vaya a verla. Gloria está harta de esa historia...”

DRA. CARUANA.– ... Usted acudió a la clínica para visitar a su suegro, ingresado de urgencia por una afección renal aguda...

JAIME.– Y yo también debería estarlo, ¿no? Debería alejarme de aquí, como hizo Sabina... El año pasado me ofrecieron un trabajo en Túnez ... En Túnez... *(Ríe. Cambia bruscamente. Muestra la carta.)* ¡Pero esto...! ¿Qué quiere decir? ¿Qué soy un sospechoso? ¿Alguien puede pensar que yo...?

(SABINA se hace visible junto a la DRA. CARUANA. Hablan sin que se escuche su conversación.)

Además, ¿no hay uno ya? Y con antecedentes, ¿no? Sí: el enfermero ése... ¡Menudo angelito! Abusos sexuales a una paralítica, decía la prensa. ¿Qué más sospechosos quieren? O entonces, claro: todos somos sospechosos, ¿por qué no? Empezando por los médicos, desde luego. Son tan aburridas las guardias nocturnas... Cuando ingresaron a mi suegro... *(Se calla. Repara en que HÉCTOR y ESTELA han desaparecido, lo mismo que la mesa con el ordenador. Está solo, rodeado por la oscuridad. Lejos, SABINA y la DRA. CARUANA siguen dialogando sin que se las escuche. Al fondo, la cama con la mujer inerte apenas se vislum-*

*bra, recortada su silueta contra el largo ventanal nuevamente sucio, que ahora se extiende tras la habitación de la clínica. JAIME hace girar su silla de ruedas y avanza lentamente hacia el lateral por donde entró.)* Aquellas noches, velando a ese borracho académico, los veía pasar como sonámbulos, blancos de aburrimiento... ¿O eran verdes? Blancos o verdes, ¿qué más da? Aburridos, soberbios, ignorantes... Incapaces de hacer lo que la arcilla logra sin mover un dedo, lo que la arcilla sabe desde siempre, desde el lecho del río, desde el invierno de las células... Capaces de nada, sospechosos de todo: así los veía pasar, aquellas noches...

*(Ha salido de escena. También han desaparecido SABINA y la DRA. CARUANA... no obstante lo cual se escucha ahora, en "off", el diálogo que estaban manteniendo. Al fondo, se ha intensificado algo la luz tras el ventanal.)*

VOZ DE SABINA.— Un bonito nombre... Inés...

VOZ DE INÉS.— Gracias.

VOZ DE SABINA.— ¿Puedo tut—...? ¿Puedo tutearte?

VOZ DE INÉS.— Sí, claro. *(Pausa.)* Sabina también suena bien.

VOZ DE SABINA.— A tía solterona.

VOZ DE INÉS.— *(Ríe.)* ¡Qué va!

VOZ DE SABINA.— De ella heredé el nombre: de mi tía solterona. Y me temo que yo...

VOZ DE INÉS.— Déjame que lo dude. *(Pausa.)* Tu hermana también debió de ser muy guapa.

VOZ DE SABINA.— Ella era la guapa y yo, la simpática.

VOZ DE INÉS.— Porque has venido a hablarme de ella, ¿verdad?

*(Silencio.)*

VOZ DE SABINA.— Voy a volver a Viena la próxima semana... o la otra. Tengo un examen dentro de un mes. Te he dicho que estoy estudiando música, ¿verdad? Es un examen muy difícil. ¿Conoces los lieder de Strauss? Son difícilísimos... *(Pausa.)* Allí puedo pasar días y días... o a veces hasta un mes o dos... sin pensar en Lucía. ¿No te lo crees? De pronto, un día, me acuerdo de ella... y me doy cuenta de que he estado semanas sin... Te lo juro. Es una sensación... como un sobresalto, ¿sabes? Como si algo te saltara encima

## CARTAPACIO

---

desde dentro...

*(Tras el ventanal sucio, como si estuviera escrutando el interior de la habitación de la clínica, se distingue la figura de MANUEL, con bata de enfermero.)*

VOZ DE INÉS.— Sí, sé lo que es eso. Una especie de...

VOZ DE SABINA.— ¿Verdad que sí?

VOZ DE INÉS.— ... sacudida.

VOZ DE SABINA.— Y en cambio aquí es al revés: día y noche respirando Lucía, hablando de Lucía, pensando en...

VOZ DE INÉS.— ¿Y qué es lo que piensas?

*(Silencio.)*

VOZ DE SABINA.— Sólo una cosa, una pregunta: ¿siente algo?

VOZ DE INÉS.— ¿Sentir?

VOZ DE SABINA.— O pensar, sí. ¿Se da cuenta de las cosas, de lo que pasa a su alrededor? Dentro de ella, en su... en su mente, o donde sea... ¿algo sigue pensando, sintiendo? Por ejemplo: ¿qué sintió cuando la violaron?

VOZ DE INÉS.— *(Tras una pausa.)* Es imposible...

VOZ DE SABINA.— Es imposible, ¿qué?

VOZ DE INÉS.— Saberlo. No: quiero decir que... es imposible que tuviera conciencia...

VOZ DE SABINA.— ¿Imposible?

VOZ DE INÉS.— Cuando el traumatismo afecta al centro cardioneumo-entérico... ¿Sabes lo que es eso?

VOZ DE SABINA.— Sí, lo sé. He vuelto a leer los partes médicos de...

VOZ DE INÉS.— ¿Quieres soltarme el brazo? Me estás haciendo daño.

*(Silencio. Sonido amplificado de una puerta que se abre. La habitación de la clínica se ilumina vivamente. Se escucha el silboteo de una canción infantil y al momento entra MANUEL con actitud jovial y aspecto casi atildado. Lleva una tablilla con papeles, frasco de plasma de recambio y otros enseres. La luz del ventanal se ha vuelto nocturna.)*

MANUEL.— *(A la mujer yacente.)* Buenas noches, buenas noches, buenas noches... ¿Cómo está hoy la Bella Durmiente del Bosque?

## CACTAPACIO

---

(*Súbita oscuridad* y TELÓN RÁPIDO.)

*Segunda parte*

*(La habitación de la clínica, extrañamente amplificada, ocupa prácticamente todo el escenario. La cama, al fondo. Semipenumbra. Parte del ventanal alargado asoma por un lateral del proscenio. A través de la suciedad del cristal se adivina la figura de un hombre sentado, de frente al público, fumando. Se escucha el molesto gemido de la limpieza del cristal y, en efecto, por el lateral del proscenio, a este lado del ventanal, entra el limpia-cristales sin rostro haciendo su trabajo. Al devolver su transparencia al cristal, se descubre que el hombre que fuma sentado es MANUEL. El limpia-cristales llega al límite de la ventana y continúa su trayecto, andando calmadamente, hasta salir por el lateral opuesto. MANUEL termina de fumar y se inclina para apagar el cigarrillo pisándolo. En ese momento, por la puerta de un lateral del fondo, alguien entra en la habitación encendiendo la luz: es el DR. SOTO. Los dos hombres se miran en silencio, MANUEL aún inclinado.)*

DR. SOTO.- *¿Qué está haciendo aquí?*

MANUEL.- *(Irguiéndose sin levantarse.) Acabar mi turno.*

DR. SOTO.- *Y se viene a fumar... a esta habitación.*

MANUEL.- *(Con gesto irónico hacia la cama.) No creo que le moleste el humo.*

DR. SOTO.- *(Tras un silencio.) ¿Cuánto tiempo lleva con nosotros... Manuel? Manuel se llama, ¿verdad?*

MANUEL.- *Manuel Gamero, sí señor. (Se pone en pie. Pausa.) Manuel Gamero Vega.*

DR. SOTO.- *(Tras un silencio.) ¿Cuánto tiempo?*

## CARTAPACIO

---

MANUEL.– Ocho o nueve meses, no sé... (*Pausa.*) Diez.

DR. SOTO.– No le gusta este trabajo, ¿verdad?

MANUEL.– ¿Y a usted? (SOTO *no contesta.*) Claro, no es lo mismo.

(*Pausa.*) ¿Por qué no me iba a gustar? A veces está bien, a veces no tanto... Como todos. (*Pausa.*) ¿Por qué lo dice?

DR. SOTO.– ¿Qué?

MANUEL.– Que no me gusta esto.

DR. SOTO.– No lo digo. Sólo se lo pregunto.

MANUEL.– Ya. (*Pausa.*) ¿Y por qué? ¿Por qué me lo pregunta?

DR. SOTO.– Me interesa... tomar el pulso al personal. Es una de mis responsabilidades.

MANUEL.– Claro, claro... (*Pausa.*) Bueno, pues... me voy. (*No se mueve.*)

DR. SOTO.– ¿A qué hora termina su turno?

MANUEL.– A las cinco.

DR. SOTO.– (*Mira su reloj.*) Son casi las siete.

MANUEL.– ¿Las siete? Ya ve... Hay noches en que... Pero no me importa, ¿eh? Ya le digo que a mí, este trabajo...

DR. SOTO.– ¿Tiene familia?

MANUEL.– ¿Cómo? (SOTO *no contesta.*) Familia, claro... Pero está... cada uno por su lado, ¿entiende? Yo vivo con mi hermano, con un hermano que... Bueno, para qué le voy a contar... El caso es que no está bien. Bebió mucho de joven, se metió de todo, y ahora... no está bien. De la cabeza, quiero decir. Y ahí lo tengo, en casa, hecho un guiñapo. Mucha guerra no da, pero... (*Se ríe.*) ¿Sabe lo que me pide, a veces, el muy guarro? (*Serio.*) Bueno, da igual... (*Pausa.*) Era el menor, y ahora... parece un carcamal. Ya ve qué familia...

DR. SOTO.– Lo siento.

MANUEL.– Pues no lo sienta, porque gracias a lo mal que está, buen pellizco que cobramos. Un medio-primo que tengo, abogadillo él, nos arregló los papeles de forma que... (*Se calla.*) Bueno, me voy. Le estoy entreteniendo.

DR. SOTO.– (*Acercándose a la cama.*) ¿Conoce el historial de esta mujer?

MANUEL.– ¿Qué historial? Ah, el historial... (*Pausa.*) No.

DR. SOTO.– Conviene que lo lea. Es un caso poco corriente. Y, desde luego, el coma más prolongado que hemos tenido en el Centro. Cuando la ingresaron, en febrero del año pasado, llevaba nueve

años de clínica en clínica sin.... ¿Ve? (*Se inclina sobre la mujer.*) Esos movimientos de ojos... Y los labios...

MANUEL.- Sí. Hasta sonidos hace, como si hablara... Y luego, la regla que le viene cada tanto... Sí: la que más muerta está, y la que menos lo parece... (*Ríe.*)

DR. SOTO.- (*Sale de su observación fascinada.*) ¿Cómo dice?

MANUEL.- Nada, nada...

DR. SOTO.- (*Tras una pausa, para sí.*) Sabemos tan poco...

(*Cambio de luz y de atmósfera. MANUEL, en el mismo lugar, empieza a quitarse la blusa de enfermero. El DR. SOTO ya no está.*)

MANUEL.- Bueno, princesa, pues ahí te quedas hasta mañana, que yo... Y que la otra noche me pilló aquí el doctor Soto, ¿te acuerdas? (*Ríe.*) Yo creo que está celoso y que anda con la mosca detrás de la oreja... Total, por nada, ¿verdad, princesa? Porque tú y yo, sólo buenos amigos... como le dijo el zorro a la gallina antes de comérsela... (*En el respaldo de la silla hay una camisa y una chaqueta, que va a ir poniéndose mientras sigue hablando.*) Y la gallina, que de tonta no tenía ni un pelo... Bueno... (*Ríe.*) Ni una pluma... le dijo, le dijo: "Pues si tan amigos somos, ¿eh?, si tan amigos somos, ¿por qué estás arañando con tus zarpas las puertas del corral?"... "¿Arañando yo?", le dijo el zorro, "¿Arañando yo, pico-fino? ¿Qué no ves que sólo me estoy aseando las uñas, para cuando me invites?". Y así pasó una hora y otra hora y otra hora, y la noche se iba acabando, y el zorro, dale que te pego, aseándose las uñas, como él decía, y la pobre gallina, más muerta que viva, contando las estrellas que se iban apagando... (*Ha terminado de vestirse y, tras lanzar una mirada a la cama, se dirige hacia un lateral, por donde saldrá sin dejar de hablar no se sabe con quién.*) ¿Y tú qué? ¿Eh? ¿Y tú qué? A robarme la sombra, ¿no? ¿Te crees que no te veo? ¿Te crees que no te conozco? A un kilómetro te huelo yo a tí, hurgándome las corvas, lamiéndome los pasos, rascándome la sombra, merodeándome, sí, merodeándome... Quítate de ahí, va, déjame paso, lárgate, lárgate ya...

(*Su voz deja de oírse. La cama gira sobre sí misma y queda encarada hacia el fondo. Hay un cambio de luz y entra ESTELA vestida de calle y llevando un neceser, que deja junto a la cama. Mientras se quita el abrigo y lo deja en una*



*silla, inspecciona de modo casi rutinario la limpieza del cuarto, el dispositivo clínico, la ropa de cama y, finalmente, a la mujer que yace en ella. Sentándose en el borde, abre el neceser y saca accesorios para limpiar, peinar y maquillar a su hija. Efectúa estas tareas con minuciosidad, pero sin aparente sentimiento. Por un lateral del fondo, vestido de piloto civil, entra HÉCTOR hablando por un teléfono celular. Sonidos de aeropuerto. Tanto por su actitud como por la iluminación que lo baña, es evidente que está en un ámbito distinto. Su comportamiento difiere sensiblemente del que manifestaba en la primera parte.)*

HÉCTOR.— ¿Y tú le haces caso? Pues, la verdad, chico: no te entiendo.... ¿Después de cómo se portó la última vez?... ¿Que no te acuerdas? Si casi nos revienta la huelga... Claro que fue él, con su moralina, y esos aires de... No, desde luego: directamente no. Eso es lo que más me jode: que nunca dé la cara... Sí: él siempre habla en general, y con grandes palabras: que si principios, que si responsabilidades... Pero lo que es, es un vendido... Está bien, no será un vendido, pero no me negarás que... ¿Cuándo?... Bueno, sí: aquella vez sí que dio la cara, pero... No, me parece normal que lo defiendas, para eso es tu hermano, pero que te dejes convencer por él... ¿Seguro?... Pues cualquiera diría que...

*(Por otro lateral —y con otra iluminación— ha entrado SABINA con un escaso y provocativo atuendo de camarera. Lleva, en efecto, una bandeja repleta de copas, vasos y botellas que tintinean notoriamente. Ambiente sonoro de bar nocturno. Los altos tacones dan a su andar zigzagueante cierta inestabilidad. HÉCTOR sigue hablando por el celular sin que se le escuche. SABINA se detiene, aturvida, y decrece el ambiente sonoro.)*

SABINA.— Mesa catorce: tres Langenloiser... Mesa dos: el Vöslauer... Mesa nueve: una Grösser... No: eso es la mesa dos también... La mesa nueve es... La mesa nueve, ¿qué? Ah, sí: el hielo. Hielo para la mesa nueve y el kapuzine para la trece... ¿Por qué me lo dijo, si no es verdad? Y él sabe que no es verdad, que mi voz... Iré a hablar con él. Mañana mismo. Y le diré: Herr Profesor, usted no es justo conmigo. Usted sabe que... usted conoce todos los colores de mi voz, y siempre me... muchas veces me... más de una vez me puso como ejemplo de una voz sin grietas, ¿no? Entonces, ¿por

qué dice que no puedo con Strauss?... Claro que puedo, y él lo sabe... El Sazerac es para la seis, con menos *wisky*... Y aunque no pudiera, ¿por qué me lo dijo? ¿Qué le costaba dejarme la ilusión... la confianza de que sí puedo? Llevo tres años en... casi cuatro años aquí, lejos de mi casa, de mi familia, de... (*Pausa. Cesa de golpe el ambiente sonoro.*) ¿Lejos? ¿Has estado cerca alguna vez? ¿Cerca de algo?

(*Reaparece el sonido del bar nocturno y borra su voz. Se desplaza dificultosamente entre las mesas imaginarias. El ruido de un avión despegando apaga el sonido del bar y vuelve la atmósfera sonora del aeropuerto. HÉCTOR tiene problemas de escucha con su teléfono celular.*)

HÉCTOR.— (*Fuerte.*) ¿Cómo dices? ... No te escucho bien... ¿Qué?... Espera, a ver si... (*Se desplaza.*) ¿Me oyes mejor? Yo a ti algo, no mucho, pero... No: en Santo Domingo... (*Ríe.*) Sí, claro... ¿Quieres algo?... (*Ríe.*) ¡Vaya, con el puritano!

(Cambio de ambiente sonoro.)

SABINA.— (*Deteniéndose.*) Sí, eso es... (*Ríe.*) Yo estaba buscando el número nueve de la Spiegelgasse... Allí fue donde Schubert compuso la Incompleta... La Sinfonía Incompleta... Pero no recordaba por qué... No sabía para qué debía encontrar esa casa, el número nueve de la Spiegelgasse... (*Ríe.*) Y además... además estaba muy lejos de allí... en la Gumpendorfer, creo... Sí: en la Gumpendorfer Strasse... Aunque, no sé cómo, veía el Roter Engel a mi derecha, lleno de gente, con música en vivo... y eso que no era de noche... Y yo preguntaba por el número nueve de la Spiegelgasse... y nadie me entendía, aunque hablaba perfectamente el alemán, y yo a ellos sí... (*Ríe.*) Y pensaba: “Ahora me encontraré con mi madre y me llevará hasta allí...”

(Cambio de ambiente sonoro.)

HÉCTOR.— (*Al celular, hostil.*) Te estás equivocando, Raúl, te estás equivocando, y mucho... No: óyeme tú a mí... Eso son melindres de sindicalista rancio. Aquí no hay convenios ni componendas que

valgan. O sí o no. Y ya no hay nada que negociar. Los tenemos cogidos por los huevos... ¿Y quién eres tú? ¿Quién es tu hermano? Os quedáis en medio y estáis muertos, ¿me oyes? Muertos. ¿Leíste lo de Tokio?... Pues ya lo sabes. Ya sabéis tú y tu hermano lo que pinta un "sí pero no"... ¿En Lufthansa? ¿Qué?... ¿Ah, sí? ¿Y qué pasó con esa media docena? Seguro que a estas alturas están tan muertos como tú...

*(Desde la cama de la clínica, ESTELA se incorpora y grita: "¡Enfermera! HÉCTOR y SABINA desaparecen, y se borran también sus respectivos ambientes lumínicos y sonoros. Una luz fría baña la gran habitación. ESTELA se dirige hacia la puerta, la abre y vuelve a gritar.*

- ESTELA.- ¡Enfermera! *(Extraños ecos amplifican y multiplican su llamada. Por otro lugar de la habitación aparece la DRA. CARUANA.)*
- INÉS.- No necesita gritar. Hay un audífono al lado de la cama. *(Va hasta la cabecera e inspecciona los recipientes e indicadores.)*
- ESTELA.- *(Acudiendo también junto a la cama.)* ¿Es usted la encargada de esta sección? Voy a hablar con el director, pero antes... *(Le muestra algo que lleva en la mano.)* ¿Puede explicarme qué significa esto?
- INÉS.- *(Apenas mirándola.)* ¿Qué es?
- ESTELA.- Eso quisiera yo saber. Parecen... ¡huesos de cerezas!
- INÉS.- ¿Huesos de...?
- ESTELA.- Sí: de cerezas. ¿Y sabe dónde estaban?
- INÉS.- ¿Quién es usted?
- ESTELA.- *(Señala la cabecera de la cama.)* ¡Ahí! Entre las sábanas, debajo de la almohada y... ¡en el pelo de Lucía!
- INÉS.- *(Tras una pausa, observando los huesos.)* ¿Es usted su madre?
- ESTELA.- ¿Me puede explicar cómo es posible esto? ¿Qué clase de cuidados...? Desde luego, el director me va a oír, pero antes...
- INÉS.- Mucho gusto. Soy la doctora Caruana, la nueva Jefe del Servicio de Rehabilitación. Desde hace un mes. ¿Cómo es que no nos hemos visto antes?
- ESTELA.- ¿La Jefe de...? Bueno, he estado fuera unas semanas y... En Canadá... por mi trabajo... Pero dígame cómo se explica...
- INÉS.- *(Por los huesos.)* Es algo muy desagradable, créame... Y no lo entiendo. El personal es de absoluta confianza. De los crónicos hacemos dos revisiones diarias y, como es natural, la limpieza la...

ESTELA.- ¡Huesos de cereza! ¿Se da cuenta? Algo que se chupa, que se tira a la basura...

INÉS.- Sí, es lamentable, lo siento, no comprendo cómo... quién ha podido... ¿Sabe si ha venido a verla algún otro familiar, estos días?

ESTELA.- ¿Qué pretende insinuar? ¿Que mi marido...?

INÉS.- No, perdona, no quería decir eso... Pensaba en... no sé... algún pariente...lejano... con niños... Es tan extraño que una persona normal, un adulto, pueda...

*(Brusco cambio de luz. Ulular de sirenas. ESTELA desaparece. La DRA CARUANA avanza hasta el ventanal, que aún asoma por un lateral del proscenio. Como intentando comunicar con alguien que estuviera al otro lado —en la sala—, golpea el cristal, se desplaza agitada y pronuncia frases ininteligibles, articulando exageradamente. Las sirenas no cesan hasta que, en sus desplazamientos, sale por el lateral, siempre tratando de hacerse ver y oír a través del cristal. Han entrado, por el lateral opuesto del proscenio, JAIME y MANUEL, éste empujando la silla de ruedas de aquél.)*

MANUEL.- ... Aquí se pierde uno fácil. Yo tardé más de una semana en aclararme...

JAIME.- *(Por la silla.)* Y este motor de mierda... Es la tercera vez que me falla.

MANUEL.- Quería ir a Neurocirugía y aparecía en Obstetricia... *(Ríe.)*

JAIME.- *(Volviéndose.)* ¿Qué?

MANUEL.- Nada, nada...

JAIME.- ¿Obstetricia? *(Ríe.)*

MANUEL.- *(Detiene la silla.)* ¿Qué le pasa al motor?

JAIME.- A saber... La técnica no es lo mío.

MANUEL.- *(Inspeccionando el motor.)* ¿Y qué es?

JAIME.- ¿Qué es, qué?

MANUEL.- Lo suyo.

JAIME.- ¿A qué me dedico?

MANUEL.- Algo hará, ¿no?

JAIME.- Sí...

MANUEL.- *(Por el motor.)* Parece cosa del reóstato...

JAIME.- Consultor de crisis.

MANUEL.- No, digo el reóstato... En el arranque...

JAIME.- *(Ríe.)* Yo digo lo mío, mi trabajo... Se llama consultor de crisis.

MANUEL.- ¿De crisis?

JAIME.- Una consultoría, sí. Cuando una empresa tiene una crisis de imagen...

MANUEL.- *(Ríe.)* ¡Crisis de imagen!

JAIME.- Sí... Algo que perjudica... o puede perjudicar la opinión que la gente tiene de la empresa...

MANUEL.- ¿Qué gente?

JAIME.- El público... La opinión pública, los clientes... A veces, los medios de comunicación se encabronan por...

*(El motor de la silla, manipulado por MANUEL, se pone en marcha un momento y vuelve a fallar.)*

MANUEL.- ¿Ve? ¿Qué le decía? Es el reóstato que...

JAIME.- ¿Dónde están los crónicos?

MANUEL.- ¿Cómo?

JAIME.- La sección de pacientes crónicos, ¿dónde...?

MANUEL.- Arriba. En el piso de arriba. Justo encima de nosotros.

*(El motor funciona de nuevo unos segundos. JAIME mira hacia arriba.)*

Pero usted buscaba Urología, ¿no? ¿No me ha dicho que habían ingresado a su padre?

JAIME.- ¿Qué?... No: a mi suegro. Estaba buscando a mi suegro, que ayer tuvo un...

MANUEL.- ¿Una crisis de imagen? *(Ríe.)* No, perdone... Un ataque nefrítico, ¿no?

*(El motor funciona de nuevo. JAIME hace avanzar la silla de ruedas. MANUEL queda en cuclillas, limpiándose las manos. Habla como si JAIME no estuviera alejándose.)*

A esas edades, los riñones siempre traen problemas. Toda la vida filtrando basura, ¿qué no se pudre? *(Pausa.)* Mires donde mires: nefrosis. *(Pausa.)* Esa empresa suya, por ejemplo, con esa... crisis de imagen que tiene, ¿no? *(Ríe.)* Pues es lo mismo: tanta basura

que, al final, nefrosis. (JAIME *ya ha salido de escena.*) Se le pudren los riñones y el público lo nota. Y los periodistas, que huelen la mierda a mil kilómetros... (*Pausa.*) O mi hermano, por ejemplo, que lo que tiene podrido es el cerebro... Aunque también el reóstato se le jode a veces... (*Ríe.*) Tendría que conocerlo... Le iría bien conocer a mi hermano, sí, para darse cuenta de lo que es estar podrido. Podrido y acabado...

*(Por el fondo, más allá de la cama, se distingue a JAIME en su silla de ruedas, que atraviesa lentamente el escenario.)*

Seguro que entonces no se quejaba tanto... Porque no me diga que no se queja. No me diga que le da igual verse así, partido por la mitad... y a su edad. A eso no se conforma nadie. ¿Qué fue? ¿Un accidente? Seguro que fue un accidente, la gente como usted... ¿Se da cuenta? Esa palabra, “accidente”... ¿se da cuenta de cómo suena? “Accidente”... ¿Lo nota? Siempre que la digo... o que la oigo, pienso: Esa palabra... no sé... tiene algo raro, sospechoso... Como si tuviera... doble sentido, o algo así... “Accidente”, ¿verdad?, qué cosa...

*(Calla. Se pone en pie y se desentumece las piernas. JAIME ha salido ya por el fondo. MANUEL mira hacia lo alto y cambia la luz: oscuridad en el proscenio y vaga claridad en torno a la cama de Lucía. Mientras saca y enciende un cigarrillo, se aproxima a la cama, mira el cuerpo yacente y luego, dirigiéndose a la puerta del cuarto, la abre, inspecciona el exterior y la cierra. Queda apoyado en la puerta, fumando, mirando a la mujer. Tras un silencio, deja escapar una breve risa.)*

Tú, en cambio, ¿eh, princesa?, tan enterita... ¡y fresca como una rosa! Nosotros pudriéndonos, y tú... ahí durmiendo, esperando a que venga el príncipe, ¿eh?, a que venga el príncipe y te dé un beso de los que quitan el aliento... un beso de esos que te chupan hasta el alma y te dejan la lengua fuera, toda magullada... Y entonces... ¡chas! A despertarse... ¡y mira qué bien! “Mira que príncipe tan guapo, y qué gusto me ha dejado en la boca... Ya ni me acordaba de lo que era eso... A ver, a ver... ¿Qué más cosas sabes hacer, principito, principote? ¿Qué más cosas me vas a hacer para acabar

de despertarme?”... Pues mira, princesita: ni te lo imaginas. Ni te imaginas la de cosas que sé hacer...

*(Empieza a andar hacia la cama, con las manos en los bolsillos y el cigarrillo en la boca. Se le entiende con dificultad.)*

“Ah, ¿sí? ¿Y qué me vas a hacer? ¿Me vas a contar un cuento?”... Eso mismo: te voy a contar el cuento de la Bella Durmiente del Bosque... Eso lo primero. Primero te cuento el cuento, y luego... ya verás, ya verás luego la de cosas que te voy a hacer...

*(Se ha situado junto a la cama, de espaldas al público. Por sus movimientos podría suponerse que se está masturbando.)*

Eso es: tú quédate así, con los ojos medio abiertos, que parece que me veas y todo... Y la boca también, medio abierta, con ese tubo tan feo que te han metido, pobrecita, eso habrá que arreglarlo... Pero luego; primero el cuento, ¿eh?, primero vamos con el cuento... Que bien sé cuánto te gustan... y cómo te suben la humedad, mis cuentos..

*(Por un lateral del proscenio, delante del ventanal, entra ESTELA, vestida con prendas holgadas y llevando una esterilla que despliega en el suelo. Se sienta en ella con las piernas cruzadas y las manos reposando sobre las rodillas, en una postura similar a la del “loto”. Permanece así, con los ojos y la boca entreabiertos, respirando profunda y lentamente. MANUEL no ha interrumpido su monólogo.)*

... Sobre todo éste, ¿verdad?, el de la Bella Durmiente, que te va como anillo al dedo... *(Ríe.)* ¡Eso mismo! Como anillo al dedo... o como dedo al anillo... *(Ríe.)* Pues érase una vez que se era un rey que no tenía hijos... O sea: pasaba que la reina no podía tenerlos... o que el rey no podía hacérselos, vaya usted a saber de quién era la culpa... Esas cosas en los cuentos no se explican...

*(Su voz es gradualmente interferida por el sonido de varios instrumentos de cuerda que son afinados simultánea y cacofónicamente.)*

## CANTAPACIO

---

Pero el caso es que un día va y se queda preñada... y no me preguntes por qué, que no me acuerdo... Pasó algo con una rana, pero no me acuerdo...

*(Mientras el sonido aumenta –borrando la voz de MANUEL–, la luz disminuye en torno a la cama y aumenta sobre ESTELA. También lo hace en otra zona del escenario, permitiendo ver a SABINA, muy abrigada, que parece buscar a alguien. Cuando descubre a ESTELA en el proscenio, cesa bruscamente el sonido de los instrumentos y se hace el silencio.)*

SABINA.– *(A ESTELA, muy insegura.)* Tenemos que hablar, mamá.

ESTELA.– *(Sin mirarla ni abandonar su actitud.)* ¿Hablar? ¿Qué quieres decir?

SABINA.– Hablar, mamá. Tengo que hablar contigo.

ESTELA.– *(Idem.)* Muy bien, Sabina. Llámame por teléfono.

SABINA.– No, mamá. Por teléfono, no.

ESTELA.– ¿Por qué no?

SABINA.– Por teléfono, no. Quiero que hablemos cara a cara, mirándonos.

ESTELA.– Pero eso no puede ser, hijita. Tú estás en Viena y yo... aquí.

SABINA.– Mirándonos y tocándonos. Quiero tocarte... y que me toques.

ESTELA.– ¿Qué cosas tienes! ¿Tocarnos, con tantos kilómetros de por medio?

SABINA.– *(Tras una pausa.)* Sí.

ESTELA.– Ya me gustaría, desde luego... Pero es imposible. Estamos muy lejos. Ni vernos podemos, ¿cómo vamos a tocarnos? Llámame por teléfono... pero en otro momento. Ahora estoy haciendo meditación.

SABINA.– *(Mira a su alrededor.)* ¿En Viena? ¿Y qué hago yo en Viena? *(Pausa.)* Di, mamá: ¿qué estoy haciendo en Viena? ¿Por qué Viena?

ESTELA.– ¿Qué?

SABINA.– ¿No me oyes?

ESTELA.– No, Sabina. No te oigo. No puedo oírte porque estamos muy lejos.

SABINA.– ¿Verdad que sí?

ESTELA.– Pero ya falta poco para Navidad. Entonces vendrás a casa y



## CARTAPACIO

---

podremos hablar. *(Pausa.)* ¿De qué?

SABINA.— ¿Y tocarnos? *(Pausa.)* ¿Nos tocaremos, mamá?

ESTELA.— *(Tras una pausa.)* ¿Por qué te quejas tanto? Siempre te estás quejando. Nadie te obligó... nadie te mandó que te fueras a Viena.

*(En otra zona del escenario ha aparecido HÉCTOR, cepillando la chaqueta de su uniforme de piloto.)*

HÉCTOR.— *(A SABINA.)* Yo nunca me quejo. Y motivos no me faltan...

*(A ESTELA.)* ¿Verdad, cariño?

ESTELA.— Es verdad: tú no te quejas nunca. *(A SABINA.)* ¿Te das cuenta, Sabina? Tu padre no se queja. En cambio, tú...

HÉCTOR.— Ahora, por ejemplo. ¿Sabes dónde estoy?

SABINA.— *(A ESTELA.)* Yo, ¿qué?

HÉCTOR.— ¿En Antofagasta! *(Ríe.)* ¿Te das cuenta? ¿Qué se me ha perdido a mí en Antofagasta?

ESTELA.— ¿Dónde está Antofagasta?

HÉCTOR.— Nada. No se me ha perdido nada. ¿Crees que no preferiría estar en casa, con mamá?

SABINA.— ¿Y conmigo? ¿Preferirías estar en Viena conmigo?

ESTELA.— Claro que sí. Pero pronto estaremos todos juntos. En Navidad, que ya está ahí. *(Pausa.)* Los cuatro.

*(Silencio. Se escucha el murmullo del cuento que sigue contando MANUEL.)*

SABINA.— ¿Dónde está Antofagasta, papá? ¿Más lejos que Viena?

ESTELA.— Nunca habremos estado tan juntos los cuatro como estas Navidades.

HÉCTOR.— La niebla lo cubre todo. No creo que podamos despegar.

*(Pausa.)* ¿Lejos? Y yo qué sé... Con esta niebla, todo está lejos y cerca. Algún día, créeme, la distancia te habitará, Sabina. Y entonces...

SABINA.— ¿Me estás amenazando? *(Pausa.)* Di, papá: ¿es eso una amenaza? ¿O una promesa? Por favor: no me prometas nada que no puedas cumplir. *(Pausa.)* ¿Sabes a qué me refiero? Cuando me llevasteis a ver a Lucía, el día de mi cumpleaños, y yo... ¿Cuántos? ¿Catorce... o trece? A mí me daba miedo verla, ¿te acuerdas? Yo no quería ir, era mi cumpleaños y ella, para mí, estaba muerta. Tú

me prometiste...

ESTELA.- ¿Con quién estás hablando?

SABINA.- Me dijiste... ¿te acuerdas?... "Nunca te obligaremos a verla. Iremos sólo cuando tú quieras..."

HÉCTOR.- Mar y desierto.

SABINA.- ¿Qué?

HÉCTOR.- Entre el mar y el desierto. Aquí, digo: en Antofagasta. En medio de la niebla, entre el mar y el desierto... Esta es la situación, ¿entiendes, Sabina? ¿Qué me hablas de amenazas y promesas? ¿Cómo voy a prometerte algo, si ni sé cuándo podremos despegar?

ESTELA.- Te afanas por cosas que no permanecen, Sabina. Ése es tu problema: el samsara. Sigues atrapada en el reino de la ilusión...

SABINA.- ¡Pero estoy viva, mamá!

ESTELA.- Todos lo estamos. Y Lucía también. La muerte no existe, ¿podrás entenderlo alguna vez?

*(Brusco cambio de luz. Un delgado haz cae sobre MANUEL, ahora cara al proscenio, que fuma y canta provocativamente a alguien: "Guantanamera... guajira guantanamera..." Casi simultáneamente entran el DR. SOTO y la DRA. CARUANA, en chándal, haciendo ejercicios gimnásticos. SOTO intenta abrazar a CARUANA.)*

INÉS.- *(Rechazándolo.)* No, ya te lo he dicho. Déjame.

DR. SOTO.- ¿Por qué?

INÉS.- Y explícame eso... ¿Flexibilizar la...?

DR. SOTO.- Dime por qué no.

INÉS.- ¿Estás hablando de reducción de personal?

DR. SOTO.- ¿No soy tu tipo? ¿Te doy asco? ¿Eres lesbiana?

INÉS.- ¿Qué dices? Cambia de disco y explícame.

DR. SOTO.- Algún motivo tendrás.

INÉS.- Varios.

DR. SOTO.- Adelante. ¿Primero...? *(Espera.)*

INÉS.- ¿Qué?

DR. SOTO.- Empieza la lista de motivos. Primero...

INÉS.- No seas pesado. Lo que quiero saber...

DR. SOTO.- ¿Que soy tu jefe? ¿Que soy más joven que tú? ¿Que estoy casado?

INÉS.- ¿Estás casado?

## CARTAPACIO

---

DR. SOTO.– No estoy casado.

INÉS.– ¿Quieres dejar quietas las manos?

*(Siguen con los ejercicios.)*

DR. SOTO.– De veras: no lo estoy. Vivimos juntos una semana al año.  
Como mucho, dos. Pero es un puro...

INÉS.– *(Estallando.)* ¡Me importa una mierda tu vida personal! ¡Dime de una vez qué es eso de “flexibilizar la plantilla”! *(Se calma en parte.)* ¿A cuántos vas a poner en la calle? ¿Y de qué secciones?

DR. SOTO.– Tranquila, pantera... Yo no voy a poner en la calle a nadie. Es el Consejo de Administración quien...

INÉS.– ¿Cuántos?

DR. SOTO.– Estás tan buena...

INÉS.– ¿Cuántos?

DR. SOTO.– No dieron cifras. Sólo porcentajes.

INÉS.– ¿Porcentajes? Tú sabes que vamos mal de personal auxiliar, que hay secciones donde... Lo de las cerezas, por ejemplo...

DR. SOTO.– A mí no me cantes. Esto no es una casa de beneficencia.

*(La voz de MANUEL se hace audible.)*

MANUEL.– *(A un invisible interlocutor.)*... Te vas a poner celosa, enana... porque tengo una novia que... Más mujer que tú, desde luego. Y además no salta tanto como tú, que no paras... *(Ríe.)* Bueno...la verdad es que no salta nada. Ahí se está, bien quietecita, mientras yo...

*(Suenan unos golpes metálicos en un lateral.)*

¡Sí, ya voy! ¡Aún no es la hora! Y si es la hora, te esperas...

INÉS.– *(A SOTO.)* ¿Quién habla de beneficencia? Es la eficiencia lo que me...

DR. SOTO.– ¿Preocupa?

INÉS.– ... Interesa. Y a ti, como Director Clínico...

DR. SOTO.– Oye...Nadie te obligó a pasarte a la privada...

INÉS.– No te pongas cínico. Además: ¿no se supone que esa es su ventaja?

DR. SOTO.– ¿Qué ventaja?

MANUEL.– (*Hacia el lateral.*) ¿Tienes un reloj en la cabeza, o qué? Eso es lo que más me jode: para unas cosas no te funciona, pero para la hora, ¿eh?... Te los quité todos, pero tú... se ve que te metiste uno en la cabeza y... tic-tac, tic-tac, tic-tac, tic-tac... ¡Riiiiing! ¡La hora! No te jode... Pues, ¿sabes lo que te digo? Que hoy no vienes conmigo, ya está. Te quedas aquí y no vienes. ¿Qué te has creído? ¿Que nos la vamos a estar repartiendo toda la vida? ¡Estaría bueno! De ahora en adelante, para mí solito... Y además, que me estoy jugando el puesto. El otro día, entérate, va Félix y me pregunta: “Oye, ¿tú para qué te traes a tu hermano a las guardias?”... ¿Te das cuenta? Me la estoy jugando...

*(Cambio de luces. El limpia-cristales sin rostro atraviesa la escena cargado con dos cubos de agua jabonosa, que se le va derramando al andar. Se hace visible JAIME en su silla de ruedas, leyendo una carta. En otro lugar, SABINA, ya sin las ropas de abrigo, la está escribiendo. Las hojas de ambos son idénticas.)*

JAIME.– (*Leyendo.*) “...aunque no me contestes. Pero si no te escribiera, estaría segura de haberme quedado estancada en un pedregal...” (*Pausa. Sigue leyendo.*) “La verdad es que a veces lo pienso, y entonces lucho por convencerme de que no es así. Por eso te escribo contándote tantas cosas que hago, y todo lo que estoy avanzando en lo mío, que a veces tampoco sé si es esto, lo mío, o sea cantar. Pero si no canto, ¿cómo voy a hacerme escuchar?...(*Sigue leyendo en silencio.*)

SABINA.– (*Escribiendo.*) “... Y te burlabas siempre de lo callada que era, o por lo menos me lo decías de un modo que a mí me lo parecía. Pero lo que me pasaba de verdad no te lo podía explicar, porque era una mocosa y porque no lo sabía como ahora. Lo sentía, pero no lo podía explicar, ni siquiera a mí misma. Pero era eso: tener el silencio de Lucía enterrado en mi cuerpo, como si mi cuerpo fuera la tumba del silencio de Lucía, ¿entiendes?” (*Pausa. Sigue escribiendo.*) “Estas Navidades voy a pasarlas en casa, mis padres me están insistiendo mucho. Si pudiéramos vernos, te lo explicaría mejor...” (*Pausa. Sigue escribiendo.*) “También a mis padres quiero decirles unas cuantas cosas, aunque no les importe, aunque no me escu-

chen. Porque ya es hora de que comprendan que yo...”

*(La luz, que sólo bañaba débilmente a SABINA y a JAIME —más la tenue claridad sobre la cama—, crece en intensidad y se expande por toda la escena. Es, no obstante, una claridad plomiza y turbia que, al revelar la presencia de todos los personajes —excepto el limpia-cristales—, convierte la habitación de la clínica en un lugar inhóspito. Al percibir el cambio de atmósfera, SABINA deja de escribir y calla, mirando como furtivamente en torno suyo. Los demás personajes permanecen inmóviles, fija la vista en los charcos de agua que dejó a su paso el limpia-cristales. Tras un largo silencio, suenan, lejanas y entremezcladas, diversas músicas navideñas. Ello provoca la gradual movilización de todos los personajes, que inician trayectorias zigzagueantes de ritmos distintos y variables. En sus desplazamientos, nadie interactúa con nadie. A menudo salen de escena y, cuando vuelven a entrar, han cambiado o están cambiando algo de su indumentaria. Del fondo sonoro comienza a destacarse una llamada telefónica que va aumentando de intensidad a cada timbrazo. Se apagan las músicas navideñas, excepto una, apenas audible. El timbre del teléfono, en cambio, alcanza un volumen casi insoportable, al tiempo que van cesando los desplazamientos de los personajes. Silencio. Inmovilidad general. Se escucha el largo rodar de una bola y, al final, el sonido de los bolos cayendo. Al instante, la voz de ESTELA, en “off”).*

VOZ DE ESTELA.— ¿Dígame?... Sí, aquí es... Soy yo, ¿quién me llama?... Ah, doctor, ¿cómo está?... Sí, claro... ¿Ahora mismo? ¿Qué ha pasado? ¿Ha habido alguna...? ...No, él no está. Llega esta noche... ¿Qué análisis?... Pero, ¿le ha ocurrido algo, hay al—...? Está bien, está bien. Voy ahora mismo... ¿Cómo?... Sí, ya, por las fiestas... Está igual todo el centro, iré por la Avenida y luego... Pero, ¿no me puede decir de qué se trata?... ¿Qué clase de incidencia? ¿Qué quiere decir “incidencia”? ¿Dígame si sigue viva o...! Ya... Voy para ahí... ¿Por dónde?... Ah, sí: mejor.

*(Comienza a escucharse el latido leve y rápido del corazón de un feto. No cesará hasta que se indique.*

*La siguiente secuencia tiene tres posibilidades de resolución escénica:*

- manteniendo a los personajes inmóviles en distintos emplazamientos;*
- agrupándolos en función de sus interacciones dialógicas;*
- estableciendo series de desplazamientos aleatorios.)*

INÉS.- ¿Te digo la verdad? (*Silencio.*) Gustavo...  
DR. SOTO.- ¿Qué?  
INÉS.- ¿Quieres que te diga lo que pienso de verdad?  
DR. SOTO.- No.  
INÉS.- Siempre me pareció algo... antinatural. Sí, desde que me hice cargo de la Sección. Morboso, incluso. Y creo que te lo dije... ¿Diez años? ¿Qué sentido tiene?  
DR. SOTO.- ¿Te parece un buen momento para verdades? Debe de estar por llegar.  
INÉS.- Diez años sin ninguna evolución, sin ningún...  
DR. SOTO.- La familia manda, Inés.  
INÉS.- Claro: y mientras pague...  
DR. SOTO.- Para ellos sí que tiene sentido. Y eso es lo que pagan.  
INÉS.- ¿El sentido?  
DR. SOTO.- ¿Te parece poca cosa?  
INÉS.- Me parece... cinismo, por tu parte.  
DR. SOTO.- La muerte, en cambio, no tiene sentido. Y por eso es gratis aquí.

\*\*\*

ESTELA.- Tengo pesadillas.  
DR. SOTO.- ¿Qué?  
ESTELA.- Últimamente tengo pesadillas. No estoy en paz conmigo misma.  
INÉS.- Señora...  
ESTELA.- Esto es una pesadilla. Estoy en una pesadilla. Voy a despertar y...  
DR. SOTO.- Comprendo que le resulte increíble, terrible... También nosotros...  
ESTELA.- Ustedes... ustedes no estarán aquí cuando despierte.  
INÉS.- Siéntese, por favor...  
ESTELA.- ¡No me toque!  
DR. SOTO.- Puede tener la seguridad de que este... crimen, sí... este crimen abominable no va a quedar sin...  
ESTELA.- No, no, no, no, no... Dígame que no, que no es posible, que hay un error, que ese... que esos análisis no...

## CARTAPACIO

---

DR. SOTO.- Por desgracia...

INÉS.- Y está también la ecografía.

ESTELA.- ¿De cuatro meses? ¿Ha dicho... de cuatro meses?

INÉS.- O cinco, casi. Pero puede interrumpirse. (*Pausa.*) El embarazo puede... ¿Me escucha?

ESTELA.- Voy a despertar y no estaré aquí.

\*\*\*

HÉCTOR.- ¡Sí, sí, sí! ¡Me doy cuenta! Pero déjame pensar, por favor... Déjame un momento para... Esa niña, esa pobre niña, allí... Qué horror, qué... qué asco. ¿Quién ha podido...? ¿Cómo alguien ha...? ¿Qué está pasando, Estela? ¿Qué está pasando en... en el mundo? Algo así no puede... no podía... algo así nunca...

\*\*\*

DR. SOTO.- ¿Qué pasa? ¿Por qué me miras así? ¿Me estás acusando de algo?

INÉS.- No importa.

DR. SOTO.- Sí, anda: suéltalo.

INÉS.- Vamos primero a preparar esa conferencia de prensa. Que no va a ser fácil...

DR. SOTO.- Mira, Inés: si a mí me cortan la cabeza, comprenderás que la tuya...

INÉS.- Lo sé. Es mi Sección.

DR. SOTO.- O sea, que tenemos que hacer frente común, sin fisuras. (*Pausa.*) ¿Qué tienes contra mí?

INÉS.- Reducir el personal para aumentar la eficacia, decías...

DR. SOTO.- De ese asunto, ni una palabra más, ¿me oyes?

\*\*\*

HÉCTOR.- Asco... y odio, ¿comprendes? Sí, Estela : odio, ganas de matar. Nunca lo...

ESTELA.- Cálmate, Héctor.

HÉCTOR.- No, no. Si estoy tranquilo. Sólo que... nunca había sentido... ganas de matar. Es una cosa... una sensación en las manos.

## CARTAPACIO

---

Mira: tiemblan un poco, ¿verdad? Es eso, son... las ganas de matar, aquí, en las manos... casi se ven. Pensar que alguien, un hombre...

ESTELA.- Me duele el vientre.

HÉCTOR.- Lucía allí, tan... desvalida, indefensa como... ¿Te lo imaginas? Y llega un hombre y...

ESTELA.- No.

HÉCTOR.- ¿Qué?

ESTELA.- No puedo imaginármelo. No quiero. Y cállate.

HÉCTOR.- Estela, por favor...

ESTELA.- Esa escena... Ese hombre... o bestia... acercándose a Lucía... No quiero.

HÉCTOR.- Eso digo... Eso quiero decir... Y este odio que...

\*\*\*

SABINA.- Creía que vendrías a buscarme. No, no es un reproche, pero...

ESTELA.- Sabina, hija...

SABINA.- Me he pasado casi una hora en el aeropuerto, esperándoos.

HÉCTOR.- Compréndelo, Sabina. Estamos...

SABINA.- Sí, ya sé. Es horrible. (*Pauwa.*) Pobre Lucía...

ESTELA.- Y pobres de nosotros.

HÉCTOR.- ¿Has comido algo? ¿Tienes hambre? ¿Te preparo un...?

SABINA.- No, papá. Gracias. (*Pauwa.*) Alfombra nueva, ¿no?

\*\*\*

INÉS.- ¿Y cómo es que no constaba en su ficha?

DR. SOTO.- No pedimos informes policiales, sino laborales.

INÉS.- Pero esto... Dos denuncias por abusos sexuales...

DR. SOTO.- Sobreseídas por falta de pruebas.

INÉS.- ¿Pruebas? ¿Qué clase de pruebas hacen falta para...?

\*\*\*

SABINA.- No: estoy trabajando una canción de cuna.

ESTELA.- ¿Una canción de...?



## CARTAPACIO

---

SABINA.- Sí: "Wiegenlied", canción de cuna. De Strauss. Es... es muy difícil. Y tengo que presentarla en febrero.  
HÉCTOR.- Canción de cuna... ¿Y cómo es?  
ESTELA.- Héctor, por favor...

\*\*\*

DR. SOTO.- ¡Gamero! ¡Gamero!  
MANUEL.- ¿Sí?  
DR. SOTO.- ¿Se iba?  
MANUEL.- Mi hermano... Tengo un problema en casa.  
DR. SOTO.- Aquí también.  
MANUEL.- (*Tras una pausa.*) ¿Sí?  
DR. SOTO.- Le estamos buscando. ¿No se lo han dicho?  
MANUEL.- Bueno... Hay mucho lío...  
DR. SOTO.- ¿Lío, lo llama? Vamos a mi despacho. Tenemos que hablar.  
MANUEL.- Ya le he dicho que mi hermano...  
DR. SOTO.- ¿Prefiere declarar primero en comisaría?

\*\*\*

ESTELA.- ¿Por qué no?  
HÉCTOR.- No sé, esa gente... Lo negocian todo entre ellos, y luego...  
ESTELA.- Morín es más que un abogado: es un amigo. Y decano del Colegio de...  
HÉCTOR.- Además, eso: está muy mayor.  
ESTELA.- ¿Qué quieres? ¿Tener que tratar nosotros con la clínica, con la policía, con la prensa...?  
SABINA.- A mí me parece que...  
ESTELA.- Yo no quiero ensuciarme las manos ni... el pensamiento. Con la mente limpia podré llegar a ella, estar con ella...  
SABINA.- Yo creo...  
ESTELA.- Me necesita más que nunca.  
HÉCTOR.- Esta mañana, en la clínica... cada enfermero que veía, pensaba: ¿será él? (*Pausa.*) Todos parecían... gente normal... seres humanos...  
SABINA.- ¿Dónde estoy?

\*\*\*

JAIME.- Pero, ¿eso es posible? Quiero decir: biológicamente... físicamente posible... o como se diga. Un cuerpo muerto, ¿puede dar vida? ¿Me entiendes?

SABINA.- Lucía no está muerta.

JAIME.- Como si lo estuviera. Es vida... artificial. Sin todos esos tubos, ¿qué?

SABINA.- A ti te salvaron... artificialmente, también.

JAIME.- ¿Qué dices? Nada que ver. Yo sólo estuve... tres o cuatro días inconsciente...

SABINA.- En coma.

JAIME.- Llámalo como quieras. Pero salí. Me agarré a la vida... por mis propios medios. La Naturaleza dijo: tú sí.

SABINA.- Y ella no.

JAIME.- Exacto: y ella no. (*Silencio.*)

SABINA.- ¿Las leías, por lo menos? (*Silencio.*) Mis cartas...

JAIME.- Qué cosas tienes...(*Pausa.*) Claro que sí. Y luego las quemaba.

SABINA.- En cambio yo, ya ves: no necesité quemar las tuyas.

JAIME.- ¿Cuáles?

\*\*\*

MANUEL.- ¿Y usted qué hace aquí, eh? Diga, doctor: ¿qué pinta ella aquí? Este es un asunto... de hombres, para hablar entre hombres... Si me acusan, yo me defiendo... y con detalles, si es preciso. Sé muchas cosas que... Pero esas cosas, esos detalles... son para hablarlos de hombre a hombre. A una mujer, yo... aunque sea jefa del Servicio, ¿verdad, doctor?... Usted sabe a qué me refiero. A uno lo ponen contra las cuerdas, y habla, y dice, y lo que parecía blanco resulta que es negro. Y que de noche no es lo mismo que de día, ¿eh, doctor? Usted me entiende... Pero una mujer... Ellas... ellas lo entienden todo por otro lado...

INÉS.- ¿Ha terminado ya?

MANUEL.- Terminado, ¿qué?

## CARTAPACIO

---

\* \* \*

SABINA.— Papá.  
HÉCTOR.— ¿Qué?  
SABINA.— ¿No te acuestas?  
HÉCTOR.— Sí, ahora...  
SABINA.— Es muy tarde.  
HÉCTOR.— Ya. (*Pausa.*) ¿Y tú?  
SABINA.— Ese cuarto...  
HÉCTOR.— ¿Qué?  
SABINA.— Está igual.  
HÉCTOR.— Sí, ya sé.  
SABINA.— Todo igual. (*Pausa.*) Como si Lucía...  
HÉCTOR.— Tu madre...  
SABINA.— Diez años y...  
HÉCTOR.— Ten paciencia.  
SABINA.— ¿Cuánta? ¿Cuánta más?  
HÉCTOR.— Perdona.  
SABINA.— ¿Qué?  
HÉCTOR.— Que nos perdones.  
SABINA.— ¿Lo dices en... de corazón?  
HÉCTOR.— ¿Crees que no sé lo que tú...?  
SABINA.— No, no lo sabes.  
HÉCTOR.— Ven.  
SABINA.— ¿Para qué?  
HÉCTOR.— Aquí. A mis brazos. Trata de dormir en mis brazos. Como de niña.  
SABINA.— Como cuando te llamaba Lancelote...  
HÉCTOR.— ¿Tú también?  
SABINA.— En secreto. La exclusiva era de Lucía.  
HÉCTOR.— Ven, Sabina.  
SABINA.— Sí, mi señor Lancelote.

\* \* \*

ESTELA.— Eso se llama... ¡aborto! ¿Me está hablando de hacerla abortar?  
INÉS.— Le estoy hablando de interrumpir un embarazo que...

ESTELA.- Que mi hija sufre para hacerme feliz, ¿lo entiende? No quiero ni oír hablar de... ¿Y el doctor Soto piensa como usted?

INÉS.- No se trata de lo que yo piense o deje de pensar. Ni el doctor Soto. El Consejo Médico lleva reuniéndose casi una semana... y nadie se atreve a pronosticar qué... ¡Haga el favor de escucharme! Es un caso... sin precedentes clínicos. No sabemos si su hija será capaz de resistir el embarazo, ni si la gestación será normal, ¿comprende? No podemos... nadie puede asegurar que ese niño, si es que llega a nacer, sea un niño normal. Y aunque lo fuera, ¿se imagina el futuro de ese niño, con unos padres...? (*Se calla.*)

ESTELA.- ¿Qué? (*Silencio.*) ¿Qué iba a decir?

INÉS.- Nada. Lo siento. Ha sido...

ESTELA.- (*Tras una pausa.*) ¿Usted cree en la muerte, doctora?

\*\*\*

DR. SOTO.- ¿Un cuadro clínico detallado, quieren sus lectores? ¿Los lectores de "Sensaciones"? Muy bien, señorita... Tome nota: en primer lugar, hay que precisar la terminología y sustituir la denominación de "coma" por "estado vegetativo crónico", ¿comprende? Estado vegetativo crónico... que suele ser causado por graves lesiones anóxicas o post-traumáticas. Y muy a menudo se produce por una combinación de ambos factores. La base neuropatológica del estado vegetativo crónico radica...

JAIME.- Comprendo que debía ser difícil tener una hermana como Lucía, sí... La mayor, la más guapa, la primera en todo... Por cierto: veo que te arreglaste los dientes. Te quedan muy bien. Seguro que ya puedes hasta sonreír...

SABINA.- Imbécil. (*JAIME ríe.*) Ojalá hubieras ido tú al volante, aquel día...

ESTELA.- Sí: yo tengo mis creencias y tú las tuyas, pero en esto... ¿No lo comprendes? Es algo suyo... vivo. Vivo, ¿te das cuenta? (*Pausa.*) Ya sé que fue algo horrible, sucio, miserable. Yo también lloré, vomité, me volví loca... Pero ahora, está viniendo, creciendo en su cuerpo, algo de ella viviendo ya... y viene hacia nosotros.

HÉCTOR.- Y luego hubo un después. Y algo cambió en él, y fue capaz de pensarlo, de hacerlo. (*Pausa.*) Ahí, en ese punto, ¿qué pasó, qué hubo, cómo dejó de ser... humano? ¿Por qué?

INÉS.- Y otra cosa... ¿Te has dado cuenta?  
DR. SOTO.- ¿De qué?  
INÉS.- Ni una palabra sobre... (*Pauwa.*)  
DR. SOTO.- ¿El "presunto"?  
INÉS.- Ni media palabra.  
DR. SOTO.- Mientras no haya pruebas...  
ESTELA.- Estás loco, Philippe, no sabes lo que... ¿Irme a Québec... contigo... ahora? ¿Y dejar a... dejarlo todo? Estás borracho, eso es lo que... ¿Qué hora es ahí?  
HÉCTOR.- ¿Puedo... puedo abrazarte?  
ESTELA.- Héctor...  
JAIME.- ¿Qué tengo yo que ver con este asunto? ¿Qué tengo yo que ver con vosotros, con Lucía? ¡Por favor! Diez años... Hace diez años era su novio...  
INÉS.- En el registro de entrada figura que el dieciséis de agosto usted acudió a la clínica para visitar a su suegro, ingresado de urgencia por una afección renal aguda...  
SABINA.- Y en cambio aquí es al revés: día y noche respirando Lucía, hablando de Lucía, pensando en...  
INÉS.- ¿Y qué es lo que piensas?  
SABINA.- (*Tras un silencio.*) Sólo una cosa, una pregunta: ¿siente algo?  
INÉS.- ¿Sentir?  
SABINA.- O pensar, sí. ¿Se da cuenta de las cosas, de lo que pasa a su alrededor? Dentro de ella, en su... mente, o donde sea... ¿algo sigue pensando, sintiendo? Por ejemplo: ¿qué sintió cuando la violaron?  
INÉS.- (*Tras una pauwa.*) Es imposible...  
SABINA.- Es imposible, ¿qué?  
INÉS.- Saberlo.

\*\*\*

MANUEL.- ¡Te lo dije, cabrón! ¿Te lo dije o no te lo dije? ¡Mil veces, cabrón! ¡Que tuvieras cuidado! ¡Que esto no es como en las putas, cabrón! ¡Mil veces te lo dije! ¡Que hay que tener cuidado! Y ahora, ¿qué? ¿Dónde estamos, eh? En la mierda, cabrón. Y por tu culpa. Sí, sí: por tu culpa, que yo tengo cabeza, y sabía lo que me jugaba, y tenía cuidado, lo mismo que los otros... Aquí, el único ta-

rado eres tú, el único hijo de puta, el único que se mea y se caga donde se le ocurre, sin tener cuidado... ¡Dios, cómo está el mundo! Empezando por ti... y acabando por toda esa mugre de doctores y policías y abogados... Y las jodidas pruebas del A.D.N., que tú ni sabes lo que es eso, además... Y ahí los tienes a todos: como cuervos alrededor de esa pobre chica que, a fin de cuentas, no ha hecho nada, la pobre... Sólo darse algún contento que otro, para no aburrirse tanto, ¿eh?... ¡No te rías, cabrón! Que yo lo hacía más por ella que por mí, de pena que me daba, verla allí, te lo juro. Si hasta parecía que lo estuviera provocando a uno, la muy puta...

\*\*\*

ESTELA.— No, Sabina: yo no he dicho eso. Yo tampoco creo en los milagros. Pero el espíritu es energía, y la energía es materia, y la materia es vida, ¿comprendes?

SABINA.— No sé.

ESTELA.— Todo fluye y parece cambiar, sí... Y por eso hablamos de vida y de muerte, pero...

SABINA.— Mamá, perdona: son las cinco y veinte y...

ESTELA.— Pero, a la vez, todo permanece. Todo es eterno. Lo que llamamos tiempo...

SABINA.— Y aún he de hacer el equipaje.

ESTELA.— ¿Te vas? (*Pausa.*) Quiero decir: ¿no vas a cambiar de opinión?

SABINA.— Ya te lo he dicho. Yo, aquí...

ESTELA.— Sabes que tu hermana te necesita.

SABINA.— Mira, mamá: mi hermana...

ESTELA.— Y yo también.

SABINA.— (*Tras una pausa.*) ¿Sí?

ESTELA.— Tengo miedo. No se lo digas a tu padre, pero tengo miedo.

SABINA.— ¿De qué?

ESTELA.— Sólo yo quiero que nazca el niño, ¿verdad? (*Silencio.*) ¿Verdad que sí? (*Silencio.*) Pero, si algo sale mal, si le pasa algo a Lucía...

SABINA.— Ese no es el problema.

ESTELA.— Creen que es por el aborto, porque estoy contra el aborto... ¡Qué tontería! Si yo... (*Se calla.*)

## CARTAPACIO

---

SABINA.- ¿Qué? (*Pausa.*) Si tú, ¿qué?  
ESTELA.- Ese niño viene hacia mí. Lucía me lo manda, lo sé. Pero si algo...  
SABINA.- ¿De veras me necesitas?  
ESTELA.- Nunca me lo perdonaría.  
SABINA.- Di: ¿quieres que me quede?  
ESTELA.- ¿Quedarte?  
SABINA.- Sí. (*Pausa.*) ¿Quieres?  
ESTELA.- ¿Y... ese examen? La “Canción de cuna”... Y tu carrera...  
SABINA.- Mi profesor tiene razón: nunca podré con Strauss... ¿Has oído a Jessie Norman cantando sus lieder?  
ESTELA.- Sabina, yo...  
SABINA.- Y cuando tengas que ir a Québec, por tu trabajo... yo cuidaré del niño.

\*\*\*

INÉS.- Con una condición.  
DR. SOTO.- ¿Cuál?  
INÉS.- Yo coordino el seguimiento de la evolución clínica, y...  
DR. SOTO.- ¿Y?  
INÉS.- Y presento el caso en el congreso de Oslo.  
DR. SOTO.- ¡Bravo! Y las conclusiones las publicas en “Lancet”.  
INÉS.- ¿Por qué no?  
DR. SOTO.- Miren a doña Perfecta...  
INÉS.- ¿Por qué no? ¿Hay algo... ilícito en eso? Es mi sección, al fin y al cabo.  
DR. SOTO.- Tu sección, y no te enteraste de que llevaba cuatro meses sin menstruar.  
INÉS.- ¿A qué viene eso ahora? Cuando yo me hice cargo, ya...  
DR. SOTO.- Bueno, bueno... Dejemos el tema. Presentas el caso en Oslo... si el resultado es positivo, claro...  
INÉS.- Aunque fuera negativo.  
DR. SOTO.- Ah, ¿sí?  
INÉS.- Aunque sea negativo. Tú mismo lo has dicho: no hay constancia de una concepción en coma... con un “score” de cuatro en la escala de Glasgow, lesión supretentorial, arreflexia, rigidez de decorticación...

DR. SOTO.– Ya... pero, en cualquier momento, ese embarazo puede...

INÉS.– Veintisiete semanas.

DR. SOTO.– ¿Veintisiete ya?

INÉS.– O veintiséis... Es increíble, pero es así.

DR. SOTO.– Si llegáramos a los siete meses, se podría...

INÉS.– Exacto: provocar el parto.

DR. SOTO.– Lo tienes todo bien pensado.

INÉS.– ¿Aceptas el trato?

DR. SOTO.– Hoy no puedo negarte nada...

*(Todos los personajes han ido saliendo a medida que terminaba su intervención en las micro-secuencias, a la vez que la luz decrecía y los latidos del corazón aumentaban de volumen. Se abre la puerta del fondo –lateral– y la intensa claridad que entra por ella permite distinguir la silueta del limpia-cristales sin rostro. Lleva un cubo y una fregadera. Tras una pausa, comienza a secar los restos de agua jabonosa, atravesando la escena en diagonal. Casi simultáneamente se escucha una grabación de la “Canción de cuna” de Strauss, en interpretación de Jessie Norman. Cuando el limpia-cristales está a punto de desaparecer por el lateral opuesto del proscenio, ingresan desde distintos puntos los miembros del equipo médico, con batas y mascarillas, y realizan en torno a la cama un conjunto de acciones y movimientos regidos –como en su primera aparición– por pautas coreográficas minimalistas. Al poco, cesa súbitamente el “lied”; todos se inmovilizan junto a la cama y, en el silencio, se escucha claramente el primer llanto de un recién nacido. Uno de los médicos –mujer– extrae de entre las sábanas, envuelto en ellas, un bulto que figura inequívocamente un niño. Mientras se reanuda la música, todo el grupo emprende la salida por la puerta del fondo, cuya luz va extinguiéndose. Una débil luminosidad permanece sobre la cama. Se aleja el sonido de la “Canción de cuna”, a la vez que aumenta, en “off”, el murmullo al principio monótono de una voz de mujer.)*

VOZ DE MUJER .– ... cómo se dice, cómo se dice, sí, cómo se, ese momento del, esa hora del día, sí, o de la noche, cuando la noche aún no, pero ya los colores se, ya los colores, el techo, ya verde-gris, o azul-gris, y las paredes, cuando las paredes, blanco-gris, ahora, dos, veo dos ahora, blanco-gris, veo dos paredes, techo, ventana, cómo se dice, sí, esa, ese momento cuando, oigo nada, nadie, otra vez, aquí estoy otra, nadie más, irse, idos, todos idos otra



vez, no oír nada, dos paredes, veo dos paredes, blanco gris, dónde estaba yo, qué me han, qué me han, cuándo me han, cómo se dice, cómo se, y tú, dónde tú, dónde estás tú, por qué no te, dónde estás, no te, ya no te, cómo se dice, siento, sí, siento, por qué no te siento, qué me han, qué te han, de mí, no, no, no, no, ven, ven tú, dónde te han, de mí, de dentro de mí, vuel-, vuel-, vuelve tú aquí, dentro de mí, adónde vas, adónde te, qué, qué, qué me hacen, qué, qué te hacen, ven, no, no, aquí, conmigo, dentro de mí, que no me lo, cómo se dice, que no me, mío, cómo se dice, quitar, quiten, sí, que no quiten, que no lo, me lo quiten, que no me lo quiten, es mi, es mi, el, el, el, lo, cómo se dice, lo, cómo se, único, único mío, lo único mío, sí, que no me lo, aquí, dentro de mí, parte de mí, qué me, qué me queda si, único mío, si, si se, si se va de mí, qué me queda si, no me lo, por, por, por, cómo se dice, cómo, por favor, aún no, por favor, por favor, por favor que no me lo, que no se lo, aún no, aún no sabe, no sabe nada, no sabe ni, ni llorar sabe aún, aún no sabe, casi no sabe ni, cómo se dice, ni sonreír, ni casi sonreír sabe aún, casi, casi no, casi no tiene uñas, y, y, y los ojos, los ojos, no sabe ni, no sé ni, no sé cómo tiene los, los ojos, no sé cómo, los ojos cómo los tiene, yo, yo ni, ni color pude, ni color a los ojos le puede poner... (*Silencio.*) Qué me queda, qué me queda, paredes, dos, techo, ventana, azul-gris, verde-gris, esa hora del, ese momento, otra vez, nada, nadie, blanco-gris, qué me queda, qué me queda de ti, qué de mi, quién se queda, quién aquí dentro, conmigo, si tú, con quién hablar si tú, si tú ya no, cómo se dice, ese, esos, ya no oigo, murmullo, sí, murmullo, dentro de mí, ya no oigo ese como, ese murmullo como, como de olas, todo ese murmullo, como de olas, como de alas, como de alguien que, alguien pisando arena, hojas tiernas, plumas frotándose, bur-, burbujas, sí, todo eso, sí, dentro de mí, contigo, todo ese hablar contigo, y hablar, y hablar, murmullo, ahora ya, ahora ya con quién, con quién jugar si, si tú ya no, ya nunca más jugar, jugar contigo al, al, al mano-manita-mano, dentro de mí, ya no, ya nunca más jugar al, al gira-gira que nadie te mira, ni, ni jugar ya más al roce-golpe-saltito-pum, al roce-golpe-saltito-pum, ya nunca más dentro de mí, ya qué me queda, paredes, techo, ventana, verde-gris, azul-gris, blanco-gris, y yo aquí, esta cosa aquí, este cuerpo aquí, cómo se dice, vacío, sí, vacío, girando, sí, para nadie, girando para nadie, sangrando para nada, aquí, aquí...

## CACTAPACIO

---

*(La luz ha ido extinguiéndose. La voz también.)*

TELÓN

ESPECIAL  
IV SALÓN  
INTERNACIONAL  
DEL LIBRO  
TEATRAL



*Sobre algunas especies en vías de extinción*  
de JOSÉ RICARDO MORALES

Presentación de Manuel Aznar:  
*Réquiem insólito por un féretro vacío*  
*o la insistencia del difunto a su propio sepelio*







RÉQUIEN INSÓLITO POR UN FÉRETRO VACÍO  
O LA INASISTENCIA DEL DIFUNTO A SU PROPIO SEPELIO

Manuel Aznar Soler  
Universitat Autònoma de Barcelona



José Ricardo Morales, uno de los autores de mayor calidad dramática de nuestro exilio republicano de 1939, sigue siendo un perfecto desconocido en nuestra escena española.<sup>1</sup> Y ello porque, desde su exilio chileno, la inmensa mayoría de sus obras no han respirado el aire y la luz del estreno<sup>2</sup> y el dramaturgo no ha podido experimentar, por tanto, su necesaria confrontación con el público de nuestra sociedad democrática española.<sup>3</sup> Sin embargo el autor, que en un par de años cumplirá noventa y que no deja de ironizar sobre su condena a la “postumidad”, sigue escribiendo, sin prisa pero sin pausa, literatura dramática. Una literatura dramática que, a pesar de incluirse contra su voluntad en lo que Max Aub llamó en su día “teatro incompleto” –incompleto al no haber sido estrenado–, viene a evidenciar tanto su incombustible vocación escénica como su plena vitalidad creadora.

---

<sup>1</sup> Claudia Ortego Sanmartín ha preparado la documentación crítica de los “Estrenos en España” del dramaturgo, realizados por grupos de teatro independiente o universitario, que pueden consultarse en José Ricardo Morales. *Las artes de la vida. El drama y la arquitectura*, en *Suplementos de la revista Anthropos*, 35 (noviembre de 1992), pp. 211-220.

<sup>2</sup> Sin embargo, sus inicios fueron espectaculares: por ejemplo, Margarita Xirgu le estrenó el 11 de mayo de 1944 en el Teatro Municipal de Santiago de Chile *El embustero en su enredo*, “farsa en cuatro actos”, según documenta la propia Claudia Ortego Sanmartín en “Estrenos en Chile y Argentina”, *ob. cit.*, pp. 205-210.

<sup>3</sup> El Aula de Teatro de la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), dirigida por Toni Casares, prepara actualmente tres obras suyas en un acto, que se representarán entre el 17 y el 21 de noviembre de este año 2003 con motivo del Tercer Congreso Internacional sobre “Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939”, organizado por el Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL): *El segundo piso*, “comedia monótona en un acto” (1970); *La odisea*, “pieza en un acto” (1965), y *El material*, “pieza dramática” (1974).



José Ricardo Morales.

Teatro “incompleto” también el de José Ricardo Morales, o teatro “ausente”, tal y como el propio autor exiliado ha titulado una edición reciente de su obra dramática.<sup>4</sup> Un teatro “ausente” al que viene a sumarse ahora *Sobre algunas especies en vías de extinción*, “cantiga dramática en un acto, a cuatro voces mixtas”, escrita del 25 al 30 de enero de este mismo año 2003 durante sus vacaciones chilenas en Isla Negra, que transcurren, entre el mar y la arena, en una casa próxima a la de Pablo Neruda. Unas vacaciones veraniegas que suelen ser fecundas para este dramaturgo que es español pero que, por exiliado, “está chileno”.

*Sobre algunas especies en vías de extinción*, nueva reflexión metateatral de José Ricardo Morales, nos plantea una situación dramática en la que cuatro personajes (Albi, Serena, Livia y Merenciano) “juegan” a representar una obra de creación colectiva con la que el autor nos quiere revelar, en palabras de Albi, “la artificialidad creciente de un mundo en el que se sustituye al hombre por su imagen y a lo real por su apariencia”. Una revelación que se producirá, según la particular poética de José Ricardo Morales, a través de “la controversia, tan propia del drama”,<sup>5</sup> y que reflejará, en palabras del propio Albi, “las numerosas contradicciones en que incurrimos al proyectar esta obra colectiva”.

No es nueva esta situación dramática en el autor, ni en la teoría (su ensayo “Tecnología y humanismo” es muy revelador en este sentido, como vamos a tener oportunidad de comprobar) ni en su práctica (*El inventario*, escrita en febrero-marzo de 1971, anticipaba ya esta manera de relato encubierto, compartido por varios personajes, al modo de Peter Handke). Pero lo que sí me parece justo resaltar es el hecho de que José Ricardo Morales, en *Sobre algunas especies en vías de extinción*, acierta a profundizar de otro modo dramático en esa misma manera de *El inventario* y a realizar en la práctica de la escritura escénica toda su larga y valiosa reflexión teórica sobre el drama. Y no es nueva tampoco en la práctica porque *Sobre algunas especies en vías de extinción* profundiza además en las demoledoras consecuencias de la técnica que de-

---

<sup>4</sup> José Ricardo Morales, *Teatro ausente*, edición, prólogo y notas de Claudia Ortegó Sanmartín. Sada, Ediciós do Castro, Biblioteca del Exilio-10, 2002 (esta edición contiene ocho obras del autor: *La odisea*, *Prohibida la reproducción*, *La cosa humana*, *El material*, *La imagen*, *Este jefe no le tiene miedo al gato*, *Ardor con ardor se apaga* y *Colón a toda costa o el arte de marear*).

<sup>5</sup> La obra ensayística de José Ricardo Morales es tan valiosa como coherente con su práctica teatral. Mencionemos, por ejemplo, los ensayos reunidos en su libro *Méneis dramática. La obra, el personaje, el autor, el intérprete*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria de Chile-Primer Acto, 1992.

nunciaba ya en *El inventario*, aquel “ensayo dramático en dos actos” que el autor dedicó a Fernando Valera. En efecto, en ese “anuncio dramático” el protagonista, Luis Porcel, recibía la visita de Carlos Barbicán y de El Funcionario y, tras asistir, “sorprendido, al espectáculo de su propio espectáculo”,<sup>6</sup> se veía a sí mismo transformado en un objeto más de su casa, con el resultado final de su anulación personal en medio de ese “alucinante paraíso del inventario”.<sup>7</sup>

Hemos dicho que los cuatro personajes de *Sobre algunas especies en vías de extinción* “juegan” a representar una obra de creación colectiva. Y lo van a hacer en una “cámara negra”, en un “espacio vacío” en el que se moverán con una “cierta lentitud” y con “determinada discordancia” entre sus palabras y “sus escasas acciones” a fin de expresar con ello, según precisa el propio dramaturgo, “la irrealidad de la pieza”. Esa obra de creación colectiva tiene como punto de partida, tal y como recuerda Albi, el de un entierro. Ahora bien, lo insólito reside en que, en este caso, se desconocerá la identidad del fallecido y en que las vicisitudes de su frustrado sepelio serán evocadas por los cuatro personajes a través de una reconstrucción tan fragmentaria como irónica<sup>8</sup> de “la ceremonia”: música fúnebre de Henry Purcell; invitados de riguroso luto para “participar”<sup>9</sup> en el sepelio del difunto; río de dimes y diretes entre un cortejo de vivientes que se animará progresivamente “hasta llegar a romper todos los récords de las conversaciones sostenidas en actos tan solemnes como éste”; fórmulas rituales de condolencia (“Mi más sentido pésame”, “Le acompaño en el sentimiento”) a los familiares del cadáver; adornos florales de “coronas, ramilletes y manojos de flores” enviados por el Ministerio de Cultura y la Sociedad de Autores;<sup>10</sup> discursos inaudibles de los que los cuatro personajes sólo pudieron “es-

<sup>6</sup> José Ricardo Morales, *El inventario*, en *No son farjas. Cinco anuncios dramáticos*. Chile, Editorial Universitaria, 1974, p. 114.

<sup>7</sup> J. R. Morales, *El inventario*, en *ob. cit.*, p. 121.

<sup>8</sup> José Ricardo Morales, en su ensayo “Tecnología y humanismo”, afirma su interés por la ironía en tanto modo dramático de exposición de un problema determinado, ya que supone “una manera compleja de pensar, que desdobra cuanto expone, complicándolo y explicándolo a la vez” (*Ensayos en suma. Del escritor, el intelectual y sus mundos*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, p. 219).

<sup>9</sup> “¿Participar? Lo dudo. ¿Participar en qué, si estamos vivos? ¿Quién participa entre nosotros de la suerte que sufrió el difunto?”, afirmará Serena como manifestación del gusto particular del dramaturgo por revelar los sinsentidos de frases hechas y expresiones convencionales de la lengua coloquial.

<sup>10</sup> Precisamente la Asociación de Autores de Teatro de España ha organizado un justo y merecido homenaje nacional a José Ricardo Morales que se celebrará en Madrid el próximo 10 de noviembre del presente año 2003.



cuchar algunas voces imprecisas, de muy escasa significación” – ejemplos de esa “imprescindible literatura de obituario” constituida por palabras vacías que se lleva el viento–; o, finalmente, una inesperada irrupción de unos acróbatas, que “*efectúan variadas figuras y saltos mortales, para desaparecer después con gran celeridad*” y que causarán la irritación de don Merenciano: “¿En dónde queda el pensamiento, tan propio del teatro?”. Un personaje que hará estallar de nuevo su cólera ante el último discurso, del que sólo “*se escuchan fragmentos y jirones*”: “¿Es un entierro? ¿O es, más bien, un test para medir las reacciones de una masa de gente ante palabras sin ilación alguna? ¿Qué propósito podía ocultarse en una conducta semejante?”.

Llegados a este punto, Serena plantea a sus tres compañeros un juego consistente en descubrir las intenciones de los organizadores del entierro, un enigma que debería resolverse “mediante las frases que habíamos oído, relacionándolas de distintas maneras”:

Así como este mundo se nos presenta siempre con toda su incoherencia, mientras que su significado se lo damos nosotros, interpretándolo, de igual manera, en las palabras escuchadas tal vez podamos encontrar qué propósito movió a los organizadores del sepelio, al darle una forma tan extraña.

El juego va a iniciarse con las palabras “Cuerpo presente”. Y cuando Merenciano proteste al alegar que “no debemos jugar mientras se entierra tristemente a alguien”, Serena le responderá que el juego es una forma de revelar “la arbitrariedad de los organizadores”:

Cualquier inconsecuencia se puede eliminar con otra semejante. Además, el juego es una parte imprescindible del pensamiento y de las artes. Si así no fuese, ¿por qué se dice en otras lenguas “jugar” determinadas piezas de teatro, cuando las interpretan con su cuerpo presente y su habla directa los actores?

La caricatura de nuestra civilización actual se proyecta a través de unos teléfonos móviles que interrumpen el “juego” y que evidencian hasta qué punto la distinción que realizó Antonio Machado en su *Juan de Mairena* entre “hablar” y “decir” ha sido anulada, pues “la invasión electrónica”, tal y como la enuncia Serena, “nos hace hablar tanto para decir tan poco”. Vacuidad de la vida moderna, de una tecnología sin

logos,<sup>11</sup> de una deshumanización que ha despojado al hombre del sentido crítico de la realidad.

A partir de que suenen sus respectivos teléfonos móviles, los cuatro personajes perderán por completo el sentido de su “juego” pues, según Serena, la tecnología “interfirió nuestro trabajo y la continuidad de las ideas”. Y ése el momento elegido por el dramaturgo para que Merenciano dicte sentencia contra nuestro actual “tiempo del simulacro”,<sup>12</sup> contra “la creciente artificialización de nuestro mundo” –producida, a juicio del dramaturgo, no sólo por la técnica sino también por la *mímesis*<sup>13</sup>–, contra “el sinsentido de la tecnificación irracional que ahora nos amenaza”,<sup>14</sup> peligros y amenazas que condenan tanto al hombre como al teatro a ser especies en vías de extinción:

La consistencia del presente es sólo virtual; mera apariencia, y nada más. La presencia del hombre, con la directa inmediatez de sus acciones o de sus ideas, se encuentra destinada a desaparecer. Por ello, la persona y los medios en que se manifiesta, entre ellos el teatro, pueden considerarse como especies en vías de extinción.

Finalmente, asistiremos a la apertura del féretro (“Contra mis opi-

---

<sup>11</sup> El ensayista, quien aduce una cita que Platón pone en boca de Sócrates en el *Gorgias* (“Yo no puedo tener por técnica [o arte] a una práctica sin *lógos*”), se pregunta: ¿Cómo llamar tecnología a una técnica sin *lógos* o razón alguna, destinada, en muchos casos, a la aniquilación de la vida planetaria, ya sea por vía directa o indirecta?” (“Tecnología y humanismo”, en *ob. cit.*, p. 234).

<sup>12</sup> “Porque la *mímesis* irracionalmente potenciada por la técnica, convirtió a nuestros días en *el tiempo del simulacro*, con todas las consecuencias que esto implica. Dado que el parecido mimético supone ser *a la vez* esto y aquello, la *simultaneidad* que lo caracteriza ocasiona tanto la *simulación* (el parecer ser otro) como la *de-simulación* (el negarse a sí mismo al parecer ser otro), de modo que en este tiempo del simulacro, en el que se hacen uno el *símil* con el *simul*, todo puede suplirse o encubrirse, llevándose la sucedaneidad del hombre inclusive a la ética y, ni qué decir tiene, a la política” (“Tecnología y humanismo”, en *ob. cit.*, p. 231).

<sup>13</sup> “La creciente artificialización de nuestro mundo, con las irracionalidades y peligros que implica, ha de entenderse, sobre todo, *a partir de la condición propia del hombre*. (...) Sin embargo, contra la opinión establecida, puede afirmarse que la artificialización generalizada del planeta no se origina sólo en la técnica, sino que se efectúa con recurso a otro medio semejante, habitualmente omitido al abordar el problema: me refiero a la *mímesis*” (“Tecnología y humanismo”, en *ob. cit.*, p. 230).

<sup>14</sup> El autor, uno de los fundadores en 1964 del Centro de Estudios Humanísticos en la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile, reivindica con enérgica convicción el valor de las humanidades: “Por lo tanto, la validez de las humanidades no consiste sólo en que convierten al hombre en el objeto de su conocimiento, sino en que *son el fundamento último de la ciencia y la tecnología*, tal como de todo aquello que el hombre efectúe” (“Tecnología y humanismo”, en *ob. cit.*, p. 224). Y, más adelante, afirma: “¿Qué disciplinas, sino las humanísticas, formularon el sentido de la técnica, incluso para denunciar el sinsentido de la tecnificación irracional que ahora nos amenaza?” (*ob. cit.*, p. 227).

niones, debo reconocer que cuando abran la urna, una sola mirada valdrá bastante más que mil palabras”, hará decir irónicamente el dramaturgo a Merenciano) y comprobaremos que está vacío, un hecho que, según Albi, confirma las ideas de Merenciano “referentes a la completa supresión de cuanto hacemos en persona, incluyéndose en ello, aunque parezca de mal gusto, la inasistencia del difunto a su propio sepelio”.

La revelación de un féretro vacío abre la caja de los truenos de “las más diversas interpretaciones”, entre las cuales nos interesa ante todo la de “los más perspicaces”, quienes, según explica Serena, “estimaron que la presentación inesperada del féretro vacío fue sólo un efecto dramático, para significar que el destino del teatro coincide por completo con el del ser humano”. Así, las conclusiones de este “sepelio frustrado” para los personajes serán tan lógicas como inmediatas: “que ambos, teatro y persona, no significan absolutamente nada en este mundo deshumanizado” (Albi); que el féretro “se encontraba vacío porque en él no podíamos caber todos, significándose con ello el entierro de la humanidad entera” (Merenciano) o, la más optimista, que la ausencia de un cadáver venía a evidenciar “que el teatro y la persona siguen perfectamente vivos” (Serena).

Porque, desde la lucidez de su pesimismo (y recordemos que suele decirse que un pesimista es el optimista bien informado), hay sin duda optimismo y esperanza en esta obra del autor. En este sentido, Serena nos recordará que “el teatro, por ser un arte y sólo un arte, lleva siempre consigo la artificialidad, hasta el punto que el predominio de lo sucedáneo, que ahora nos agobia, apareció y tuvo conciencia de sí mismo gracias a las obras dramáticas”.<sup>15</sup> Por ello, el abrazo frustrado a los espectadores que proyectaban los cuatro personajes dramáticos al finalizar la representación de su obra colectiva quería evidenciar, en palabras de Albi, “que los actores, los personajes y el público seremos siempre uno y los mismos: seres pensantes, gozosos o sufrientes”. Y

---

<sup>15</sup> “Actualmente, la *mimesis* figura en numerosos campos del saber y el hacer, para adquirir, como le corresponde, una extendida gama de aspectos diversos. En tal sentido, la sustitución quirúrgica de órganos, la aparición de fármacos sintéticos –desde las vitaminas y las hormonas a los antibióticos–, la nueva ciencia de los simuladores –que pone a prueba los proyectos en condiciones ficticias, supuestamente “reales”–, la producción de múltiples ejemplares idénticos a partir de un modelo, la manipulación genética e incluso la obsesión sucedánea de tener “buena imagen”, que comparten los gobernantes y los escritores con los futbolistas, son todas, entre muchas, modalidades de la *mimesis*” (“Tecnología y humanismo”, en *ob. cit.*, p. 231).

por ello Livia asegura que “un número considerable de los asistentes al sepelio frustrado creyeron ver entre la concurrencia a Macbeth, Don Juan, Fedra y Edipo”, personajes dramáticos que acaso vinieron, en estos tiempos tan adversos “al extremo rigor de las ideas y de las emociones que personificaron” para, según interpreta Serena, “testimoniar personalmente su indudable existencia”. Y entre esos personajes dramáticos, entre esos mitos clásicos, cabe destacar la muy significativa presencia de Antígona:

ALBI.— Tanto es así que apareció entre ellos la más rebelde, Antígona, diciéndonos que el hombre sobrepasará siempre los numerosos prodigios técnicos que se le deben, según anticipó el teatro hace dos mil quinientos años. A este propósito, Antígona recitó unas palabras plenas de actualidad y sabiduría, pertenecientes al coro de la obra que lleva su nombre.

SERENA.— Aquellas que comienzan de este modo: Son muchos los portentos, pero ninguno es superior al hombre”.<sup>16</sup>

Quiero dejar muy claro que el humanista José Ricardo Morales no es en absoluto un reaccionario que se oponga al progreso de la técnica y de la ciencia sino, por el contrario, un precursor<sup>17</sup> en la crítica de sus peligros y amenazas: un teatro que, desde sus obras escritas durante los años sesenta, ha venido a revelar el absurdo del mundo pues, como él mismo ha precisado con rigor, “en vez de pertenecer al mundo del absurdo, corresponde, más bien, al absurdo del mundo, asunto muy

---

<sup>16</sup> Al final de su muy interesante ensayo sobre “Tecnología y humanismo”, José Ricardo Morales afirma que “por mucho que la técnica presente nos asombre –y en ocasiones hay motivos sobrados para brindarle la admiración más rendida-, conviene recordar, a este propósito, el gran poema de Sófocles dedicado a las virtudes técnicas del hombre, incluido en el primer estásimo cantado por el coro de *Antígona*. Porque allí, tras de exaltar las hazañas de la navegación, los cultivos, la caza, la domesticación, el pensamiento, la palabra y el arte de la arquitectura, estima al hombre como “dueño de una técnica que sobrepasa todas las esperanzas”. Sin embargo, en los dos versos iniciales de ese encendido elogio del potencial técnico, ante las maravillas que éste nos procura, advierte con severa gravedad: “*Son muchos los portentos, / aunque ninguno es superior al hombre*” (*ob. cit.*, p. 236).

<sup>17</sup> “Al fin y al cabo, los textos realmente decisivos son aquellos que revelan cuanto no se había pensado anteriormente; por ello, como van a redropelo, suelen quedar silenciados en su tiempo” (“Tecnología y humanismo”, en *ob. cit.*, p. 220). En este sentido, la Señora Kleio, personaje dramático de *No hay que perder la cabeza o Las preocupaciones del Doctor Guillotin*, “la verdad histórica en dos actos”, le dice al Doctor Guillotin: “Digo que lo importante, en la Historia y en todo, no es llegar el primero, sino llegar a tiempo. Y para llegar a tiempo, hay que llegar después” (*No son farvas, ob. cit.*, p. 186).

distinto”.<sup>18</sup> Así, lo que el dramaturgo quiere denunciar no es el uso sino el abuso de la técnica, de una técnica que, en nuestro mundo actual, “se potencia ilimitadamente, a ciegas y aun a expensas de quienes la producimos, revirtiéndose contra nosotros su enorme poder”: un poder tecnológico que, en manos del Gran Hermano, puede producir y produce tanto catástrofes ecológicas como espectacularidad vacua de telebasuras varias, trivialización cultural o guerras “preventivas”.

Diálogo de ideas o controversia dramática, *Sobre algunas especies en vías de extinción* nos plantea con toda su crudeza, a través de las palabras finales de Serena, las contradicciones de nuestra realidad:

Entonces pregunté, ignoro si para empezar o concluir: ¿por qué habíamos grabado todas nuestras acciones, hechas realmente y en persona, cuando en la obra sostuvimos que tanto el teatro como nosotros mismos estamos amenazados de extinción, debido a una técnica que nos transforma en imágenes sin consistencia alguna?

Como el teatro político de calidad, como el teatro político más moderno e inteligente, José Ricardo Morales nos plantea la pregunta sin darnos ninguna respuesta. Resulta así un final abierto (como, por ejemplo y salvando las distancias, el de *El público* de Federico García Lorca, el del *San Juan* de Max Aub, el de *¡Ay, Carmela!* de José Sanchis Sinisterra o el de *El jardín quemado* de Juan Mayorga), un final abierto en donde los lectores –ojalá que pronto elevados a la dignidad de espectadores por el estreno de esta obra dramática–, en donde todos y cada uno de los lectores y espectadores de *Sobre algunas especies en vías de extinción*, tenemos el compromiso de responder en nuestra vida cotidiana a ese amenaza de extinción: defensa del “teatro bajo la arena” en García Lorca, acción transformadora de la realidad que supere el fatalismo trágico en Max Aub, reivindicación de la memoria histórica y de la dignidad republicana en Sanchis Sinisterra o, por último, preguntas sin respuesta del desconcertado Benet al Hombre-Estatua en Mayorga. Por ello, cuando en el desenlace de esta obra de Morales volvamos a escuchar la misma “antigua música fúnebre” del inicio, Livia acertará a expresar el sentido último de esta “cantiga dramática”, pues ese “*largo fragmento de Purcell*” debe ser interpretado “como una invitación a concentrarnos en el trabajo de inventar una obra nueva, do-

---

18 José Ricardo Morales, “Autobiograma”. *Anthropos*, 133 (julio de 1992), p. 26.

tada de mayor sentido que la recientemente abandonada”.

Inventar una obra nueva en el gran teatro del mundo, inventar una vida mejor, una vida más digna: he ahí el sentido profundamente humanista de *Sobre algunas especies en vías de extinción* de José Ricardo Morales, obra que demuestra la actualidad y vigencia de su dramaturgia y, en definitiva, su modernidad. Una amenaza real, una amenaza que subsiste y que nos viene a recordar que sólo vence quien resiste, quien lucha colectivamente contra el uso y abuso de una tecnología deshumanizada por parte de los poderes económicos y políticos, que son los responsables del desorden, del sinsentido de nuestro mundo actual. Sólo así podrán salvarse de su extinción tanto el hombre como el teatro.



**SOBRE ALGUNAS ESPECIES EN VÍAS DE EXTINCIÓN**

**CANTIGA DRAMÁTICA EN UN ACTO**

**José Ricardo Morales**



A Claudia Ortego Sanmartín  
y al GEXEL de la Universidad Autónoma de Barcelona

J. R. M.

**Personajes**

ALBI

SERENA

LIVIA

MERENCIANO



Cámara negra. Espacio vacío. Un largo banco de albañilería, dispuesto oblicuamente respecto a la visión frontal de los espectadores, conduce la mirada hacia el fondo de la escena.

*Los cuatro personajes están reunidos en el lugar. Sus movimientos, de cierta lentitud, quedarán al arbitrio del director de escena, aun cuando las palabras que pronuncien no siempre corresponderán a sus escasas acciones, produciéndose determinada discordancia entre unas y otras, contribuyendo con ello a la irrealidad de la pieza.*

ALBI.— El sitio nos pareció muy conveniente. Bajo la sombra de los álamos, en un rincón del viejo parque, podíamos iniciar nuestro trabajo sin gran dificultad. Entonces les pregunté a los demás si estaban dispuestos a empezar.

SERENA.— Cuando quieras, Albi. La decisión es tuya.

ALBI.— Serena, ¿tienes en claro el plan?

SERENA.— Perfectamente. El plan consiste en no tener ninguno. A lo que salga.

ALBI.— No exageremos. Hay ciertas condiciones. El punto de partida es un entierro. Conviene recordarlo.

LIVIA.— En ese caso, ¿el punto de partida será un punto final?  
¿Quién podrá entenderlo?

ALBI.— Cualquiera. Aunque, de haber alguna duda, siempre es posible rectificar.

LIVIA.— ¿Y si no descubrimos nada mejor?

ALBI.— Desistiremos, Livia. Abandonamos nuestro proyecto y asunto concluido.

LIVIA.— Total, que de ese modo perderemos el tiempo...

MERENCIANO.— Algo habremos ganado. Al menos, conoceremos cómo puede perderse.

SERENA.— Muy convincente, señor Merenciano. Pese a todo, no lo perdamos más. Albi, concéntrate. Tú tienes la palabra.

MERENCIANO.— Entonces, a partir de ahora, ¿todo es imaginario?

SERENA.— Y aun desde mucho antes. Empecemos.

*(Larga pausa.)*

ALBI.— La ceremonia iba desarrollándose con la debida brillantez.

SERENA.— Se interpretaba decorosamente “Música para el funeral de la reina María”, de Henry Purcell.

LIVIA.— A cargo de la orquesta y el coro de las escuelas nocturnas de la localidad.

MERENCIANO.— Acompañados, eso sí, por la mejor soprano de los alrededores.

ALBI.— Y aun con el más acreditado de los tenores municipales: un jardinero de gran prestigio entre los suyos.

LIVIA.— Constantemente dedicado a cuidar los árboles y arbustos que oxigenaban, aunque sin proponérselo, el aire oscuro de nuestra comarca.

SERENA.— No diré que el calor llegó a ser sofocante.

MERENCIANO.— Los veinticuatro grados Celsius, en ese instante registrados, nos invitaban a hacer un poco de ejercicio para librarnos de las emociones provocadas por el austero funeral. *(Mueve rítmicamente brazos y piernas.)* Y aunque estuve tentado de efectuar varias flexiones, me abstuve de hacerlas, para evitar que se dudara de mi estado mental.

LIVIA.— *(Consigno.)* No diré que la lluvia amenazase la ceremonia programada... *(ALBI extiende la palma de su mano derecha y mira hacia el cielo. En vista del gesto de ALBI.)* ¿La transmisión del pensamiento existe? *(Imita discretamente el gesto de ALBI.)*

SERENA.— No diré que la risa fuese muy oportuna en estas dolorosas circunstancias. Pero sentí unas rabiosas ganas de reírme, como en la escuela, bajo la vigilancia de madame Égal, cuando nos

demostraba que el cuadrado de la hipotenusa... ¡La hipotenusa! ¡Qué palabra! ¡La hipotenusa con los dos catetos! (*Suelta una carcajada sin perder su impassibilidad.*) Aunque a pesar de mi deseo de reír, me abstuve de hacerlo, no fuese que desconfiaran de mis facultades, por haber evocado en tan triste ocasión, al señor Merenciano, el respetable profesor Merenciano, en paños menores, gesticulando, con brazos y piernas durante su gimnasia matinal. Pero, a decir verdad... (*Se queda en suspenso.*) No sé si corresponde pensar en ello ahora.

ALBI.— (*Consigno.*) ¿Los pensamientos llegan sin sospecharlo, inesperadamente?

LIVIA.— Es muy posible.

ALBI.— ¿Entonces aparecen cuando no los pensamos?

SERENA.— Es que pensar en ellos es muy distinto que pensar con ellos.

LIVIA.— Nunca lo había pensado.

MERENCIANO.— La prolongada espera del difunto transcurría entre confusos soliloquios o mediante diálogos de escasa consistencia.

ALBI.— Una manera de llenar el tiempo.

LIVIA.— Como de vaciarlo, llenándolo de vaguedades.

(*Pausa.*)

SERENA.— Los arreglos florales del sepelio, pese al acreditado buen gusto de la empresa que los dispuso sabiamente, según colores, formas y tamaños... (*Se interrumpe. Reflexiona.*) ¿Qué intentabas decir?

ALBI.— Que las ideas se nos van tal como llegan: inesperadamente.

SERENA.— (*Abstraída.*) Es muy posible...

LIVIA.— En las invitaciones nos recomendaron vestir de luto riguroso.

SERENA.— Actualmente en desuso.

MERENCIANO.— Pero muy conveniente para demostrar nuestro afecto al difunto.

SERENA.— Fuese quien fuese.

MERENCIANO.— ¿Fuese quien fuese?

LIVIA.— Desde luego. Porque su nombre no aparece en las invitaciones que nos cursaron para el funeral.

ALBI.— Ni el nombre ni la edad del fallecido constaban en ninguna

parte. Anónimo completo.

LIVIA.— Entonces, cabía preguntarse a quién acompañábamos en esta ceremonia.

SERENA.— Una pregunta innecesaria. Es uno de nosotros. Supongo que basta.

LIVIA.— ¿Pero no convenía informarse sobre la vida que llevó el difunto?

SERENA.— Otra pregunta fuera de lugar.

LIVIA.— ¿Ni siquiera podemos conocer el sexo al que perteneció?

SERENA.— Tercera pregunta, igualmente inútil, pues la igualdad de los sexos se estableció forzosamente con el fallecimiento irremediable, sin excepción alguna, de todas y de todos los que componen — componemos — el coro lamentable de la sufrida humanidad.

MERENCIANO.— Pese a todo, aún me quedaba otra pregunta: ¿puede decirme alguien qué hacemos aquí?

*(Largo silencio.)*

ALBI.— *(Iluminándose.)* ¡Participar!

SERENA.— ¿Participar? Lo dudo. ¿Participar en qué, si estamos vivos? ¿Quién participa entre nosotros de la suerte que sufrió el difunto?

ALBI.— *(Lee una tarjeta.)* La Asociación de Amigos del Arte Universal tiene el dolor de participarle...

MERENCIANO.— *(Lee otra tarjeta.)* La Cofradía por la Paz Perpetua siente comunicarle...

LIVIA.— *(Lee otra tarjeta.)* El Museo de Historia Natural, ahora cerrado por reparaciones, se encuentra en la penosa obligación...

MERENCIANO.— Las Fuerzas Vivas de la provincia...

ALBI.— La Agrupación de Jubilados y similares...

MERENCIANO.— Los Caballeros del Día de Mañana...

LIVIA.— Y así sucesivamente...

MERENCIANO.— Muy bien dicho, “y así sucesivamente”, era imposible detallar las muchas entidades del país...

LIVIA.— Y algunas extranjeras, hay que reconocerlo...

MERENCIANO.— Que decidieron invitarnos a participar...

SERENA.— Participar, ¿en qué?, me vi obligada a repetir.

ALBI.— En el sepelio. Aquí lo dice. *(Alude a su tarjeta.)*

(*Pausa.*)

MERENCIANO.— Movidos por el prestigio de las instituciones que nos convocaban...

ALBI.— Llevados por el deseo de compartir algo de su poder incuestionable...

SERENA.— Y, sobre todo, para no perder la ocasión de aparecer o figurar alguna vez, así fuese en la prensa o en la televisión...

LIVIA.— Acudimos a participar en el sepelio.

MERENCIANO.— ¡Como un solo hombre!

SERENA.— O una sola mujer, pues la igualdad de los sexos exigía cambiar las fórmulas tradicionales, poniéndolas al servicio del mal llamado sexo débil.

LIVIA.— Y aun de los nuevos sexos, cada vez más frecuentes y variados, y cada vez más nuevos.

(*Pausa.*)

ALBI.— Lentamente, el cortejo adquirió la animación acostumbrada.

MERENCIANO.— No. Hasta llegar a romper todos los records de las conversaciones sostenidas en actos tan solemnes como éste, incluso los efectuados durante los días previos a la final del campeonato.

SERENA.— Gracias al funeral, muchos de los vivientes llegaron a sentirse redivivos, alegrándose de reconocerse después de largos años de no haber coincidido en parte alguna.

MERENCIANO.— Varios aprovecharon la ocasión para jactarse de sus buenos negocios. Además, concretaron otros inesperados, muy favorables para el activo de los accionistas.

LIVIA.— Por el contrario, algunos asistentes el entierro se refirieron a sus malos momentos, incluidos sus forzosos recambios de esposas o de esposos. Todavía más, aun hubo quienes pudieron abordar otros asuntos de interés superior, que reclamaban su atención inmediata.

ALBI.— Entre estos, por dar algún ejemplo, dónde pasar las vacaciones de verano, e inclusive, cómo adquirir un coche con descuentos y sin pago de impuestos.

(*Pausa.*)

MERENCIANO.— Por ningún motivo.

ALBI.— Por ningún motivo.

MERENCIANO.— No había que olvidarse, por ningún motivo, de expresar a los deudos del difunto nuestras debidas condolencias.

ALBI.— Mi más sentido pésame.

SERENA.— Lo mismo digo.

LIVIA.— Lo mismo digo.

SERENA.— O también, para diferenciarse del resto de la comitiva, cabía recurrir a otra fórmula escueta, sin duda mucho más original: Le acompaño en el sentimiento.

MERENCIANO.— Lo mismo digo.

ALBI.— Lo mismo digo.

MERENCIANO.— Pero, ¿a quién se lo digo? ¿Y para qué, si aún no sabemos a quién sepultamos? ¿No es una verdadera lástima?

LIVIA.— Lo mismo digo.

(*Pausa.*)

(*Dos funcionarios uniformados depositan coronas, ramilletes y manojos de flores en el fondo de la escena.*)

SERENA.— Los adornos florales, inteligentemente distribuidos por la casa Etérnitas —el acento en la segunda sílaba—, en espera de la llegada del féretro, tal vez pudiesen orientarnos sobre la condición del fallecido.

ALBI.— En una cinta azul, de la corona de mayor tamaño, se lee: “El Ministerio de Cultura contigo siempre”.

LIVIA.— Y en un lazo de seda, como adorno de un gran ramo de flores, figuraba esta dedicatoria.: “La Sociedad de Autores al predilecto entre los suyos”.

MERENCIANO.— ¿De quién podía tratarse?

ALBI.— ¿De qué autor?

MERENCIANO.— ¿Musical o dramático?

LIVIA.— ¿Poeta o novelista?

MERENCIANO.— ¿Ensayista, científico, filósofo? ¿O era, tal vez, alguien de diferente actividad?

ALBI.— Había que esperar la llegada del cuerpo, ya que ninguna ofrenda, ni las tarjetas de condolencia personales delataban quién era el difunto.

LIVIA.— ¿Estaba todo perfectamente preparado para desconcertarnos, o era imposible determinar el nombre del finado?

SERENA.— Mientras tanto, pese al buen gusto de la Casa Eternitas, sus arreglos florales emanaron esa mezcla de aromas diferentes propia de los sepelios, que ocasionaron náuseas en algunos.

LIVIA.— Tanto es así, que aquella pobre anciana, prontamente atendida por los servicios sanitarios, cayó en el más profundo desvanecimiento, del que nunca pudimos saber si se repuso.

SERENA.— A su vez, los sollozos de quienes parecían estar en el secreto crecieron según el féretro avanzaba hacia el lugar de los discursos.

MERENCIANO.— (*En éxtasis.*) ¡Los discursos!

ALBI.— ¡Al fin llegaban los discursos!

MERENCIANO.— ¡La imprescindible literatura de obituario que todos esperábamos!

ALBI.— ¡Aquella que demuestra el predominio de la última palabra sobre la última mirada!

MERENCIANO.— En prueba irrefutable de que vale mil veces más una palabra exacta que cien imágenes desenfocadas.

SERENA.— Aunque nadie contó con un hecho perfectamente comprobable: que a las palabras se las lleva el viento.

LIVIA.— Tal como no contaron con que el viento soplara en dirección contraria de la prevista por los meteorólogos y por los organizadores del sepelio.

(*Suenan algunas frases procedentes de un altavoz lejano.*)

VOZ.— ¿Efecto parabólico? ¿El predominio de la palabra dada? ¿Hechos y no palabras? ¿Al revés? ¿Palabras y no hechos? ¿Tampoco? ¿Entonces? ¿Fue un mal soplo...?

(*Se interrumpe.*)

ALBI.— Así que del primer discurso, pese a la previsión de los organizadores, sólo pudimos escuchar algunas voces imprecisas, de muy escasa significación.

SERENA.— Una suma de frases incoherentes, de las que dedujimos que el fallecido vivió de la palabra y que un mal viento se lo había llevado con todas sus palabras juntas.

*(Pausa.)*

*(En primer plano cruzan como una ráfaga distintos acróbatas. Efectúan variadas figuras y saltos mortales, para desaparecer después con gran celeridad. Se escucha una salva de aplausos. Regresan los acróbatas, saludan al público y desaparecen velozmente.)*

LIVIA.— Ofendido por la aparición inesperada de los saltimbanquis, el señor Merenciano declaró que deseaba protestar contra los organizadores del sepelio, pues no le parecía oportuno desvirtuar la gravedad del acto mediante las volteretas y contorsiones con que intentaron amenizarlo. “¿Quién dijo amenizarlo?”, exclamó luego: “¡Amenazarlo, amenazarlo!”.

SERENA.— Tratamos de calmar sus arrebatos, haciéndole saber que quizá hubiese alguna relación entre el desconocido que sepultábamos y la presencia de los acróbatas, porque tal vez la aparición de ellos aludió a la vida del difunto.

MERENCIANO.— ¡O a su muerte!

SERENA.— Exclamó con violencia. Debimos aceptar que tales acrobacias eran incompatibles con el recogimiento que el acto requería. Pero, de todos modos, correspondieran o no a la vida o la muerte del difunto, muy bien podían tener algún significado, invitándonos a interpretarlas.

MERENCIANO.— ¿Vamos a interpretar la escena de Hamlet con el sepulturero, situándolos en un circo y en la cuerda floja, para que expongan sus ideas sobre nuestra existencia, entre las más severas que se hayan formulado nunca? ¿A quién le importarán tales ideas, si el público estará pendiente de que los dos actores no pierdan pie y se estrellen contra la dura tierra? ¿Esto es servir a un texto o servirse de él, a beneficio del que lo destruye? ¿En dónde queda el pensamiento, tan propio del teatro?



LIVIA.— Didáctico el señor Merenciano, tuve que comentar.  
SERENA.— Desde luego, y tan obvio como suele ser cuanto calificamos de didáctico.  
ALBI.— Obvio y didáctico, sin duda, pero también muy cierto.  
SERENA.— Tan cierto que no valía la pena ocuparse del tema.

(*Pausa.*)

LIVIA.— Una vez sosegado el señor Merenciano, pudimos dedicar nuestra atención al orador siguiente. Era un experto, según el programa. Ignoramos en qué, porque tampoco figuraba su especialidad. (*Intenta escuchar las palabras aisladas que llegan desde un altavoz lejano.*) ¿A qué se refería? ¿A la desertión? ¿Un tema militar?  
ALBI.— No. Habló de la desertización. (*Escucha y trata de entender algo que no se oye.*) ¿Catastrófico? El hombre... ese ser superior por su diversidad... elimina... toda la variedad del mundo... uniformándolo... (*Consigno.*) Otro tema castrense: el uniforme.  
LIVIA.— Tampoco. Se trata de que el mundo, uniformado técnicamente, pierde la multiplicidad de sus especies. (*Escucha.*) ¿Las ballenas azules? ¿Algunos marsupiales? ¿Los monos blancos? ¿Todos a punto de extinguirse? ¿Cada día tenemos más especies expuestas a desaparecer?

(*Deja de oírse el vago rumor del altavoz. Larga pausa. Los personajes tratan de escuchar en vano.*)

SERENA.— Movidio por su deseo de interpretar aquel galimatías, alguien nos preguntó si, tal vez sin saberlo, asistíamos el sepelio de algún ejemplar de esas especies.  
LIVIA.— “¡Imposible!”, exclamó el señor Merenciano, pues con su buen criterio demostró que ni los marsupiales ni los monos disponen del fabuloso don de la palabra, de modo que el difunto no podía ser uno de ellos.  
MERENCIANO.— Todavía más. En el supuesto de que el cadáver perteneciese a una ballena azul, el tamaño del féretro tendría que haber sido muchísimo mayor.  
ALBI.— (*Irónica.*) ¡Convencidos! ¡Totalmente de acuerdo!  
SERENA.— Entonces, había que esperar...

MERENCIANO.— ¿Íbamos a esperar que el fallecido no fuese un marsupial o un mono? ¿Que fuera, simplemente, un hombre?

LIVIA.— O una mujer. De esa manera, cualquiera de ellos —el hombre o la mujer— podría tener cierta esperanza de perdurar después de su fallecimiento.

SERENA.— ¿Tal vez porque la deseada vida eterna y su infinita duración se basan en una ecología del más allá, aún descuidada por los especialistas?

*(Paua.)*

LIVIA.— No hubo respuesta. El viento había cedido un tanto, de modo que pudimos entender bastantes más palabras que en los discursos anteriores.

*(Se escuchan fragmentos y jirones del nuevo discurso.)*

VOZ.— Canto del cisne... El último suspiro... Un suicidio... Cuerpo presente... ¿Asesinato? ¿El poder electrónico? ¿Virtual? Nada en persona... He dicho.

ALBI.— El señor Merenciano se irritó de nuevo.

MERENCIANO.— ¡Todos esos discursos, mal transmitidos, son solamente un fraude!

ALBI.— Sus argumentos fueron muy convincentes. La técnica actual dispone de poder sobrado para emitir, con toda la potencia necesaria, cuanto se quiera y a donde se pretenda. Los cambios de intensidad y dirección del viento son un mero pretexto para difundir palabras incoherentes con un fin ignorado. “¿Qué significa todo esto?”, se preguntó.

MERENCIANO.— ¿Es un entierro? ¿O es, más bien, un test para medir las reacciones de una masa de gente ante palabras sin ilación alguna? ¿Qué propósito podía ocultarse en una conducta semejante?

LIVIA.— Entonces Serena nos propuso un juego. Consistió en descubrir las intenciones de quienes nos convocaron al entierro con fines ignorados. El enigma podría resolverse mediante las frases que habíamos oído, relacionándolas de distintas maneras.

ALBI.— ¿Y si tales palabras carecen de significado? ¿Qué importa? Así como este mundo se nos presenta siempre con toda su incohe-

rencia, mientras que su significado se lo damos nosotros, interpretándolo, de igual manera, en las palabras escuchadas tal vez podemos encontrar qué propósito movió a los organizadores del sepelio al darle una forma tan extraña.

ALBI.— De inmediato, los funcionarios de la televisión local, que merodeaban por los alrededores, como suele ocurrir, se interesaron en el juego, proponiéndonos filmarlo y transmitirlo después en un programa cultural, patrocinado por una acreditada marca de analgésicos.

LIVIA.— El señor Merenciano se opuso decididamente.

MERENCIANO.— No por llevar la contraria... Nada de eso...

LIVIA.— Dijo a continuación.

MERENCIANO.— ... Sino porque las honras principales del presente suelen ser las fúnebres. De manera que los elogios prodigados al difunto resultan normalmente falsos o excesivos.

SERENA.— Está muy bien. De acuerdo. Contaremos con ello. En toda iniciativa existe siempre cierto margen de error, que debe corregirse. (*A los demás.*) Juguemos, si os parece, ¿por qué palabras empezamos?

LIVIA.— Recuerdo perfectamente éstas: “Cuerpo presente”.

SERENA.— ¿Con qué significado?

ALBI.— Es obvio. Parece natural que el fallecido se encuentre ahora de cuerpo presente.

SERENA.— ¿Y su sentido oculto?

LIVIA.— Que el cuerpo esté presente, pero no sus ideas o emociones.

SERENA.— (*Irónica.*) ¿Tal como sucedió con los acróbatas que aparecieron por sorpresa?

LIVIA.— Es muy posible.

ALBI.— Pero “cuerpo presente” ¿no significará que el cuerpo diplomático se hizo presente en el entierro?

LIVIA.— ¿O que vino también el cuerpo de correos?

ALBI.— ¿O el de los generales en retiro?

LIVIA.— Aunque el señor Merenciano se opuso tenazmente al juego. Para ello reiteró sus argumentos.

MERENCIANO.— No debemos jugar mientras se entierra tristemente a alguien. (*A SERENA.*) El juego que propones me parece una incongruencia intolerable en estas circunstancias.

SERENA.— ¿Igual que la de los acróbatas que rechazaste?

MERENCIANO.— Exactamente.

SERENA.— Sin embargo, responde por completo, palabra por palabra, a la arbitrariedad de los organizadores.

MERENCIANO.— *(Con sorna.) Similia similibus curantur?*

SERENA.— *Tu dixisti.* Cualquier inconsecuencia se puede eliminar con otra semejante. Además, el juego es una parte imprescindible del pensamiento y de las artes. Si así no fuese, ¿por qué se dice en otras lenguas “jugar” determinadas piezas de teatro, cuando las interpretan con su cuerpo presente y su habla directa los actores?

LIVIA.— El señor Merenciano se disponía a responder, pero sonó su teléfono móvil.

*(Se escucha realmente.)*

MERENCIANO.— *(A los demás.)* Perdón. *(Contesta.)* ¿Mañana? Sí, de acuerdo. ¿A las cuatro? Muy bien.

*(Suena otro teléfono móvil.)*

SERENA.— Perdón. *(Contesta.)* Cierra el gas. No te olvides de conectar la alarma. ¿Recuerdas la clave? No llegues muy tarde.

*(Suena otro teléfono móvil.)*

LIVIA.— Perdón *(Contesta.)* ¿Te perdiste? ¿Dónde? Si es muy fácil... En la esquina siguiente giras a la derecha. Hacia el mar. Eso es. Ya te llamaré.

*(Suena otro teléfono móvil.)*

ALBI.— Perdón. *(Contesta.)* ¿Te preguntas qué hago? Participo. ¿En qué? No estoy muy seguro... ¿Cómo que no es posible? En cuanto lo sepa serás la primera en conocerlo. Sin falta. No dudes. Adiós.

*(Larga pausa.)*

SERENA.— Era inútil seguir. La invasión electrónica, que nos hace hablar tanto para decir tan poco, interfirió nuestro trabajo y la con-

tinuidad de las ideas. ¿Quién iba a recordar ahora, después de tanta interrupción, el juego con que quisimos descubrir las intenciones de quienes organizaron el sepelio?

LIVIA.— Nadie. Ni tan siquiera tú, que nos lo propusiste. El juego aquel pasó definitivamente. Pertenece a la historia, pues ocurrió hace un par de minutos.

ALBI.— Entonces, Merenciano, aún poseído por su poder didáctico, se vio obligado a declarar:

MERENCIANO.— La consistencia del presente es sólo virtual; mera, apariencia, y nada más. La presencia del hombre, con la directa inmediatez de sus acciones o de sus ideas, se encuentra destinada a desaparecer. Por ello, la persona y los medios en que se manifiesta, entre ellos el teatro, pueden considerarse como especies en vías de extinción.

*(Se escuchan aplausos muy intensos. Sorprendido.)*

¿Me aplauden?

SERENA.— Desde luego. No es para menos, tuve que decirle. Si citas el teatro, no has de olvidar que los aplausos forman parte de él.

MERENCIANO.— Aunque así sea, podemos suponer que de ese modo aceptan mis ideas.

SERENA.— No. En absoluto. Esos aplausos se encuentran grabados, de modo que solo nos confirman el poder de su estruendo. Tus ideas nunca importarán mucho. El ruido de los aplausos se puede producir y propagar sin que intervenga nadie. Además, puedes tener en cuenta que el mundo artificial se aplaudirá siempre a sí mismo.

*(Nutridos aplausos.)*

MERENCIANO.— Al menos, deberás aceptar que esa gran ovación celebró tus palabras.

SERENA.— Nada de eso. Aplauden porque es posible aplaudir. Si quieres comprobarlo, recurre a la televisión.

*(Pausa.)*

ALBI.— Mientras tanto, con nuestros juegos, interrupciones e interpretaciones, nos olvidamos por completo de aquel que se encontraba de cuerpo presente. Al parecer, pasó a la historia antes siquiera de haberlo sepultado.

LIVIA.— Tras recorrer un largo trecho, el féretro se había detenido. Ahora, al abrir la caja, podríamos saber a quién correspondía el entierro. Se produjo un silencio.

*(Pausa muy prolongada.)*

El señor Merenciano se vio obligado a desdecirse.

MERENCIANO.— Contra mis opiniones, debo reconocer que cuando abran la urna, una sola mirada valdrá bastante más que mil palabras...

SERENA.— La multitud se había agrupado en torno al féretro, dispuesta a contemplar el rostro del difunto, aun cuando fuese por una sola vez.

LIVIA.— O, más bien, muchos quisieron conocer qué nos espera al fin de nuestros días.

MERENCIANO.— Aunque hubo varios que se aproximaron movidos por su compasión hacia el difunto.

SERENA.— Eran los menos, porque a la mayoría les llevó cierta morbosa curiosidad, consistente en saber a quién se daba sepultura.

*(Pausa muy prolongada. Una violenta exclamación interrumpe el silencio.)*

ALBI.— El grito que se escuchó al abrir la caja nos dejó sin aliento, paralizándonos.

*(Otro silencio muy prolongado.)*

MERENCIANO.— Tras una larga espera, me decidí a preguntar qué habían encontrado. “Nada”. “No hay nadie”, me respondieron varias voces. “Nada ni nadie”. Estas palabras se propagaron de unos a otros, hasta perderse a la distancia, como un eco. En aquella gran caja de caoba no había absolutamente nadie, así que todas nuestras especulaciones habían resultado vanas.

ALBI.— Sin embargo, la inexistencia del difunto pareció confirmar las

- ideas de nuestro amigo Merenciano referentes a la completa supresión de cuanto hacemos en persona, incluyéndose en ello, aunque parezca de mal gusto, la inasistencia del difunto a su propio sepelio.
- LIVIA.— Esa falta de un cuerpo en el sarcófago produjo, como era de esperar, las más diversas interpretaciones. Y con ellas, nuestras reacciones y emociones fueron muy diferentes unas de otras. La ausencia de un cadáver confirmó para algunos la premeditación y alevosía con que actuaron los organizadores de la ceremonia, defraudándonos.
- ALBI.— Otros, los más violentos y agresivos, sintiéndose engañados, arrojaron cuantos objetos encontraron a mano, convirtiéndolos en peligrosos proyectiles que cayeron sobre quienes formaban el cortejo.
- LIVIA.— Volcaron varios automóviles, incendiándolos, e inclusive rompieron los cristales de algunos edificios próximos.
- ALBI.— Pues la presencia de alguien en la urna era cuanto esperaban encontrar, decepcionándose al no hallar nada en ella.
- SERENA.— Por último, los más perspicaces estimaron que la presentación inesperada del féretro vacío fue solo un efecto dramático para significar que el destino del teatro coincide por completo con el del ser humano.
- ALBI.— Es muy probable. Pero, en ese caso, como en la caja no había nadie, cabía suponer que ambos, teatro y persona, no significan absolutamente nada en este mundo deshumanizado.
- MERENCIANO.— Aunque quizá el ataúd se encontraba vacío porque en él no podíamos caber todos, significándose con ello el entierro de la humanidad entera.
- SERENA.— No obstante, la ausencia de un cadáver, con las violentas emociones que el hecho suscitó, y las distintas interpretaciones que nos permitía, daban fe de que el teatro y la persona siguen perfectamente vivos. Así lo demostraba el que en el ataúd no hubiese nadie.
- ALBI.— De esta, manera, la controversia, tan propia del drama, delató las numerosas contradicciones en que incurrimos al proyectar esta obra colectiva, destinada a tratar la artificialidad creciente de un mundo en el que se sustituye al hombre por su imagen y a lo real por su apariencia.
- SERENA.— Sin embargo, me obligué a recordar que el teatro, por ser

un arte y solo un arte, lleva siempre consigo la artificialidad, hasta el punto que el predominio de lo sucedáneo, que ahora nos agobia, apareció y tuvo conciencia de sí mismo gracias a las obras dramáticas.

ALBI.— Por ello, para neutralizar los excesos de ese mundo ficticio, frente al de consistencia real, habíamos decidido concluir nuestra obra bajándonos del escenario, para abrazar a los espectadores, mostrándoles de esa manera que los actores, los personajes y el público seremos siempre uno y los mismos: seres pensantes, gozosos o sufrientes.

LIVIA.— Confirmándolo, un número considerable de los asistentes al sepelio frustrado creyeron ver entre la concurrencia a Macbeth, Don Juan, Fedra y Edipo, con otros destacados personajes dramáticos, quienes llegaron al entierro, como correspondía, llevados por su afán de conocer personalmente las condiciones de su posible desaparición.

SERENA.— Aunque, pensándolo de otra manera, tal vez se presentaron en el séquito para testimoniar personalmente su indudable existencia, pese a la adversidad de los tiempos que corren, ajenos por completo al extremo rigor de las ideas y de las emociones que personificaron.

ALBI.— Tanto es así que apareció entre ellos la más rebelde, Antígona, diciéndonos que el hombre sobrepasará siempre los numerosos prodigios técnicos que se le deben, según anticipó el teatro hace dos mil quinientos años. A este propósito, Antígona recitó unas palabras plenas de actualidad y sabiduría, pertenecientes al coro de la obra que lleva su nombre.

SERENA.— Aquellas que comienzan de este modo: “Son muchos los portentos, pero ninguno es superior al hombre”.

LIVIA.— Después se refirió al predominio técnico del hombre sobre los mares, navegándolos, a su dominio de la tierra, cultivándola, y aun sobre todas las especies de animales, mediante la caza y la pesca, para disponer de ellos con su domesticación.

MERENCIANO.— Sin embargo, esa remota sabiduría nunca supuso que el hombre pudo quedar sometido a una técnica que se potencia ilimitadamente, a ciegas y aun expensas de quienes la producimos, revirtiéndose contra nosotros su enorme poder, ese que nos permite disponer del fuego en su más peligrosa condición, o navegar por



el espacio abierto, poner el pie en los astros, en donde antes solo poníamos el pensamiento...

ALBI.— Etcétera, etcétera. Me vi obligado a interrumpirle, porque nuestra obra en proyecto, de recaer en un exceso de explicaciones, se encontraría privada del dramatismo que le diera la debida tensión. Así que propuse suspenderla, para tratar el tema en función de nuevas posibilidades. Se mostraron de acuerdo...

SERENA.— Sí, de acuerdo.

LIVIA.— (*Irónica.*) Lo mismo digo.

MERENCIANO.— Aunque acepté la interrupción de nuestra obra no solo por sus ideas —que se me hicieron necesarias para darle un sentido—, sino por las continuas reiteraciones en que incurrimos y aun por la suma de situaciones inverosímiles que contenía, entre ellas, la aparición de los acróbatas en un entierro, más el motivo del ataúd vacío y aun la presencia inconcebible de algunas importantes figuras de ficción entre los seres vivos. ¿A quién se le ocurrieron tales inconsecuencias?

SERENA.— A todos. O a ninguno. Tal vez a la obra misma, ya que bien pudo hacerse por su cuenta, imaginándose a partir de nosotros.

(*Pausa muy prolongada.*)

LIVIA.— Hubo un largo silencio. Como la obra quedó interrumpida, suspendimos también la grabación de nuestras improvisaciones, para emprender un camino distinto que nos llevara a resolverla. Teníamos que comenzar de nuevo.

SERENA.— Entonces pregunté, ignoro si para empezar o concluir, ¿por qué habíamos grabado todas nuestras acciones, hechas realmente y en persona, cuando en la obra sostuvimos que tanto el teatro como nosotros mismos estamos amenazados de extinción, debido a una técnica que nos transforma en imágenes sin consistencia alguna?

LIVIA.— Esa pregunta se perdió en el aire, pues empezó a sonar la antigua música, fúnebre, también grabada, como una invitación a concentrarnos en el trabajo de inventar una obra nueva, dotada de mayor sentido que la recientemente abandonada.

ESPECIAL IV SALÓN INTERNACIONAL DEL LIBRO TEATRAL

---

*(Suena un largo fragmento de Purcell. La escena se oscurece gradualmente, hasta llegar a la tiniebla cerrada. Los personajes permanecen inmóviles.)*

TELÓN

*Isla Negra, Chile.  
Del 25 al 30 de enero, 2005*

# MESA DE REDACCIÓN



## NOTAS DE ACTUALIDAD

FERNANDO DOMÉNECH, *Ignacio Amestoy contra el ataque de los clones*

PEDRO M. VÍLLORA, Ildebrando Biribó, un soplo al alma: *un juguete en buenas manos*

ANA ISABEL FERNÁNDEZ VALBUENA, *De Nápoles a Barcelona: Dissabte, diumenge i dilluns, Sik-Sik i El barret de copa de Eduardo De Filippo*

ALBERTO CASTRILLO-FERRER, *Entrevista a Michel Azama*

## LIBROS

FERNANDO DOMÉNECH, *Calderón*, de Evangelina Rodríguez Cuadros

FERNANDO PÉREZ RUANO, *Música y literatura, Música y teatro*, revista *Edad de oro*

ISABEL MARÍA DÍAZ DÍAZ, *Cumpleaños, Los bancos del Prado, Los vendedores del miedo*, de Luisa Carnés

EMILIO PERAL VEGA, *Antonio Buero Vallejo dramaturgo universal*, de Mariano de Paco y Francisco Javier Díez de Revenga (eds.)

LUIS GARCÍA-ARAUS, *Matrimonio blanco y El Ayudador se va*, de Tadeusz Rózewicz

PACO BEZERRA, *Teatro Feminista*, de Lidia Falcón

ELENA M<sup>a</sup> SÁNCHEZ, *Olores. Eso a un hijo no se le hace. Descó*, de Josep M Benet i Jornet

ZARA PANIAGUA SUÁREZ, *Teatro para la infancia y la juventud*, de varios autores



S  
T  
K  
O  
I  
U  
H  
T  
O  
U  
H





## IGNACIO AMESTOY CONTRA EL ATAQUE DE LOS CLONES

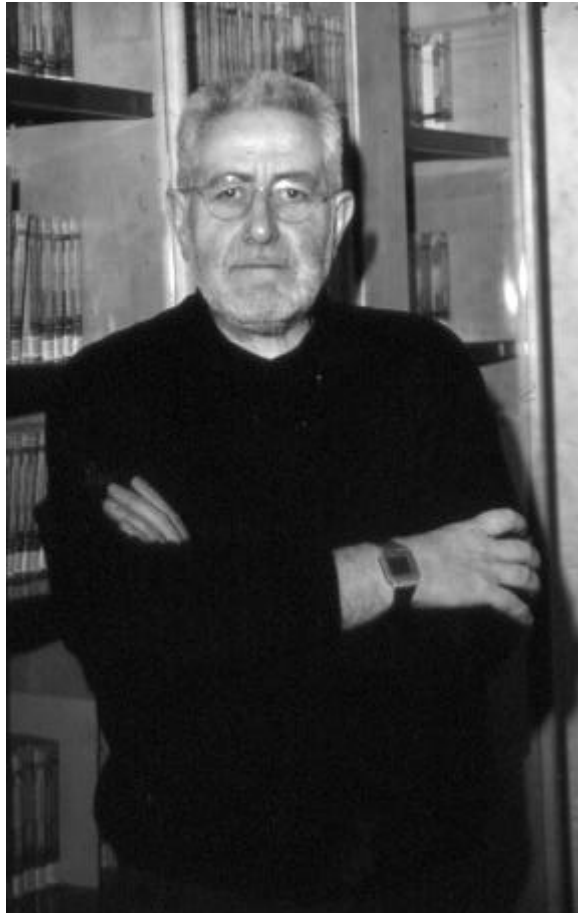


El reciente Premio Nacional de Literatura Dramática concedido a Ignacio Amestoy viene a confirmar lo que ya es un secreto a voces: que este dramaturgo vasco afincado en Madrid es uno de los pilares de la creación dramática en España.

*Cierra bien la puerta*, la obra por la que ha recibido el premio, ha sido publicada en el número 6 (enero-junio de 2001) de esta misma revista con un denso y aclaratorio estudio de Eduardo Pérez Rasilla, lo que nos exime de volver sobre ella. Sin embargo, se hace obligado recordar lo que se decía en aquel estudio: *Cierra bien la puerta* es una obra que resume muchos de los temas y motivos de otras obras dramáticas de Ignacio Amestoy, de modo que este premio es, por muchas razones, un reconocimiento por toda una carrera que se va alargando desde hace más de veinte años, desde que en 1980 publicara *Mañana, aquí, a la misma hora*. Desde entonces son quince obras las que ha publicado y estrenado este bilbaíno que no ha perdido de vista la ría del Nervión ni ha dejado de observar Neguri desde Portugaleta. Quince obras entre las que se encuentran *Ederra*, que en 1982 lo reveló como uno de los autores más prometedores de una generación que pugnaba por asomarse a los escenarios, *Dionisio Ridruejo, una pasión española*; *Doña Elvira, imagínate Euskadi*; *Durango, un sueño. 1439*; *¡No pasarán! Pasionaria*; *Gernika, un grito. 1937*, o *Violetas para un Borbón. La reina austríaca de Alfonso XII*.

Ya en los títulos se revela una de las claves de la escritura dramática de Ignacio Amestoy: la pasión histórica, entendida ésta no como una simple ilustración de hechos históricos o como la recreación de cuadros de género como sucede a menudo con los cultivadores del drama histórico a la manera decimonónica. Amestoy se instala, para observar los hechos, en ese punto incierto donde la Historia se junta con el mito. De

modo que en *Violetas para un Borbón* nadie espere un documental sobre los últimos momentos de Alfonso XII. Incluso cuando el acopio de datos objetivos, de personajes reales y de sucesos históricos nos recuerda al periodista que es Ignacio Amestoy, la presencia del bufón Francesillo de Zúñiga junto al rey moribundo nos traslada de la crónica de suplemento dominical al mundo de la pura invención literaria, en donde no se nos informa acerca de lo que sucedió realmente, sino que se nos invita a viajar por el tiempo y el espacio, por la triste realidad de una España presa de todos sus demonios a lo largo de cuatro siglos de grandezas de los poderosos y miserias de los más.



Ignacio Amestoy. Foto de Julián Peña.

Claro está que Valle-Inclán se encuentra en el horizonte de esta visión. Amestoy, que no en vano es el organizador y maestro de ceremonias de ese ritual festivo-literario que se llama “La noche de Max Estrella”, es uno de los dramaturgos actuales que pueden con rigor presentarse como herederos del esperpento valleinclaniano y su propósito de presentar ante el espectador la realidad de esa deformación grotesca de la civilización europea que llamamos España. Hay en Amestoy la misma indignación, el mismo interés por desvelar el verdadero rostro de nuestro país que asoma por detrás de las máscaras carnalescas que pretenden hacernos creer que España va bien, que es un país que funciona y que cuenta en el tétrico nuevo orden mundial al que nos están abocando.

Esta postura de indagación sobre los demonios de nuestra tierra la ha aplicado Amestoy en primer lugar al País Vasco, rompiendo la tendencia de los dramaturgos españoles a no hablar del principal conflicto que se está viviendo en nuestros días. Prácticamente ninguna de sus obras deja de hacer referencia, de una forma u otra, a los orígenes del problema vasco o a las múltiples derivaciones de la situación de permanente violencia que se vive en aquella tierra, como sucede en *Elisa besa la rosa* o en esta *Cierra bien la puerta*, así como en ese divertimento utópico sobre el mundo de la sensualidad y la pedagogía bien entendida que es *La zorra ilustrada*.

Ignacio Amestoy se ha mostrado en varias ocasiones alarmado ante el fenómeno que va invadiendo lenta pero inexorablemente la escena española: la importación de espectáculos que han triunfado en Nueva York o en Londres y que se copian con una fidelidad (impuesta por la empresa vendedora del producto) tan absoluta que dejamos de estar ante una versión de una obra teatral para encontrarnos con una fotocopia de la misma. Es lo que Amestoy ha llamado “teatro clónico”, y que está convirtiendo nuestras salas en una sucursal de las fábricas de éxitos internacionales, haciendo perder al teatro la primera función que siempre ha tenido: la de poner ante los espectadores un espejo – deformante o no– donde se pueda reconocer y entender algo más de su propia realidad. Una labor dura y difícil –no hay más que ver la saga de *La guerra de las galaxias* para comprobar que los clones son poderosos y, sobre todo, son muchísimos– en la que está empeñado este vasco utópico y tenaz que se llama Ignacio Amestoy Eguiguren.

*Fernando Doménech Rico*



ILDEBRANDO BIRIBÓ,  
UN SOPLO AL AMLA: UN JUEGUE EN BUENAS MANOS



El pasado enero, la compañía El Gato Negro representó en el Teatro Pradillo de Madrid la obra de Emmanuel Vacca *Ildebrando Biribó, un soplo al alma*. Previamente ya había podido ser vista en el Centro Cultural del Matadero de Huesca y en la Sala García Lorca de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. Desde entonces continúan las funciones por distintas ciudades españolas y, de repetirse aquí resultados parecidos a los que se han dado en Francia, donde la obra sigue escenificándose cinco años después de su estreno, habrá que suponer que tenemos *Ildebrando Biribó...* para rato. Sería una buena noticia para todos los que amamos el teatro, pues un trabajo tan atractivo como aparentemente sencillo merece tener la oportunidad de ser apreciado en el mayor número posible de plazas. Desde luego, la humildad de la producción permite que cualquier programador considere este espectáculo como una alternativa de calidad a la vez que rentable, y es que *Ildebrando...* es un monólogo montado en un espacio único y versátil que puede adaptarse a todo tipo de escenarios, e interpretado por un actor de tanto crédito artístico y técnico como –todavía– escaso prestigio comercial (lo cual se traduce, por su parte, en un máximo de entrega con un mínimo de exigencias).

“¿Calidad en un monólogo?”, podría preguntarse un espectador curtido en la cartelera de las últimas temporadas. Ciertamente, en este tiempo parece haberse impuesto en el teatro un concepto de monólogo concebido –forzando la utilización de una expresión amable– como relato humorístico de experiencias cotidianas, generalmente relacionadas con el sexo o las relaciones entre sexos. Frente a esta realidad, el verdadero placer, la auténtica aventura, es encontrarse con el estreno



en España de uno de los monólogos “artísticos” más importantes del teatro europeo de los últimos años. *Ildebrando Biribó, un soplo al alma* es un texto del autor y actor italiano Emmanuel Vacca, quien, desde 1989, es asistente de Marcel Marceau, además de formar parte del cuadro de profesores de la Escuela de Mimodrama que el mimo francés tiene en París. Vacca es también autor y director de mimodramas, como *Coeur de souffre* o *Un soir à l'Eden* –este último representado por la compañía de Marceau–, y también ha escrito obras de “teatro de la palabra”, como *Les couleurs de la pluie*. Tiene en su haber otros méritos, como la dirección del “*Calderón*” de Pasolini en el Teatro Nacional de Omsk o sus trabajos como actor a las órdenes de Ferruccio Soleri, pero es mayoritaria la consideración de que su mejor logro hasta el momento es esta pieza de la que él mismo no es sólo autor, sino también intérprete original, y que hasta el momento no había sido traducida al español, y mucho menos escenificada por ninguna compañía o actor de España.

Las razones por las que Emmanuel Vacca ha confiado en El Gato Negro pasan, sin duda, por la calidad general de los jóvenes componentes de esta compañía, pero es posible que también haya pesado en Vacca a la hora de tomar esta decisión su privilegiado conocimiento de las cualidades de quien había de ser su intérprete, además de traductor. En efecto, Alberto Castrillo-Ferrer puede presumir de haberse formado en la Escuela de Marcel Marceau, habiendo trabajado tanto con el gran maestro como con Vacca. Posteriormente ha realizado los estudios de Interpretación Gestual en la RESAD, que ha compatibilizado con su intervención como actor en diferentes montajes, entre los que cabe destacar el de la obra de Íñigo Ramírez de Haro *Hoy no puedo ir a trabajar porque estoy enamorado*, dirigido por Natalia Menéndez. A ello hay que añadir su propia labor como director, ocupándose de obras tan interesantes como *El amor nómada*, de Ignacio García-May; *El amor sólo dura 2000 metros*, de Enrique Jardiel Poncela; *Ma Será This Nacht Sür*, de Beatriz Cabur, o *Patos-Hembras*, de Beatriz Catani, contando en esta última con la supervisión de Rubén Szechumacher. Si bien Alberto Castrillo-Ferrer es un actor experimentado, Iñaki Rikarte hace aquí su debut como director, pero esto no quiere decir que se trate de un neófito en cuestiones teatrales: además de haber estudiado Interpretación Textual en la RESAD, Rikarte se ha formado con creadores tan diferentes como Emilio Goyanes, Vasily Protsenko o

Florence Tosi, y ha interpretado textos de importancia, destacando su reciente *Disidente, claro*, de Michel Vinaver, dirigido por Mari Cruz Morales.

Según declaran Rikarte y Castrillo-Ferrer, "*Ildebrando Biribó* es un monólogo a varias voces donde el actor juega con los personajes, las historias entremezcladas y la vorágine de ideas que se lanzan sobre la escena. Es una eterna caída en el abismo, un abrir continuo de cajones, de situaciones, y una reflexión sobre el teatro desde uno de sus pilares: el oficio teatral personificado en la figura del apuntador". Así, y con maneras que recuerdan en mucho a la *commedia de' ll arte*, Vacca se acerca en esta obra a una persona que al parecer existió realmente: el apuntador de la primera representación de *Cyrano de Bergerac*. Tras ese estreno, celebrado el 28 de diciembre de 1897 en el teatro parisino de la Porte Saint Martin, el apuntador habría aparecido muerto bajo su concha, pero Vacca no toma este hecho como punto de partida para una reconstrucción biográfica, ni tampoco para la creación de una paráfrasis o un acercamiento tangencial al texto de Rostand. La opción de Vacca es proponer un juego eminentemente teatral que permita a un actor sostener la atención del público sin recurrir al relato o exposición de ninguna historia, sino por medios en apariencia menos elaborados y más espontáneos. Así, el personaje Ildebrando Biribó se propone hablarnos a los espectadores de su propia muerte integrando lo que dice que es su opinión con lo que asegura que es la versión del supuesto autor de una obra titulada *Ildebrando Biribó, un soplo al alma*, de la cual él es el único protagonista y que está representando en ese mismo momento.

Lo fundamental es el efecto metateatral vinculado a la consciencia de esa representación, ese doble juego a partir del cual Biribó deja de tener la necesidad de hablar de sí mismo para seguir las pautas de su oficio y hablar a los demás acerca de ellos. Su misión como apuntador es "soplar" a los actores aquello que olvidan, y también su labor en esta obra es repetir las palabras del autor, soplárselas a ese Ildebrando Biribó que interpreta a un personaje llamado Ildebrando Biribó que muestra a su público la bellísima falsedad del teatro, el artificio construido para conectar con la divinidad sin énfasis ni retóricas místicas.

En tanto que ya ha muerto, Biribó es un ser condenado a morir en escena, pero la obra dista de estar sobrecargada de tintes trágicos. En realidad, estamos ante una comedia amable, optimista, en la que el

personaje dialoga con su autor de tú a tú, rebajando al terreno cotidiano la identificación entre el escritor y el creador supraterrano, y que aquí no queda simplemente sugerida, sino que se hace evidente tanto en la literalidad del texto como en el simbolismo de un reloj de arena que se vacía al compás del tiempo de la representación.

Es una obra que huye de la sensación de trascendencia, para lo cual todas las reflexiones de índole existencial están inscritas en el seno de historietas y anécdotas casi pueriles que ayudan a conformar el carácter inocente y simpático de este hombre sencillo nacido para estar a la sombra de otros.

También la escenificación busca la sencillez, aunque no mediante la simplicidad. Así lo comentan Rikarte y Castrillo-Ferrer: "Apoyando la propuesta hay un mueble polivalente sobre la escena. Un antiguo *secrétaire* que se convierte en todo lo imaginable: desde nube celeste a concha de apuntador, desde frutería parisina a teatro de guiñol... lleno de cajones, cajoncitos y resortes donde el actor crea y hace ver el mundo mágico de Ildebrando Biribó". En efecto, el personaje no se queda nunca quieto y continuamente recurre a inventos y cachivaches reutilizados para servir sus intereses de lúdica variedad. No hay que olvidar que Vacca concibió esta obra primero desde el punto de vista gestual como una partitura de acciones y movimientos, una estructura de imágenes a partir de la cual creó el componente textual. Por tanto, la exigencia de control físico y versatilidad es máxima para el intérprete, quien además debe hacer frente a los numerosos personajes menores con los que Ildebrando dialoga y que Vacca trae a escena para que no sólo se desdoble en sí mismo, sino en todos los demás.

*Ildebrando Biribó, un soplo al alma* ha tenido mucha suerte en España, pues ha contado con un intérprete dúctil y un director imaginativo. Ellos han sabido prolongar la vida y la eficacia de este juguete encantador creado por Emmanuel Vacca, y es justo el éxito y el aplauso con que son premiados por el público.

*Pedro M. Villora*



DE NÁPOLES A BARCELONA: *DISSABTE, DIUMENGE  
I DILLUNS, SIK-SIK I EL BARRET DE COPA*  
DE EDUARDO DE FILIPPO



En la temporada teatral 2002-2003 de la capital catalana han coincidido, de forma tan accidental como exitosa, dos espectáculos en catalán sobre textos del célebre actor, director y dramaturgo napolitano Eduardo De Filippo (1900-1984): *Dissabte, diumenge i dilluns*, (traducción de Sergi Belbel de *Sabato, domenica e lunedì*, 1959), en el Teatre Nacional de Catalunya, con dirección de Sergi Belbel (13 noviembre – 12 enero) y *Sik-Sik, i El barret de copa* (traducción de Núria Furió de *Sik-Sik, l'artefice magico*, 1929 y de *Il cilindro*, 1965) en el Espai Lliure, con dirección de Jordi Mesalles (enero, 2003).

Resulta significativo este triple estreno por tratarse de un autor no demasiado traducido en España, y menos aún al castellano. Catalanes y valencianos parecen haber encontrado en él cierta sinergia dramaturgíca y – como en otras cuantas cosas – llevan varias décadas dándonos lecciones con sus estrenos de textos defilippianos traducidos y adaptados.<sup>1</sup> Ciertamente es que ha habido éxitos clamorosos en castellano como la versión de Armiñán que dirigió y protagonizó Fernando Fernán Gómez en el Infanta Isabel en Madrid, *Con derecho a fantasma* (1958), la *Filomena Marturano* de Concha Velasco y Saza,<sup>2</sup> o el estreno de Alfonso Paso

La compañía de Pepita Serrador (febrero, 1951) estrenó con gran éxito una versión castellana (de Leandro Navarro) de *Filomena Marturano*, Teatre Romea. En 1988 el Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya estrenó *La gran il·lusió* (traducción de Narcís Comadira), con dirección de Herman Bonnín. En Silla (Valencia, junio, 1990) se estrenó una versión de *Questi fantasmi!* El Sant Andreu Teatre (SAT) puso en escena en marzo 1992 *L'art de la comèdia* (traducción de Pere Puértolas) dirigida por Jordi Mesalles. En 1995 en el Teatre Goya se repitió el éxito de *Filomena Marturano*, esta vez en catalán (traducción de Alfred Luchetti), con dirección de Frederic Roda.

<sup>2</sup> *Filomena Marturano*, que se había publicado en castellano en versión de Carlos Oliván, Teatro Universal, n.º 2, Buenos Aires, febrero, 1954, se estrenó en el Teatro de la Comedia, adaptada

*Chao, Don Antonio Barracano*.<sup>3</sup> Se han publicado también en castellano algunos textos más del autor,<sup>4</sup> entre ellos *El arte de la comedia*, con traducción de Luigia Pierotto (ADE, Madrid, 1990), en una edición que comprendía interesantes artículos de críticos italianos en torno a la obra traducida.<sup>5</sup> Pero aún queda mucho teatro de Eduardo De Filippo por traducir a las distintas lenguas españolas y, sobre todo, queda por traducir la ingente crítica italiana sobre él,<sup>6</sup> que daría una visión más atinada de lo que este napolitano ha supuesto en la dramaturgia de su propio país y en la cultura teatral del siglo XX. Se han acercado a ello tanto la edición de la ADE, como la reciente edición del texto estrenado por Sergi Belbel,<sup>7</sup> que cuenta con una cronología del autor realizada por F. Di Franco y una breve introducción.

En cualquier caso, hay que dar un ¡bravo! a nuestros colegas catalanes, tanto por la iniciativa como por sus excelentes puestas en escena: la crítica periodística ha dicho del montaje de Belbel (*El País*, 30 noviembre, 2002, Marcos Ordóñez) que es su cima como director y la burguesía catalana que ha abarrotado el teatro semana tras semana, se ha visto tan bien reflejada en esa historia “mínima” de una familia mediterránea de clase media, que no podía creer que se hubiera escrito en las faldas del Vesuvio, y no bajo las del Tibidabo. Unánime ha sido también el reconocimiento a los actores, cuyo elenco encabezaban Mercedes Sampietro en el papel de la esposa, Rosa, y Jordi Bosch, en el de Peppino; actor este último que alcanzó otro de sus grandes éxitos como Ciampa, el protagonista de *El gorro de cascabeles* (*El barret de casca-*

---

por Juan José Arteche.

<sup>3</sup> Se trata de la adaptación que Natividad Zaro realizó de *Il sindaco del rione Sanità*, Teatro Alcazar, septiembre, 1974.

<sup>4</sup> Entre otras Con derecho a fantasma, Alfíl, Madrid, 1958, en versión de Jaime de Armiñán; Fernando Díaz Plaja, Nápoles millonaria, Alfíl, 1963; Giovanni Cantieri, Mi familia, Teatro Italiano Contemporáneo, Madrid, Aguilar, 1961. Alessandra Picone, La gran ilusión, Primer Acto, n.º 234, mayo-junio, 1990.

<sup>5</sup> E. De Filippo, *El arte de la comedia*, con artículos de E. De Filippo, Giorgio Strehler, J. Audiberti, A. Lombardo, Angelo Savioli, Pietro Ingrao, Federico Fellini y H. Hatem.

<sup>6</sup> Entre los estudios dedicados a De Filippo podemos citar V. Pandolfi, *Eduardo De Filippo, Letteratura italiana, I contemporanei*, Roma, Marzorati Editore, 1974; L. Coen Pizer, *L'esperienza comica di Eduardo De Filippo*, Assisi-Roma, Beniamino Carucci Editore, 1972; F. Di Franco, *Il teatro di Eduardo*, Bari, Laterza, 1975 y muchas otras. La obra de A. Barsotti, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, Roma, Bulzoni Editori, 1988, supuso un punto y aparte en la consideración crítica del autor. Ninguna de estas obras ha sido traducida al castellano. La edición de *Sábado, domingo y lunes*, Universidad de Granada, 1991 a cargo de Aurelia Leyva y Gabriella Monacelli cuenta con una breve introducción y una somera reseña biográfica.

<sup>7</sup> *Dissabte, diumenge i dilluns*, TNC-Proa, Barcelona, 2002.

*vello*<sup>8</sup>) una obra dialectal de L. Pirandello. Curiosa coincidencia, pues otro intérprete inolvidable de ese papel fue precisamente Eduardo De Filippo, pocos meses después de la muerte de Pirandello (diciembre, 1936), que no deseaba sino ver estrenada su obra en napolitano, por la compañía de los hermanos De Filippo.



El mago Sik-Sik encarnado por Carles Sales.

Un texto este de *Sabato, domenica e lunedì* de sabia y medida construcción, pues su aparente moralismo “familiar” ha dado a las salas del mundo noches de éxito como estas catalanas; un ejemplo incues-

---

<sup>8</sup> Fue dirigido por L. Homar, 1994 y recibió el Premio Nacional de Teatro y el Premi de la Crítica de Barcelona.

tionable fue la apertura de la temporada del Old Vic de Londres (octubre, 1973) con un Peppino Priore a cargo de Lawrence Olivier.

Por su parte, la sala de cámara del Lliure ha acogido un montaje de formato más sencillo, pero resuelto con tanta eficacia que funde lo napolitano hasta hacerlo propio: el espectador no sabría hacia qué lado del Mediterráneo dirigir su mirada para resolver la perplejidad que los trucos fallidos del mago Sik-Sik –estupendamente encarnado por Carles Sales– le producen. Y las necesidades y sentimientos primarios que llevan a la joven Rita (de *El barret de copa*) a comerciar con su exuberancia, y a sus clientes a salir huyendo cuando “huelen a muerto”, son tan de acá como de allá, pues la miseria económica y moral es patrimonio de la humanidad. Afortunadamente, Jordi Mesalles sabe desde hace tiempo –profesa cierta vocación defilippiana– que De Filippo denunciaba siempre a través del humor. Y el peculiar público del Lliure (en esta ocasión de edad y extracción social más que medianos) no paraba de reír. La misma estructura precaria que corría sobre el mago de tres al cuarto el teloncillo piadoso, servía en la segunda parte del espectáculo (correspondiente a *El barret de copa*) como cuerda de tender en una azotea soleada (el célebre “terrado” catalán) prima hermana del balcón napolitano que De Filippo inmortaliza en muchas de sus obras. Un balcón que rompe el límite de la cuarta pared, buscando un interlocutor que siempre es el público, paseante ocasional por estas historias de clase media. Por nuestras historias.

Sencillos aparejos los de esta puesta catalana para una urdimbre dramática muy bien pensada, y para una dirección actoral impecable. No necesitaba nada más que talento interpretativo (tanto teatral como hermenéutico) esta obrita nacida de la urgencia de una compañía de tradición dialectal en la Italia fascista. Estremece recordar que la calidad de los De Filippo (tres hermanos de una estirpe de cómicos) era tal que el régimen, contrario a toda manifestación de cultura dialectal, los protegió (al Duce le entusiasmaban) y que incluso durante la guerra siguieron mostrando esa imagen de una Italia lacerada y miserable –aquí encarnada en la pareja que forman Sik-Sik y su esposa Giorgetta y en el cuarteto macabro que habita la azotea– tan contraria al triunfalismo fascista.

Y es que el teatro de Eduardo De Filippo tuvo una matriz y un desarrollo absolutamente populares y se movió con la libertad propia del que no ha necesitado reflexiones apriorísticas, pues su camino estaba

trazado desde su propio nacimiento como *figlio d'arte* (los De Filippo eran hijos naturales del director y actor Eduardo Scarpetta). Probablemente parte de su mérito consistió en dotar de dignidad dramática a una tradición dialectal y en hablar al hombre de su tiempo de sus propias contradicciones mediante un lenguaje sencillo. Al igual que de otros de sus antecesores se dijo de Eduardo De Filippo que era el último *Pulcinella* por su lucidez cómica, por la melancolía dibujada en su rostro, descarnado y pálido y por los elocuentes silencios de sus interpretaciones. Algo que se desprende de la escritura de sus personajes, y que todo buen actor sabe captar. Los intérpretes catalanes no han sido una excepción en ello.

El protagonista masculino del teatro de De Filippo, que solía encarnar el propio autor, es en realidad un prototipo que recorre esta dramaturgia con nombres distintos, confiriéndole unidad temática; es lo que Anna Barsotti (1988) ha llamado el "arquipersonaje" de De Filippo. Se trata a menudo de un hombre que lucha por sus logros con escaso resultado; su fracaso, como el tropiezo reiterado de los payasos, nos coloca a medio camino entre la carcajada y la compasión, nos provoca eso que Pirandello llamaba "el sentimiento de lo contrario". Un sentimiento paradójico, como todo el sistema del pensamiento pirandelliano, que articula su teoría del humorismo en un estudio con ese título, de 1911. Algo que Eduardo De Filippo tuvo siempre muy presente, y no sólo por su amistad con él, sino por la impronta que Pirandello dejó en todo el drama contemporáneo, incluido el de este napolitano.

El mago Sik-Sik es el fundador del arquipersonaje, al que vemos de nuevo en su papel de mago en el Otto Marvuglia de *La grande magia* (1948), un sofista que engaña al espectador con ardidess pirandellianos sobre la realidad y la fantasía. Y lo vemos en los rasgos de casi todos los protagonistas –incluido el *pater familias* de *Sabato, domenica e lunedì*– hasta el último, el desencantado Guglielmo Speranza de *Gli esami non finiscono mai* (*Los exámenes no terminan nunca*, 1973), una obra sobre la imposibilidad de ser persona en un mundo de máscaras y de conveniencias, donde no hay lugar para la verdad. Esa verdad que Peppino y Rosa Priore han silenciado durante años, y que ahora recuperan con la palabra, en el último acto, el del lunes.

Encarnando a sus protagonistas De Filippo completaba sus propios textos, dirigiendo sus obras fijaba la escritura escénica y, al igual que



otros históricos actores-autores que lo precedieron, su figura real, contenida y proteica, se confundía con la de sus personajes y viceversa. Todo un reto montar a un autor considerado durante décadas como "localista"; nada más lejos de estos dos montajes catalanes, que han mostrado en su hermosa lengua el rostro cáustico de la comedia humana universal en *El barre de copa*, la dolorosa melancolía de la derrota en Sik-Sik y la fe en la familia y la comunicación en ese texto tan cotidiano como los días de la semana que nombra. La poética de las pequeñas cosas, la épica del urbanita mediterráneo del siglo XX y el humorismo que descompone la risa, convirtiéndola en reflexión son los puntos cardinales de estos tres textos, perfectamente entendidos en sus montajes de esta temporada en Barcelona.

Si Belbel estaba seguro de su éxito, la franca acogida que ha dispensado el público al espectáculo del Espai Lliure ha pillado un poco por sorpresa al director y los intérpretes, que no sabían muy bien si estos dos juguetes cómicos de Eduardo, rayanos en lo escatológico (uno de ellos juega con los muertos, algo sagrado en la superstición atávica de los napolitanos) iban a lograr la trascendencia con que el autor los concibió. Objetivo cumplido. ¿Será que esto es lo que el público pide?, se preguntaba Mesalles. En cualquier caso, lo que todos pedimos es calidad. Y la factura catalana, como suele, ha sido impecable. *Complimenti!*

*Ana Isabel Fernández Valbuena*



## ENTREVISTA A MICHEL AZAMA



Michel Azama, dramaturgo francés muy cercano a España por afinidad y nacimiento (Roselló, 1947), es un gran conocedor de los caracteres y los compromisos de nuestra época. Su obra ha sido el centro de atención del VIII Ciclo Autor que, organizado por Vicente León, ha tenido lugar en la Sala Pradillo del 1 al 13 de Febrero, dentro del Festival Escena Contemporánea. Se han representado tres obras suyas (*Ángeles del caos*, *Vida y muerte de Pier Paolo Pasolini* e *Ifigenia, o el pecado de los dioses*) y se han efectuado dos lecturas dramatizadas (*Santo Amor* y *La Exclusa*), además de coloquios, conferencias y mesas redondas en torno a su obra. Todos estos actos han contado con la presencia del autor.

ALBERTO CASTRILLO-FERRER.— Las obras que se han visto en el ciclo, al igual que algunas otras que conocemos por haber sido recientemente montadas —v.g. *Cruzadas*— son todas obras duras, tragedias, dramas. No hay ninguna comedia en el abanico de tu obra. ¿Prefieres la forma dura, trágica...?

MICHEL AZAMA.— No siempre. *Ángeles del Caos* es realmente un drama y la obra sobre Pasolini también, aunque un poco trágica... porque acaba muy mal. En realidad la única tragedia es *Ifigenia...*, porque las cosas que acaban demasiado bien no me las creo, me parecen mentira.

A.C.F.— ¿Qué lugar ocupa el amor en tu obra?

M. A.— Es una búsqueda perpetua, es una cosa que se busca; no que se encuentra. Cada personaje lo busca como un tonto, tanto Pasolini como Ifigenia y Aquiles o todos los personajes de *Ángeles del Caos*. Es un objeto difícil de alcanzar, parece que todas las personas tengan la necesidad de andar buscando ese amor que no encuentran.



Michel Azama. Foto de: Ernesto Serrano.

A.C.F.— Dado que tus obras tienen un alto grado de compromiso, con mucha poesía y a la vez tan ancladas en la tierra, la dificultad para el actor se acentúa. ¿Qué recomendarías al actor que quiera internarse en una de tus obras?

M.A.— A mí me gusta decir que el actor no entra en el escenario, sino que entra en sí mismo. No sé exactamente cómo se hace; cada uno tiene que encontrar su propio camino. Si no entras en ti mismo, no puedes interpretar ningún texto; quiero decir que, si no estás conectado con algo en tu interior —con la emoción, con la respiración, con el “respirar del texto”—, será falso... claro está, que todo esto se puede decir también de muchos otros textos. A mí me gusta pensar que no escribo con la inteligencia; escribo con el miedo, la rabia, incluso con el amor o no sé con qué. Intento escribir emociones, y, si el actor no está realmente conectado con una cosa profunda, estará falso;

hará “patetismo”, que es muy diferente de la emoción. ¡No hay nada peor que el patetismo!

Para un actor se trata de estar aquí o de no estar aquí. ¿Qué emoción es real o falsa? ¿Qué inicia la emoción en el texto? Mis textos tienen mucho de imposibles, no se pueden actuar sin moverse. Son textos de cuerpo y también de movimiento. La emoción y el movimiento son la misma cosa. El movimiento radica en la emoción; en realidad todo nace de la emoción, hasta la misma capacidad de actuar. Por eso son textos exigentes y que también te pueden aplastar como actor... Es una broma, claro, pero sí es algo que puede ocurrir con muchos textos, no sólo míos.

A.C.F.– Hablabas, en una mesa redonda, sobre la necesidad de apartarnos del realismo en teatro, y quisiera plantearte una doble pregunta sobre el camino del teatro de hoy: por un lado la Forma, y por otro lado el Compromiso en tu escritura.

M.A.– A mí me gusta explotar siempre situaciones, conflictos fuertes, personajes... cosas que son muy viejas en definitiva. Claro está, no escribo exactamente como en el siglo XIX, porque nuestra vida evoluciona con mucha rapidez. Vivimos en una vida por fragmentos, una vida muy destrozada, muy fragmentada, rápida en lo cotidiano; y esto se refleja en la escritura que también es más fragmentada; pero estos fragmentos, para mí, tienen que estar ligados por una situación, por un objetivo claro del protagonista y por obstáculos también muy claros, externos o internos, que ayuden al actor en su trabajo.

Y con respecto a la segunda vertiente de la pregunta, el teatro me parece el único lugar para reunir gente hoy en día; antes estaban la iglesia –que era, al menos, un lugar de comunidad– o los partidos políticos. Hoy ni la iglesia reúne gente –o muy poca– y no sé si volveremos algún día a tener partidos políticos –esto sería bueno para la democracia, ¿no?–; por lo tanto, el único lugar para la comunidad es el teatro. El resto es soledad ante pantallas. El teatro es un acto comunitario que convoca a la asamblea del pueblo –esto son grandes palabras, pero es verdad–. El teatro, para ser, ha de reunir gente, desde una primera comunidad –los actores–, a una comunidad más grande –los espectadores–, y me parece una tontería que, una vez reunida, el teatro no intente decir algo de nuestro mundo. Me parece una tontería que sólo se “re-visiten” los clásicos. Sí, un clásico nos puede decir cosas de

nuestro mundo, pero creo que ya conocemos los límites del ejercicio. Y me parece estúpido que el teatro no hable de nada, que sólo sea un divertimento para antes o después de ir a cenar. Yo no escribo para esto.

A.C.F.– ¿Qué lugar ocupa la familia en tu escritura?

M.A.– Ocupa su pequeño rincón, sí. Hace poco me di cuenta de que había escrito todas mis obras, y ya eran quince, sin hablar de la familia. En *Pasolini* no hay familia, o es otro tipo de familia, pero no la familia en el sentido tradicional, y es así en todas mis obras. En *Cruzasdas* no hay familia, o quizás haya un intento de familia que fracasa con los personajes de Bella e Ismael. En *Ifigenia* es diferente: habla de la familia, pero no es un tema mío, no lo inventé, sino que fue un robo... Como decía, me di cuenta de que no había hablado de este tema tan importante, a pesar de que vivimos la mayor parte del tiempo en familia o en el trabajo. De los conflictos del trabajo ya habla Michel Vinaver, que es un autor francés muy interesante, pero yo no lo sé hacer, puesto que el mío es un teatro que se aleja de lo cotidiano. Mis tres últimos textos hablan de la familia y, al final, no sé exactamente por qué. Se trata de una falsa trilogía puesto que cada texto es independiente de los otros, pero están ligados por un mismo tema: la familia; la familia como caos, como neurosis, como nido de víboras... no la familia feliz, porque no puedo hacer nada con eso. Pero sí es verdad que no es un tema predominante en mi dramaturgia.

A.C.F.– Cuando se leen tus textos, se tiene la impresión de que lanzas el conflicto sobre la mesa y más tarde se va diluyendo o se queda abierto, sin resolver. ¿Es un testigo que pasas al director y a los actores?

M.A.– El conflicto se queda abierto, sí; no se resuelve. No estoy de acuerdo en que se diluya, pero sí hay cosas que quedan no resueltas, como en la vida. Por ejemplo, en *Ángeles del Caos*, no se sabe por qué el hijo dice que es demasiado tarde para él –yo tampoco lo sé– y realiza el sacrificio de “regalar” su amante a su hermana... Quizás esté enfermo, quizás sea otra cosa... no lo sé. El conflicto llega hasta el final, pero hay cosas que no quedan resueltas, como en la vida. En la vida hay personas que están “antes” y otras están “después”, pero no sabes por qué. Mis personajes son tan misteriosos como la gente que puedes en-

contrar. No se resuelven todos los misterios y me gusta que sea así. El espectador tiene que hacer su parte del camino. No quiero hacer teatro para espectadores gandules que ven la televisión. Para ellos ya está la telenovela, ¿no?

A.C.F.–¿Cuál es tu proyecto de escritura en este momento?

M.A.– Estoy involucrado en un proyecto muy ambicioso. No es una obra de ficción, sino una antología del teatro contemporáneo francófono. Serán cuatro volúmenes de unas 1500 páginas cada uno. Lo hago porque llevo 25 años escribiendo, pero hace más de 30 que leo teatro, sobre todo teatro contemporáneo, y no puedo soportar a esas personas de mala fe, a muchos directores en Francia, o a gente sin cultura y sin ganas de cultivarse, que dicen tonterías como que no hay autores, que los que hay sólo hablan de su ombligo, que una línea de un clásico vale más que todas las obras contemporáneas, etc., etc. Todas esas tonterías no las soporto y estoy cansado de contestarlas en entrevistas, debates o coloquios. Y me he dicho que iba a contestar con un acto. Y el mejor acto va a ser poner este libro sobre la mesa y que lo lea quien quiera, pero el que lo lea verá que la dramaturgia contemporánea es muy interesante, muy compleja y muy rica, tanto en sus formas –teatro coral, teatro fragmento, teatro relato, teatro novelado, teatro clásico, o clásico “revisitado” tipo Koltés, teatro de lo cotidiano, lírico...–, como en los temas tratados. Es un teatro que habla del hoy y lo hace como puede, puesto que estamos encarados a los hechos y tienes que separarte del mundo para hablar de él; y no lo hace tan mal: habla de violencia, de la guerra, del amor, de la ciudad... Yo no creo que Beckett matara al teatro, como se ha dicho, al igual que Picasso no mató la pintura; creo que lo cambió, que no es poco. Cambió cierta visión tradicional del personaje, de la dramaturgia, pero no mató nada.

Quiero que el primer volumen salga en enero o febrero del 2004, y los siguientes cada tres meses. También soy presidente de la Asociación de Autores Franceses, por lo que estoy muy ocupado. Además he empezado una novela, pero no puedo hablar de ella porque para mí es terreno desconocido, no sé si me voy a cansar o desalentar.

*14 de febrero de 2005*  
*Alberto Castrillo-Ferrer*



Evangelina Rodríguez Cuadros, *Calderón*,  
Madrid, Síntesis, 2002.



El pasado centenario del nacimiento de Calderón, celebrado en el año 2000, nos va dejando una marea –no negra, por fortuna– de publicaciones en donde se recogen los resultados de seminarios, congresos y encuentros de todo tipo a que dio lugar la efemérides del ilustre escritor madrileño. Quizás es pronto todavía para decidir si el centenario ha servido para renovar la imagen de Calderón, si se han abierto nuevas perspectivas de estudio de esa obra ingente y paradójica que es la de don Pedro. Por eso resulta importante que, junto con las aportaciones de los especialistas en aspectos concretos de su obra, aparezcan libros como el que comentamos, que tiene la ambición de ofrecer al lector actual una síntesis de lo que hoy en día es para nosotros Calderón de la Barca, el más universal de nuestros dramaturgos. Y entre esas síntesis, sin olvidar la ofrecida por el maestro Ruiz Ramón en *Calderón, nuestro contemporáneo*, o la de Felipe Pedraza, en *Calderón de la Barca*, destaca la de una de las mejores conocedoras de la obra calderoniana, Evangelina Rodríguez Cuadros.

La profesora Rodríguez Cuadros, Catedrática de Literatura Española en la Universidad de Valencia, es una de las especialistas en la obra de Calderón que han contribuido a ofrecer una imagen nueva del dramaturgo desde que en 1983 publicara, con Antonio Tordera, la primera edición moderna de su teatro breve, edición que contribuyó a dar carta de naturaleza entre los estudiosos y el público en general al Calderón festivo, y obligó a romper la imagen monolítica que se tenía de él en los ámbitos académicos. Es cierto que no consiguió romperla en todos los ámbitos: no hay más que leer ciertas críticas periodísticas para comprobar cómo Calderón sigue siendo, para algún pendolista, el mismo adalid de la España inquisitorial que era para don Marcelino

Menéndez Pelayo.

El libro que comentamos hoy se encuadra dentro de un ambicioso programa de la Editorial Síntesis para ofrecer al lector español una Historia de la Literatura Universal que incluye las áreas de Literatura Española, Literatura Hispanoamericana, Literatura Francesa y Francófona, Literatura Italiana, Literatura Alemana y Latina, Literatura en Lengua Inglesa, Literatura Griega, Literatura Gallego-Portuguesa y Literatura Catalana. Dentro de ese programa el área de Literatura Española, dirigida por la misma profesora Rodríguez Cuadros, está representada en cuatro series de libros que recogerán: a) movimientos, épocas y generaciones, b) géneros y temas, c) autores y d) obras.

*Calderón* es, por tanto, un libro de divulgación destinado a un público amplio de estudiantes universitarios y de personas interesadas en la literatura de toda condición, entre las cuales sería bueno que hubiera muchas gentes de teatro. Pero no es un libro inútil para el especialista en Calderón, porque la amplitud de su visión permite captar en su integridad una figura que, precisamente por ser tan proteica, raramente se estudia en todos sus aspectos.

La parte central del libro "Calderón heterogéneo: la ambición de un teatro múltiple y total" está dedicada a hacer un análisis de toda la obra calderoniana desde presupuestos temático-genéricos (las tragedias de honra, las comedias de capa y espada, los dramas históricos, los autos sacramentales...). Consigue así ofrecer un panorama completo de un autor que lo mismo escribió sombríos dramas (*El médico de su honra*) como regocijadas parodias de sí mismo (*Céfalo y Pocris*). La perspectiva de la autora es doble: por un lado, como conocedora del contexto histórico e ideológico de Calderón, ahonda en la significación contemporánea de muchos de los dramas de acuerdo a las coordenadas religiosas, políticas o estéticas en que estaba inmerso don Pedro; pero, por otro lado, incide también en el sentido actual del teatro calderoniano, sentido que no elude lo que significó en su momento, pero que recoge además lo que ha sido para generaciones enteras de pensadores europeos (desde los románticos alemanes a Pasolini) y lo que puede significar hoy en día. El fascinante retrato que surge de la interpretación de Evangelina Rodríguez nos muestra a un Calderón paradójico, pero vivísimo y actual, el último de los humanistas españoles, que no niega su siglo, pero que sigue ofreciendo lecciones al nuestro desde su púlpito particular, el del escenario. Porque es mérito indiscu-



tible –el de la autora– advertir constantemente cómo la obra de Calderón es siempre teatro, no sermón ni manual, sino drama, acción teatral que, precisamente por eso, no es el espacio de las seguridades, sino de los dilemas, de la confrontación de ideas y de pasiones, el lugar donde el autor sólo habla a través de sus personajes, el santuario de la duda. Por ello, por ser Calderón el más teatral de nuestros escritores, es también el más paradójico, y la profesora Rodríguez Cuadros nos va mostrando, como en uno de sus dramas, todas las paradojas que conforman el mundo de Calderón.

Pero el libro ofrece mucho más: un rápido pero ajustado análisis del estilo calderoniano, una visión general de la vida de Calderón y su obra y –mi capítulo predilecto– una síntesis de la recepción calderoniana a lo largo de cuatrocientos años: “Cuatro siglos con Calderón: del fervor casticista a la difícil convivencia con la modernidad”. Esta crítica de la crítica, que se integra dentro de los actuales estudios acerca de la recepción de nuestros clásicos (del que es muestra ejemplar el libro de Enrique García Santo Tomás sobre Lope de Vega), nos muestra cómo ha llegado Calderón a nuestros días, no de una manera ingenua, sino siempre a través de las lecturas interesadas de otros escritores que han reducido, interpretado de forma sesgada, distorsionado en ocasiones, la obra calderoniana. El libro se completa con un Índice nominal, un Glosario y una Bibliografía sucinta que permite al lector tener una información suficiente y actual en este aspecto.

Cualquier texto de Evangelina Rodríguez Cuadros es siempre un modelo de prosa didáctica. Si ella reclama para el ensayo de Felipe Pedraza un puesto de excepción porque “eleva la divulgación a una dignidad que exigiría, a partir de ahora, apreciarla como un ingrediente más de la enseñanza de las humanidades” (p. 11), el suyo ocuparía, cuando menos, el mismo lugar de honor. Claro y preciso, a la par que apasionado y barroco, *Calderón* es una muestra de que la crítica académica no tiene por qué ser el atildado ladrillo que es demasiado a menudo.

*Fernando Doménech*



AA. VV., *Música y Literatura, Música y Teatro*,  
Revista *Edad de Oro*, núm. 22, 2003.



El estudio e investigación de la música de otras épocas siempre ha entrañado dificultades diversas, acentuadas éstas en orden proporcional a la antigüedad cronológica y a la documentación conservada. La música del siglo XVII presenta sus lógicas peculiaridades y es importante tener en cuenta la labor investigadora y el rescate musical realizado por estudiosos intérpretes como Jordi Savall, José Miguel Moreno, Bruno Turner, Joan Kimball y Robert Wiemken, entre otros. Todos ellos han configurado una importante discografía de referencia y la recuperación de instrumentos originales nos permite interpretar la música de la época con el mayor rigor y fidelidad.

Podemos afirmar que la música instrumental que nos ha llegado de la España barroca viene a ser la continuación de la trilogía renacentista de tecla, arpa y vihuela. Se conoce la existencia de música para conjunto a través de testimonios literarios fiables. Sin embargo, son escasos y breves los ejemplos que se han conservado. La guitarra y el arpa fueron instrumentos muy importantes en la España del Siglo XVII. La guitarra fue simultáneamente culta y popular, siendo interpretada tanto por villanos y rufianes como por los más exigentes tañedores y compositores que buscaban en ella acompañamientos a sus tonos de cámara y a la música escénica. Alcanzó su máximo esplendor con la obra del aragonés Gaspar Sanz (1640 ca. – 1710) para posteriormente caer en el más cruel de los olvidos.

Pero no es la música pura, instrumental o vocal, la que despierta nuestro interés en esta ocasión, sino la música teatral; la empleada en las representaciones teatrales de la época y concebida desde el origen por el autor dramático. En este sentido, nuestros dramaturgos, con sus alusiones, referencias y acotaciones escénicas, muestran la impor-

tancia del elemento musical como aspecto integral de sus obras y estas, a su vez, se han convertido en fuente documental, unas veces vaga y otras muy significativa y esclarecedora, ante la pérdida o inexistencia del documento musical.

José Subirá en su libro *Historia de la Música Teatral en España* pone de manifiesto la precariedad de la tipografía musical en el Madrid en esta época y la escasa inquietud por conservar las piezas musicales, incluso aquéllas que fueron compuestas para representaciones palatinas y que, en el mejor de los casos, pasaron a un cancionero del que quizá en su tiempo nunca fueron rescatadas. Este mismo autor, unas páginas más adelante, nos dice: “Musicalmente considerados tenían por compositores a los músicos de compañía. Como toda esta producción está perdida por desgracia, sólo a través de las letras podemos deducir el carácter de ese ignorado caudal”.<sup>1</sup>

Si el siglo XVI español fue espléndido en música profana (buena muestra de ello es la excelente escuela de vihuelistas españoles), el siglo XVII no gozó de esta misma dimensión musical. Sin embargo, diversos factores dieron en consecuencia que música y literatura, música y teatro fueran de la mano alcanzando muy buenos resultados artísticos y configurando un rico patrimonio cultural.

Desde Felipe Pedrell, considerado el padre de la musicología española, hasta nuestros días, pasando por el magnífico abanico musicológico nacional e internacional, muchas lagunas e incógnitas de la música en general –y de la música teatral en particular– se han desvelado, pero son necesarios estudios desde perspectivas diferentes.

La razón de estas líneas es la edición que la Universidad Autónoma de Madrid hace de la XXII edición del Seminario Internacional sobre Literatura Española y Edad de Oro que se celebró entre los días 8 y 12 de abril de 2002 en el salón de actos de la facultad de Filosofía y Letras de la citada Universidad y en el Centro Cultural Aguirre de Cuenca, bajo la dirección de Florencio Sevilla Arroyo. El Seminario llevó a cabo una revisión crítica de las relaciones entre música y literatura con el título *Literatura y Música en los Siglos de Oro*.

En esta publicación, los diecinueve autores presentan en sus ponencias un variado mosaico de la relación entre música y literatura desde muy diferentes perspectivas y con una numerosa y rica biblio-

---

<sup>1</sup> José Subirá. *Historia de música teatral en España*. Barcelona, Labor, 1945. p. 93.

grafía, que, además de poner de manifiesto el rigor de investigación y sus fuentes, supone una valiosa referencia para la comunidad investigadora.

Quizá por mi condición de músico, los artículos de John Griffiths (“Luis Milán, Alonso Mudarra y la canción acompañada”), Lola Josa y Mariano Lambea (“Las trazas poético-musicales en el romancero lírico español”), Juan José Pastor (“Música y literatura en la obra de Góngora: el espejo barroco”) y Francesc Bonastre (“Retórica y estructuras musicales en la ópera de Pedro Calderón de la Barca y Juan Hidalgo, *Celos aún de aire matan* (1669)”), tengan un valor añadido al plasmar ejemplos musicales (en notación musical) que transmiten lo que las palabras no alcanzan.

Resultaría muy extenso hacer un comentario de cada uno de los artículos de esta publicación; no obstante me voy a permitir reseñar algunos como el de José Manuel Pedrosa tanto por su exposición, como por la novedad que supone su estudio, por la falta de contextualización internacional con la que tradicionalmente se ha estudiado la música española de estas épocas; y los de Susana Antón Priasco (“La reutilización de música preexistente en el teatro breve de fines del siglo XVII. Repertorio y procedimientos”), Luis Robledo Estaire (“El clamor silencioso: la imagen de la música en la literatura emblemática española”) y María José Ruiz Mayordomo (“Jácara y zarabanda son una misma cosa”): en ellos he encontrado además de un interesante contenido, procedimientos de trabajo semejantes al que yo utilicé para mi ponencia en las XXIV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro y que titulé *La música en la comedia villanesca*. El trabajo bibliográfico de Germán Labrador y David Mañero Lozano (“Literatura y música en los Siglos de Oro. Recensión bibliográfica”) es muy interesante y valioso como referencia de fuentes documentales; y en iguales términos me he de expresar con el conjunto de la publicación, cuya riqueza estriba tanto en el contenido de sus artículos como en las diversas perspectivas desde las que han sido realizados.

En mi opinión, cada disciplina tiene acotado su amplio campo de investigación, propio, particular, específico; pero sólo desde la interrelación disciplinar podrán desvelarse las aún numerosas incógnitas que la ciencia y la investigación tienen pendiente para con este valioso patrimonio cultural que suponen nuestros siglos de oro. Seminarios como el que nos ocupa, las Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, el

Aula de Teatro Clásico de la RESAD, los Festivales y Conciertos que con música del siglo XVII se ofrecen principalmente en nuestra geografía son y deben ser motivo y pretexto para la investigación y encuentro de los que, desde diferentes áreas, estudiamos e investigamos el siglo XVII.

*Fernando Pérez Ruano*



Luisa Carnés, *Cumpleaños, Los bancos del Prado, Los vendedores del miedo*, Madrid, ADE, 2002.



La edición del presente libro es fruto del convenio de cooperación entre el Instituto de la Mujer del Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales y la Asociación de Directores de Escena de España.

La labor de rescate de una autora española y de parte de su producción dramática pone de manifiesto la necesidad constante de que este país recupere la memoria y no silencie su pasado. La historia debemos hacerla visible desde todos los ángulos y la edición de estos tres textos es un buen ejemplo de ello.

Hasta ahora era prácticamente desconocida la existencia de Luisa Carnés (1905-1964). Las historias de la literatura apenas la mencionan, y su nombre suele vincularse al de otros artistas con quienes mantenía un vínculo afectivo.

Luisa Carnés fue una escritora y periodista autodidacta que asumió —como pocas— un compromiso social inequívoco. Además de numerosos artículos periodísticos, escribió varias novelas, una biografía sobre Rosalía de Castro y cinco obras de teatro. Comienza a escribir para la escena en 1936, pero dada su condición de republicana y su afiliación al PCE, tiene que emprender un exilio del que nunca regresa.

Las tres obras que comprenden el presente volumen las escribió a comienzos de los años cincuenta en México, ciudad en la que permaneció hasta su muerte.

*Cumpleaños* (publicada en México, en 1951) es un monólogo en torno a la crisis existencial de una mujer a punto de cumplir los cuarenta años. Su protagonista se llama Eva. La autora, a través de su personaje, hace una introspección en la figura de una mujer perteneciente a la burguesía acomodada. Desde la primera acotación queda patente cómo los objetos y el orden construyen un falso bienestar que va siendo

minado por la soledad. Eva cumple la función de madre y esposa asignada a su género y es víctima de su obsesión por el paso del tiempo, pero también se rebela contra las apariencias, critica la resignación femenina y se cuestiona el papel secundario que, por tradición, se le ha reservado. El conflicto interno de Eva gira alrededor de la muerte del deseo: su matrimonio se ha convertido en una rutina y al no sentirse deseada por su marido decide suicidarse. La pieza tiene lugar en un espacio único: la habitación de matrimonio. Es un espacio estancado en el que se establece un vínculo entre los movimientos internos del pensamiento de la protagonista y los objetos que la decoran. En *Cumpleaños* también tiene lugar el humor, de manera que Eva ironiza con su drama personal y, en otras ocasiones, son acontecimientos externos (la música que se escucha en la radio o en un anuncio publicitario) los que rompen con la tensión acumulada. Pero la autora también cae en los lugares comunes: el reloj que marca las horas, el regalo de su marido... y concluye la obra con un final precipitado y previsible. Es interesante señalar que el monólogo está salpicado de un léxico mexicano con palabras como: “cafecito”, “ándale”, “carro”, “chula”, “mamacita”, etc., incluso por la influencia del inglés se llega a emplear el término “closet” en lugar de “armario”, lo que deja patente el grado de integración de la autora en la sociedad mexicana.

*Los bancos del Prado* (escrita en 1952-53) es una obra con una firme postura contra los acuerdos militares que se establecieron entre España y Estados Unidos. La pieza surge a raíz de las negociaciones por la instalación de bases militares norteamericanas en España, que acabaron la firma de dicho acuerdo, el veintiséis de septiembre de 1954, a cambio de alimentos para la población. Se trata de una obra colectiva que ofrece un mosaico de reacciones ante el pacto, en la cual los bancos tienen un valor simbólico, que viene a significar la lucha constante del pueblo español. Está dividida en tres cuadros –que representan distintos momentos del día: mañana, tarde y noche–, y éstos a su vez se subdividen de forma irregular en dieciséis, nueve y seis escenas respectivamente. A diferencia de *Cumpleaños*, aquí el movimiento en escena es constante, motivado por la entrada y salida de unos personajes que componen una rica e interesante galería social. El temor, la cautela, el recelo y el silencio ilustran perfectamente la consolidación por la fuerza del franquismo, al que los vencidos se enfrentan con rebeldía. *Los bancos del Prado* semeja un retablo, conducido por un personaje que

destaca del resto: el Ciego, del que llegamos a saber que se llama Pedro y que es un hombre culto que ejerció como médico antes de sufrir las represalias del régimen. Dicho personaje sirve de metáfora de aquello que escapa a los videntes, pero no a la mirada del conocimiento. Aparecen los medios subversivos para atacar al poder: las pintadas, las octavillas, la organización obrera, etc., y también los medios de represión sintetizados en la policía política conocida comúnmente como “la Secreta”. La obra está plagada de referencias contemporáneas a los tebeos de actualidad, las canciones infantiles impregnadas de crueldad, los diarios o las emisoras de radio como “Radio Pirenaica”. También desfilan por ella unos turistas estadounidenses, que le sirven a la autora para señalar el alto grado de desconocimiento que éstos poseen de una cultura ajena a la que ven como algo pintoresco. El retrato de distintas generaciones también está presente: abarca desde la infancia hasta la vejez. Un exceso de dramatismo efectista es el relato que cuenta el Ciego a la Madre sobre las consecuencias humanas que conlleva una guerra. Asimismo, hay dos personajes femeninos que no pasan desapercibidos, la Mujer y la Amiga. Los papeles que desempeñan estos dos personajes son destacables: la primera, porque colabora con el Profesor en la distribución de las octavillas; y la segunda, porque se niega a colaborar con el Fascista, quien le ha pedido que actúe como espía. La toma de posición de estas dos mujeres es importante para el desarrollo de la pieza. La obra finaliza con la desazón sentida ante las consecuencias que supone la firma del pacto. Por otra parte, y al igual que en el monólogo anterior, es importante señalar la sintaxis y los usos que se hace del léxico, dependiendo de la clase social del personaje o su grado de cultura.

Por último, *Los vendedores del miedo* (escrita en 1953-1954, y publicada en México, en 1966) es la obra más importante de su producción teatral. En ella se denuncia el uso de las armas químicas por parte de los gobiernos, y se hace una crítica a las posturas conformistas e irresponsables de la burguesía. La obra surge en momentos de tensión en el período de Guerra Fría, y la postura antibelicista de la autora no deja lugar a dudas. Estamos ante una pieza con una estructura aristotélica, un espacio único y en la que, frente a la anterior, se abstrae a la hora de situar la acción, pues ésta transcurre en una ciudad imaginaria de Europa. El personaje protagonista es Ana, una mujer madura que acaba de perder a su marido: un investigador que trabaja para los la-



boratorios del Gobierno en la confección de mortíferas armas químicas. El personaje presente un conflicto moral y personal de gran envergadura. En los extremos de la balanza se encuentran el resto de los personajes, que manifiestan sus posturas opuestas. Ana debe hacer frente a la realidad y asumirla, renunciando a su mundo de comodidad y apariencias en el que siempre ha vivido aislada. De igual manera que en *Cumpleaños*, en esta obra se establece una estrecha relación entre el personaje principal y los objetos de la casa, y también adolece de dinamismo. Si en *Cumpleaños* se salvaba por la brevedad del texto, aquí la autora prolonga innecesariamente la toma de decisiones de su protagonista en un desenlace más que esperado por los espectadores y que, cuando llega, se produce precipitadamente.

Una de las consecuencias desoladoras que trajo consigo la guerra civil española fue el exilio al que se vieron abocados muchos hombres y mujeres y, entre ellos, gran parte de los artistas, escritores e intelectuales del momento. Esa fisura trajo consigo el surgimiento de una generación a caballo entre dos orillas. Un claro ejemplo de esa síntesis es Luisa Carnés y su producción teatral, que ahora no sólo llega impresa en una cuidada edición, sino que supone el rescate de un olvido. Podemos considerar que hasta este momento la autora fue una mujer doblemente exiliada (de su país y de la memoria histórica de la literatura) y que con la publicación de estos tres textos se salda un poco más de esa deuda.

*Isabel María Díaz Díaz*



Mariano de Paco y Francisco Javier Díez de Revenga (eds.),  
*Antonio Buero Vallejo dramaturgo universal*,  
Murcia, Caja Murcia, 2001.



El presente volumen reúne las aportaciones de una nutrida nómina de investigadores asistentes al curso que, con homónimo título, fuera proyectado en Murcia con anterioridad a la muerte del insigne dramaturgo. Los lamentables acontecimientos ulteriores lo convirtieron, a la postre, en un sentido homenaje al que fue y continúa siendo una de las referencias inexcusables del drama español del siglo XX. Y es que la dilatada trayectoria teatral de Buero Vallejo bien merecía una obra conjunta de estas características, pues en ella se mezclan, con notable armonía, diferentes perspectivas de acercamiento a la persona y a su obra, en un ejercicio que prescinde del recuerdo lastimero para adentrarse en los recovecos de una cautelosa personalidad, sólo disfrutada por unos pocos; así sucede en el espléndido artículo de Patricia O'Connor, "El corazón no entiende de distancias ni de olvido: la imborrable estela humana de Antonio Buero Vallejo", especie de crónica de los encuentros entre la investigadora y el dramaturgo, a medio camino entre el ejercicio de recreación filológica y la memoria dolida de alguien que aprendió, en la intimidad, de su sabiduría y su dimensión humana; y en la misma línea, el magnífico trabajo de Mariano de Paco, "Buero será su obra...", donde indaga las ricas y profusas conexiones entre vida y obra, a partir de una cita del propio Buero: "Todo escritor se alimenta de sus experiencias, si éstas no lo hunden...". Y así, basándose en distintas declaraciones del dramaturgo, repasa sus primeras inclinaciones pictóricas y cómo éstas constituyen prefiguraciones de sus ulteriores obras dramáticas; y es que de ningún otro modo pueden explicarse reincidencias temáticas tales como la luz o, en otro sentido, la importancia de personajes como Goya (*El sueño de la razón*) y

Velázquez (*Las meninas*) en su teatro.

Sin embargo –insisto–, el volumen no pretende centrarse en la alabanza-merecida, en cualquier caso– de Buero como hombre, sino penetrar en el hondo significado de su legado artístico. No obstante, ni siquiera en esta veta más académica, el trabajo adolece de una visión unívoca, centrada en exclusiva en la producción dramática del autor. Más bien al contrario, se otorga un importante espacio a las otras parcelas, más desconocidas sin duda, de la creatividad bueriana. Así debemos entender artículos como los de Francisco Javier Díez de Revenga, “Escenarios poéticos en Buero Vallejo”, donde el estudioso penetra en el universo lírico de nuestro autor, en tanto sentido homenaje a uno de sus referentes estéticos predilectos: la llamada Generación del 27, con composiciones dedicadas a Vicente Aleixandre, Gerardo Diego, Rafael Alberti y Federico García Lorca, entre otros; y así también trabajos como el de Luis Iglesias Feijoo, “El primer cuento de Buero Vallejo”, en el que se repasan los primeros escauceos literarios, allá en tiempos de la II República, de Buero, centrándose en una narración inédita titulada “El único hombre”. Advierte Feijoo cómo el universo pictórico, tan importante en la etapa formativa del dramaturgo, late en este primerizo tanteo, pues el narrador, en el Museo del Prado, se sitúa frente a *Las Meninas*; y, por supuesto, el excelente artículo de César Oliva, “La pintura en el teatro de Buero Vallejo”, donde el profesor y director teatral estudia las acotaciones del teatro bueriano como ejercicios de virtuosismo gráfico y como medios de plasmar un particular concepto de realismo, nunca nacido de la reproducción servil sino de la recreación interna.

Con todo, una buena parte del volumen está dedicada a analizar la obra dramática de Buero Vallejo desde diferentes ópticas interpretativas: partiendo de la dimensión filosófica abordada en los artículos de Víctor Dixon, “La ‘irremediable’ soledad humana en el teatro de Buero Vallejo”, y Enrique Pajón Mecloy, “Buero Vallejo o la filosofía que vendrá”, donde se establece una interesante conexión entre el pensamiento nietzschiano y el teatro de Buero, por cuanto éste último refleja un nihilismo de fuerte impronta simbólica –así en *Historia de una cocinera* y *La Fundación*, como ejemplos señeros– heredado directamente del replanteamiento de las verdades absolutas realizado por el filósofo alemán; pasando por trabajos más específicos, tales como el artículo de Marta T. Halsey, “Espacio abierto y visión dialéctica en el teatro de

Buero Vallejo”, donde se analiza la imagen de la prisión como motivo central en el imaginario bueriano y su conexión con otros dramaturgos foráneos: Peter Weiss (*Marat/Sade*), Friedrich Dürrenmatt (*Los físicos*), Jean Genet (*Severa vigilancia*), Arnold Wesker (*Patatas fritas a voluntad*) y David Rabe (*El entrenamiento básico de Paolo Hummel*), y cómo en Buero se integran los ámbitos de encarcelamiento internos [personales] y externos [sociales] en una visión dialéctica, representada paradigmáticamente en *La ardiente oscuridad*; para llegar al revelador artículo de Ignacio Amestoy, “Valle-Inclán, García Lorca y Buero Vallejo: crónica, impresión y memoria: tres legados del teatro español al teatro universal del siglo XX”, en que se establece una sutil comparación entre los tres ingenios, con el propósito de explicar el teatro de Buero como síntesis de la *crónica* valleinclanesca y la *impresión* lorquiana; y concluir con el magistral trabajo de Gonzalo Sobejano, “Buero Vallejo ante la muerte de la tragedia”, en el que se explora la particular concepción del hecho *trágico* en la obra de nuestro dramaturgo, en conexión con las diferentes tradiciones teatrales de occidente.

El volumen se completa con la publicación, en “Apéndices”, de la narración inédita “El único hombre”, con la que Buero consiguiera a los dieciséis años su primer premio literario; y de otros dos trabajos primerizos que aparecieron en la *Gaceta de Bellas Artes*, en 1935 y 1936, para no volver a publicarse con posterioridad: “Temas para un concurso” y “Por el buen velazquismo (Prolegómenos a un manifiesto necesario)”, ambos presentados bajo pseudónimo y que manifiestan la indeleble formación pictórica de nuestro autor, que de forma tan nítida habría de reaparecer en sus obras dramáticas posteriores.

En conclusión, *Antonio Buero Vallejo dramaturgo universal* constituye ejemplo señero de un más que merecido homenaje, científico y personal, rendido a una figura inexcusable de las letras españolas, por cuanto abandona la mera adulación *post mortem* para adentrarse en el rico universo del teatro, la poesía y la filosofía buerianas.

*Emilio Peral Vega*



Tadeusz Różewicz, *Matrimonio blanco* y *El Ayunador de va*,  
Madrid, ADE, 2001.



Tadeusz Różewicz es uno de los grandes creadores de imágenes del teatro contemporáneo. Nacido en 1921, vivió en su juventud la ocupación de Polonia y participó activamente en la lucha contra los nazis. Su producción literaria se consagra, principalmente, a la poesía y al teatro. Y ambas se contagian la una de la otra: las impactantes imágenes creadas en sus poemas poseen cierta dramaticidad, desvelan conflictos en proceso; y a su vez, las obras dramáticas de Różewicz gozan de una profusión de imágenes de alto poder evocador, síntesis extrañas propias de un auténtico poeta, cuya característica más reconocible es quizá un discurrir de los acontecimientos en el que lo primordial no es la secuencia argumental, sino algo que podríamos llamar *acumulación emocional*. Y esta acumulación va encaminada a consolidar una imagen en la memoria del espectador más que a contar una historia. En este sentido, su teatro exige que el espectador participe en una experiencia, entendiendo *experiencia* en el mismo sentido en que los sueños lo son. Valga como ejemplo la poderosa imagen de El Personaje, en *El Fichero*, ese hombre tumbado en la cama por cuyo dormitorio pasan los viandantes como por la calle.

En este volumen que ahora publica la ADE se recogen dos de las piezas más convencionales de Różewicz, esto es, con un desarrollo progresivo del principio al desenlace, lo que no impide que encontremos en ellas algunas imágenes sorprendentes.

En *Matrimonio blanco*, Różewicz parte de un caso real para denunciar la violencia que toda sociedad inflige a los adolescentes, la humillación y el desconcierto por los que pasamos los seres humanos hasta llegar, si es el caso, a darnos por medianamente conocidos a nosotros mismos. Aquí asistimos al esfuerzo de Bianca por entender el cambio

social que ha provocado su incipiente desarrollo sexual: el hecho de cambiar de aspecto, que su cuerpo sufra esos cambios, genera a su alrededor un comportamiento absolutamente depravado. Llega a sentir que es ella misma, con ese cambio que no desea, la que provoca toda esa depravación. Y Bianca se siente víctima de un poder que sobrepasa su conocimiento del mundo. Una obra dura, contada desde el punto de vista de una niña sensible que reivindica su lugar en el mundo sin encontrarlo.

*El Ayunador se va* es una pieza basada en el cuento de Kafka *Un artista del hambre*. Al comparar ambos textos podemos apreciar la intervención de Różewicz sobre el texto original y sorprendernos con algunas de sus decisiones. El relato está escrito en estilo indirecto libre, con una única voz, la del narrador, que llega a reproducir algún fragmento de conversación entre el Ayunador y los guardianes. En la propuesta de Różewicz aparecen con voz propia, a veces en primer plano, los guardianes. Introduce personajes que no figuran en el relato original, reconstruyendo la feria en que se exhibe el ayunador, retratando a sus contemporáneos como ese pueblo chabacano que acude a espantarse y a regodearse ante la visión del hombre que no come, del hombre que representa algo completamente ajeno a ellos, un símbolo de lo trascendente. Y todo ello logrando una atmósfera opresiva, inquietante, característica de su teatro y de su poesía. Una atmósfera en la que los niños parecen ser los únicos sensatos, los únicos que perciben las injusticias y alzan su voz para protestar con toda ingenuidad, es decir, con todo derecho: “¿Y nadie le regaña?” “¿Le dan dinero por no comer?” “A mí me regañáis... come, come, come.” Imágenes luminosas de un mundo opresivo y decadente, cerrado, gris y banal donde el amor no redime de nada porque es una pulsión ansiosa provocada por un desequilibrio hormonal. Una visión desencantada del hombre. Un gran autor del siglo XX.

*Luis García-Arau*



Lidia Falcón, *Teatro feminista*,  
Madrid, Fundamentos, 2002.



*Las mujeres caminaron con el fuego del siglo*, *Siempre busqué el amor* y *La hora más oscura* son los tres dramas de Lidia Falcón, con prólogos y prefacio de John P. Gabriele, con los que cuenta esta nueva edición publicada por Fundamentos. Gabriele ya es autor de otro libro dedicado a esta misma autora, *El teatro breve de Lidia Falcón*. Además de profesor de lengua y literatura española en The College of Wooster (Ohio, EE.UU.), este especialista en el teatro español de los siglos XIX y XX es autor de estudios sobre el teatro del Duque de Rivas, Valle Inclán, Buero Vallejo, García Lorca, y también ha analizado la dramaturgia femenina española más reciente. Lidia Falcón O'Neill es poetisa, novelista, ensayista y dramaturga. Ha escrito quince obras de teatro y estrenado un elevado número de ellas. Realizó estudios de Arte Dramático en el Instituto del Teatro de Barcelona. Sus textos se han representado en Grecia, Estados Unidos, Puerto Rico y Australia, habiéndose traducido al inglés. También organizó y dirigió la I Muestra Internacional de Teatro Feminista en Madrid en 1987 y ha participado en diferentes congresos internacionales como conferenciante.

Las tres obras publicadas en este volumen tienen como objetivo elevar la voz de la mujer, silenciada por la figura masculina, para salir de los ciegos márgenes en donde se encuentra. Márgenes históricos, sociales, domésticos e incluso personales. En *Las mujeres caminaron con el fuego del siglo*, escrita en 1982, Falcón, desde la voz de tres personajes, Montserrat, Patro y Esther, recorre retrospectivamente la Semana Trágica de Barcelona, la declaración de la Segunda República y la Guerra Civil Española, devolviendo a la mujer el protagonismo que se le ha negado. Lo que pretende la autora es volver a contar la Historia, pero esta vez desde un punto de vista feminista, y lo hace mediante

discursos donde toma gran relevancia la narración. Sus personajes hacen patente ese otro tiempo ausente ya pasado convirtiéndose en otras mujeres para, en la opinión de Gabriele, contrarrestar el eterno dominio narrativo de la voz masculina sobre los hechos históricos de nuestro país. Pero la tesis de Gabriele, a veces, parece demasiado traída por los pelos utilizando desaciertos dramáticos de la propia autora para argumentar su estudio. En el drama, la acción principal se ve suspendida con demasiada frecuencia, como si lo que ocurriese en el presente de los personajes sólo fuese concebido por la autora como una excusa para recordar todo aquello que las mujeres hicieron antaño y que todos deberíamos saber. Como recurso, las identidades de las mujeres del drama desaparecen para agruparse y formar una sola voz narrativa colectiva de lo femenino. Y es que para Falcón es muy importante que las mujeres se unan en la lucha feminista como bien indica en *La hora más oscura*, tercer y último texto. Este drama de 1987 cuenta los problemas que sufren las mujeres a la hora de comulgar con el feminismo. Isabel, Mercedes, María y Eulalia están más preocupadas por su situación personal que por la del grupo. No pueden escuchar a las demás, que piden ayuda, porque no se interesan por el bienestar femenino. Así pues sólo dos serán los caminos que se abran para la mujer que no se agrupe en la lucha feminista: la clandestinidad o el suicidio. Todas las mujeres de este drama ocultan su lesbianismo de cara a la sociedad y el castigo serán los dos destinos que propone Falcón. La cobardía nos hace infelices y la mujer ha de luchar codo a codo para vencer los tabúes que el hombre ha escrito con letras de fuego en la Historia. Gabriele nos remite a Charlotte Bunch recordándonos que: "El lesbianismo no es sino la manera más eficaz de amenazar la ideología de la supremacía del hombre destruyendo el mito de la inferioridad, debilidad y pasividad femenina negando la necesidad innata de la mujer para el hombre". Y es aquí y en *Siempre busqué el amor*, segundo drama del libro, donde podemos observar el carácter radical del feminismo de Falcón. Escrita en 1983, se basa en un hecho real: el crimen de la familia de María Nieves Soldevilla Bartrina, quien el 28 de junio de 1981 urdió junto a sus hijos el asesinato de su esposo Juan Vila Carbonell en su finca de Esplús (Huesca), mientras éste echaba la siesta. Lo atractivo del drama es que la figura patriarcal nunca aparece. Sólo vemos a los oprimidos, ubicados siempre en el lugar del encierro: su propia casa. Lo que en un principio comienza siendo una



idea individual acaba convirtiéndose en un objetivo común, como se indica en el texto haciendo alusión, por boca de uno de los hijos, a una obra que le explicaron en el colegio: *Fuenteovejuna*. Los protagonistas de *Siempre busqué el amor* no tienen escapatoria, el único modo de salir, de vivir, es la violencia, aunque esa forma de libertad sea la de ingresar en una cárcel. Es el derecho a matar. Gabriele recoge una entrevista que se realizó a Neus, la hija mayor de la familia de Huesca, dentro de la prisión de Zaragoza : “Recuerdo que desde que tengo uso de razón, nos escondíamos debajo de las camas o detrás de las puertas, por miedo a que él nos viese y nos pegara sin motivo alguno... Yo, estando aquí en la prisión, estoy más libre que en mi casa, aquí puedo sentirme libre de temor.”<sup>1</sup>

Aunque, como opina Gabriele, la voluntad diegética de Falcón sea para otorgar el poder narrativo de la Historia a la mujer, se vislumbra en ella una intención panfletaria. Es un teatro en el que la importancia de lo ocurrido, de las decisiones que han de tomar los personajes para definirse, salvo en contados casos, tiene menos relevancia que lo dicho por ellos mismos. Es decir, que lo verbal está más en primer plano que lo que sucede. El enfoque crítico de Gabriele se olvida de lo meramente dramático para preocuparse más de la cuestión feminista de la que están preñadas estas obras desplegando una tesis prolija que justifica la predominancia diegética:

El poder discursivo que poseen las protagonistas de *Las mujeres caminaron con el fuego del siglo* para contar eventos de la historia nacional, de sus respectivas vidas personales y de otras mujeres españolas involucradas en la lucha feminista y que se sacrificaron por la causa nacional refleja la determinación de la misma Falcón de contrarrestar la perpetuación histórica del control narrativo masculino, uniendo los dos elementos indispensables de la escritura femenina: el contar, o sea la narración, y el saber, o sea la experiencia.<sup>2</sup>

Gabriele se olvida de que la narratividad en teatro debe ser pragmatizada para conseguir algo de otro personaje o para afectar a las demás figuras y que si lo que contamos está destinado únicamente a que el espectador se dé por enterado estamos rebajando el efecto dra-

<sup>1</sup> Falcón, “El caso Vila Carbonell (1)” 75, 76)

<sup>2</sup> Véase Donovan, p. 23.

mático.

De cualquier modo es un teatro necesario y ejemplificador para todos aquellos que puedan opinar que el feminismo no es sino una discriminación desmedida hacia el sexo contrario, pues es una de las luchas más necesarias de todos los tiempos, quizás por ello la más discutida. Es base y madre de las demás batallas sociales y a la vez la más estancada. Cuando pensamos en otras formas de orgullo y reivindicación, como la homosexual, ya propuesta por Falcón en uno de sus dramas, la cabeza visible que viene a nuestra mente no es otra que la masculina. Quiero decir que en luchas más recientes, como es la gay, de igual modo que en otros ámbitos de la sociedad, el hombre ha terminado por comerse la figura de la mujer, en este caso de la lesbiana. Parece que ellas siempre son una minoría visible respecto al número de varones. Montar espectáculos de escritoras es una de las formas de instaurar en la sociedad esa visión de la participación femenina en la Historia. Y pensándolo mejor, de igual modo se puede hacer montando textos de varones, pues la lucha por defender la dignidad de la mujer en todos los ámbitos también es cosa de hombres.

*Paco Bezerra*



Josep M.<sup>a</sup> Benet i Jornet, *Olores, Eso a un hijo no se le hace, Descó*,  
Madrid, La Avispa, 2002.



Se editan en un único volumen tres piezas dramáticas de uno de los principales representantes de la llamada “generación del premio Sagarra”, formada por Josep María Muñoz Pujol, Alexandre Ballester, Jaime Melendres, Jordi Bergonyó y Jordi Teixidor, además de Josep M.<sup>a</sup> Benet i Jornet. A corto plazo, el galardón sirvió para promocionar a un grupo de nuevos autores dramáticos catalanes muy heterogéneo que eclosionó durante la década de los setenta. Posteriormente se les brindaron pocas ocasiones para que sus textos accedieran a los escenarios, a la publicación y, por consiguiente, a la traducción. Algunos componentes de esta generación fueron recuperados para las tablas a principio de los noventa por iniciativa del Teatre Lliure y el Centre Dramàtic de la Generalitat, lo que supuso el afianzamiento profesional de estos autores. Esta consolidación es lo que posibilita que hoy tengamos entre manos este volumen, acaso muy del gusto de su autor, y no sólo por la satisfacción que provoca en todo escritor ver sus textos en “bendita letra impresa”, sino porque recoge tres obras de líneas expresivas muy diferentes entre sí, casi respetando ese deseo de Benet i Jornet de evitar cualquier tipo de identificación con un estilo determinado y que le ha llevado a mostrarse siempre abierto a dejarse influir por los grandes autores teatrales que le han precedido, así como por las formas de escritura de la “nueva dramaturgia catalana”, cuyos componentes consideran a Benet un maestro.

*Olores* (1998) es un drama realista, traducido por Arturo Pascual, que constituye la culminación de una trilogía iniciada en 1963 con *Una vella, coneguda olor*, texto ganador de la primera convocatoria del Premio Josep M.<sup>a</sup> de Sagarra, y completada con *Baralla entre olors* (1979).

Los patios de un popular barrio barcelonés que están a punto de ser derruidos –y con ellos, la miserable forma de vida de sus ocupantes– son el escenario de esta pieza. A pesar de que los edificios están ya vacíos, otra forma de vida parecida encuentra refugio fugazmente. Otros olores y sonidos inundan este espacio al ser ocupado por un grupo de inmigrantes magrebíes, que no tardarán en ser desalojados. Con la presencia de este colectivo en *Olores*, Benet introduce una cuestión polémica de la que ya se están haciendo cargo otros autores teatrales desde la última década.

María, la protagonista, es una fotógrafa que goza de escaso reconocimiento profesional, tal vez por la falta de fe en su propio trabajo. Cada día desde hace tres meses hace una foto desde el mismo sitio para dejar constancia de cómo su barrio, los patios, la casa que la ha visto crecer desaparecen. Irrumpe entonces el hijo de Joan, el vecino del que ella estuvo enamorada y que se marchó. Joan-hijo es un arquitecto que se ha criado fuera del barrio, por eso sólo es capaz de hablar de él a través de tópicos; pero esta realidad tan particular sólo se puede definir con olores, sonidos, colores... En estos patios los años pasados se transforman en un recuerdo vivo y el amor-deseo que María sigue sintiendo por Joan, ha perdurado a través del tiempo y se encarna en Joan-Hijo.

Manel representa el hombre cansado, enfermo, al que le toca siempre la peor parte: mientras sus hijos sienten una enorme admiración por su tía María, Manel es para ellos un traidor porque una vez en su vida tomó la iniciativa por el bien de su familia. Gracias a su hermano, María se dará cuenta de que es fácil ser una heroína desde su lugar de observadora que se distancia de la realidad para fotografiarla. Mercè constituye el gran hallazgo de Benet en este texto; es un personaje lleno de ternura que vive entre el pasado y el presente; salta de un tiempo a otro y, funcionalmente, permite a Benet dosificar la información y hacer avanzar la relación entre Manel y María.

Finalmente, resulta inútil el intento de salvaguardar la memoria histórica de la clase trabajadora que ha residido en ese barrio. Aunque María ha vivido siempre allí, se ha mantenido siempre al margen, perdió el contacto con esa realidad y ahora idealiza ese mundo precario que la ahogaba en su juventud.

Benet, haciendo gala de su oficio de escritor teatral, rompe la linealidad de la fábula y nos presenta los acontecimientos repartidos en dos

líneas temporales entre las que median apenas unas horas; así la obra se compone de dos tramas, estrechamente ligadas, entre las que opera una relación de causa-efecto. Con esta estructura, Benet consigue contar que ese barrio no va a morir repentinamente víctima de las grúas de demolición, sino que esas casas y sus patios acarreaban una enfermedad venida de dentro, transmitida por sus propios habitantes, unos porque se marcharon dispuestos a borrar de su memoria cualquier huella del pasado y otros, como María, porque se han entregado al inmovilismo y a la idealización.

En esta última pieza de la trilogía planteada treinta y ocho años atrás, Benet aprovecha para rendir un último homenaje a unos personajes que le han acompañado a lo largo de su trayectoria dramática y que ya no tendrían cabida en Barcelona, ciudad que ha experimentado importantes cambios en esa amplia franja de tiempo. Como dice Manel, había y hay unas cuantas Barcelonas, cada uno siente nostalgia por la suya, incluso los meros visitantes.

*Eso a un hijo no se le hace* es una comedia escrita en 1999 y que en este volumen se nos ofrece traducida por Javier Olivares. Benet indaga en las posibilidades del género para llegar a esta creación donde la parodia maniobra sin límites. El objeto de burla son ciertos comportamientos habituales en nuestros días: la solidaridad paternalista, el ansia de medrar en la sociedad a cualquier precio, el horror cotidiano que entra por las pantallas de televisión y del que nos hemos inmunizado, la impunidad con la que hacen y deshacen las elites empresariales y la violencia presente en todas estas actitudes. Sin embargo, el autor descarta cualquier tipo de reflexión ética y prescinde del mensaje moralizador que sí estaba presente en su anterior comedia *Ai, carai!*

Los personajes están dibujados con un grueso trazo distanciador. En realidad, son sólo fachadas en las que no se profundiza más que para dar el retrato arquetípico. La madre asfixiante (Gloria) capaz de volver del otro mundo para seguir manejando la vida de su hijo (Pablo) hasta conseguir verle casado con Mireia, la niña pija y rebelde cuyo último capricho es colaborar con *oenegés*. Mireia es hija de Octavio, gran empresario acostumbrado a campar a sus anchas en todos los ámbitos gracias al triunfo del "darwinismo social", tal y como señalan Francesc Foguet y Enric Gallén en el prólogo. Así mismo, Benet aprovecha para parodiar el mundo de la televisión que traduce en índices de audiencia cualquier suceso sangriento. Este medio no le es

ajeno al autor que ha trabajado como responsable de programación, adaptador de textos dramáticos y guionista de seriales. Ese mundo del serial está especialmente presente en *Eso a un hijo no se le hace*: parece que esos engendros ficcionales son los que inspiran a Gloria para llevar a cabo su objetivo.

Pero también la educación y el funcionamiento del sistema judicial reciben su ración de mordacidad. Se nos enseña que todos somos iguales, pero que la vida de los pobres es injusta, y que existen dos tipos de criminales: los que pagan su delito tras cumplir una pena mínima, y los que ocupan sofás de cuero en impecables oficinas. Reciben el mismo tratamiento paródico ciertas obsesiones recurrentes en la obra de Benet como son el incesto –ya tratado en *Fugaz*–, necesario para que el emporio empresarial no se divida y eche a perder, y la enfermedad. Efectivamente, la obra de Benet está plagada de personajes a los que la enfermedad sobreviene repentinamente como una maldición.

En la creación de *Eso a un hijo no se le hace* parece que Benet ha decidido no ponerse ningún tipo de límites a la hora de construir situaciones, tramas y personajes capaces de abandonar todos los valores éticos, de cruzar la fronteras de lo sobrenatural para alcanzar sus objetivos. Este proceso va *in crescendo* a lo largo de una trama previsible, llena de discretos recursos cómicos sólo eficaces en momentos concretos.

El gran hallazgo de Benet en esta comedia es esa voluntad de llevar la parodia hasta sus últimas consecuencias, para ello lanza grandes trazos burlescos con el fin de presentarnos un cuadro en el que se exageran los defectos de nuestra sociedad. Con este gesto, Benet “echa por la calle de en medio” –tal y como apuntan los prologuistas de este volumen– para proponer una sátira virulenta de nuestro entorno emparentando su creación con el sainete más grotesco y descabellado.

*Deseo* (1989), traducido por José Sanchis Sinisterra, es el drama intimista que cierra el volumen. En la creación de esta pieza, Benet abandona su modelo realista de contenido crítico para ahondar en la soledad del ser humano, sus frustraciones y carencias, sentimientos que entran en conflicto con el deseo capaz de animar un movimiento irrefrenable hacia la posesión del otro, un motor mucho más imponente que el del amor o la pasión. Esta lucha es la que activa a los cuatro

personajes innominados –Ella, El Marido, La Mujer, El Hombre– que pueblan estos espacios fríos. Un matrimonio llega a su casa nueva en el campo, que aún no está amueblada, durante una tarde espesa, en un ambiente de desamparo, tal vez porque esos lugares han sido voluntariamente despojados del detalle cotidiano y lo que predomina es la omisión: se abren lagunas, grandes grietas que no permiten que los personajes se sientan seguros.

Benet i Jornet elige una acertada estructura en la que se van alternando los monólogos de cada uno de ellos con escenas dialogadas. En los diálogos, los personajes miden sus palabras, hablan más para tantear que para mostrar; aunque, obviamente, acaban mostrando. La réplica más intrascendente, todo silencio, toda pausa será valiosa para desentrañar las relaciones entre los personajes. Los monólogos tratan de recoger el flujo de conciencia de los personajes regido por una lógica interna, y en esto se incide con el uso de la luz que propone el autor desde la acotación: *“De la oscuridad destaca, tan sólo, la cara de...”*

Entre los personajes subyace la sensación de incomunicación, la opacidad de las palabras obliga a dar un rodeo para llegar a su significado. Tratan de explicar sentimientos provenientes de lo más recóndito de su intimidad y parece que los sustantivos abstractos –como amor, pasión, afecto...– son absolutamente ineficaces; de ahí lo sinuoso que se vuelve el discurso en ciertos momentos. Sin embargo, no renuncian a la comunicación, incluso es claro el esfuerzo que La Mujer y El Hombre hacen por expresarse en ese intento de satisfacer su deseo.

En el desarrollo de la trama, se moviliza un proceso en virtud del cual los objetos muestran su lado más inquietante. Algunos suponen una amenaza, metafórica en el caso del teléfono, y real cuando funcionan como instrumentos ejecutores. Sin embargo, no son los únicos objetos importantes, hay otros que no conviene perder de vista, ya que funcionan como signos con un papel crucial para el desenlace de la obra. Es el caso de la colcha, el armario y el espejo, que actúan como elementos evocadores del recuerdo de un momento de plenitud.

Tras una primera lectura, cabría objetar la poca concreción de la que disfrutaban los mismos: cuando se pone tanto en juego al evocar una colcha, un espejo o un armario, es necesario concretar mucho cómo son esos objetos para otorgarles mayor fuerza significadora. Sin embargo, esa ausencia de concreción está elaborada con conocimiento de

causa para ofrecernos una cotidianidad preñada de omisiones, atravesada por grietas por las que asoma lo inquietante. Así es como opera en ese nivel el juego isotópico que Benet establece entre lo cotidiano y la omisión, que es lo que singulariza este texto con respecto al resto de las obras del autor.

*Desco* se nos presenta como un inquietante juego de combinaciones en el que el espectador puede establecer tantos vínculos entre los personajes como líneas se pueden trazar entre cuatro puntos. Las relaciones emocionales que median están sujetas a la culpa, que congela la voluntad, o al más puro de los deseos, que consume el amor. La obra tiene todos los ingredientes para ser un peculiar rompecabezas lleno de emociones y revelaciones, por tanto, requiere de un lector atento y participativo, capaz de extraer del texto –a veces cotidiano, otras lírico– los datos necesarios para dibujar el círculo del que sólo se nos ofrece una desvaída línea de puntos; de lo contrario, quedará en nosotros una pequeña gran insatisfacción que es el *desco* no alcanzado.

*Elena M.<sup>a</sup> Sánchez*





AA. VV., *Teatro para la infancia y la juventud*,  
Madrid, Asociación de Autores de Teatro y La Avispa, 2002.



Después de leer día tras día libros de teatro considerados para “adultos”, cuando cae en mis manos una colección de *Teatro para la infancia y la juventud*, no tengo más remedio que sorprenderme con agrado por el hecho encontrar cinco volúmenes tan completos: *Teatro infantil*, *Teatro para niños*, *Teatro juvenil*, *Teatro para títeres* y *Teatro musical*. Digo con agrado, porque creo que a veces se nos olvida que los niños y adolescentes son nuestros futuros espectadores y, cuando no lo olvidamos, hacemos un teatro vacío, lleno de chistes fáciles para hacer reír. Si queremos que esos niños vayan al teatro, hagamos que recuerden en el futuro las obras que vieron cuando eran pequeños.

Considero un error confundir infantil con carente de contenido, pues creo que, si aspiramos a escribir un teatro inteligente y con mensaje para los llamados adultos, no debería ser menos para los niños. Ellos tienen la misma capacidad de comprensión que cualquiera, y la única diferencia está, en que hay que contarles las historias con otra estructura, intentando divertirles y entretenerles aún más de lo que hacemos con los adultos, y para conseguir eso, no creo necesario hablarles con voz de “pajarito” y hacerles “cucamonas”. Me gusta ver en este volumen que hay escritores como José Manuel Arias en *Pléyade a las estrellas*, en el volumen de *Teatro infantil*, o Manuel Carcedo Sama en *El sueño de un niño*, dentro de *Teatro para niños*, o dos autores del volumen *Teatro de títeres*, Fernando Almena en *El príncipe minúsculo* y Pedro Catalán en *Melopeo y Cirilondia*, que tienen a los niños en una consideración muy parecida a la mía, que piensan que estos seres bajitos tan sólo son bajitos, pero no tontos, que comprenden las cosas y quieren saber.

He oído tantas veces la frase, “Cuando seas mayor lo entenderás”,

que aspiro a encontrar textos como los arriba mencionados, donde esa expresión pierda su significado y donde contemos lo que queramos contar olvidándonos de a quién tengamos como posible espectador.

Otro de los tópicos que aparecen en los textos destinados para un público infantil, y para el que he visto un camino lleno de luz y esperanza en esta colección, es la costumbre, a mi entender equivocada, de convertir el teatro en un espacio aleccionador, quitándole toda la magia que tiene. Considero un error pretender que su único y último fin sea enseñar, pero más aún ante un público que necesita imbuirse en esa magia, creer en el mundo que le estamos contando y jugar al teatro. Si no olvidamos que el “Y si...” mágico del teatro lo hemos cogido de ellos, de esos seres que pueden ser Peter Pan y, a continuación, Blancanieves, llegaremos a la conclusión de que no podemos engañarles, el teatro es su terreno y lo dominan.

Considero que divertir al público no sólo consiste en ver a un personaje caerse repetidas veces, y entonces me pregunto, ¿por qué utilizamos en muchas ocasiones únicamente este recurso para los niños? Si cuando escribimos teatro para adultos pensamos en una estructura dramática (con todos sus componentes) y, cuando vamos a verlo o lo leemos, la exigimos, ¿por qué las obras infantiles tendrían que carecer de ella? ¿Por qué nos conformamos con que los niños se rían durante la hora que están en el teatro? Creo que debemos exigir de igual manera a todos los tipos de teatro sin excepción. Pero más aún, el teatro para niños no es visto sólo por ellos, sino también por adultos que les acompañan, y este hecho no debemos olvidarlo. El público de teatro infantil no son sólo niños. Creo que si tan presente se tiene al escribir el público al que va destinado, también debemos pensar en esos adultos. Por lo tanto, aunque con las caídas repetidas de un personaje y cuatro o cinco juegos más consigamos entretener a esos niños, pensemos en el otro cincuenta por ciento constituido por adultos y escribamos también para ellos.

Mucha gente diría que no podemos hacer un teatro que guste a estos dos grupos diferenciados dentro del público de teatro infantil, pero ahí es donde yo discrepo. Contemos una historia interesante, divertida, entretenida, con todas las claves necesarias para que los niños no se aburran, como hace Vicente Aranda Vizcaíno en *La magia del teatro*, dentro de *Teatro infantil* y contémosla con inteligencia, hagamos que esos adultos tengan la misma cara de felicidad que los niños, como por

ejemplo hacen en esta colección Antonio Barroso en *El Establo* y Alfonso Horcas Arroyo en *Viva la gente*, dentro del volumen de *Teatro infantil*, o Ignacio del Moral en *Melodioso para un oso*, dentro del *Teatro para niños*.

Durante toda la exposición hecha no me he referido directamente al volumen de *Teatro juvenil* por dos razones. Primero porque en todo lo reseñado anteriormente hablo del intento por igualar todo tipo de teatro y éste por lo tanto estaría incluido, pero también porque este volumen está destinado a teatro para ser representado por adolescentes y creo que esto merece un punto y aparte.

Me parece muy beneficioso y sobre todo muy necesario la escritura de estos textos, puesto que el número de grupos aficionados en los que la edad de cuyos miembros está comprendida dentro de lo que llamamos "juvenil" es muy amplio. Por lo tanto, y sabiendo que los volúmenes se han diseñado teniendo en cuenta los textos recibidos, me quedé con ganas de leer más, de que este volumen fuese más extenso. Las cinco obras, *La última* de Fernando Almena, *Agarrados en el aire* de José Manuel Arias, *Los pájaros de Estinfalía se mueren de hambre* de Miguel Cobaleda, *Mujeres con historia* de Javier Gil Díez-Conde y *Me vuelvo a casa* de Antonio Ruiz Negre, me resultaron muy interesantes y acordes a la edad de los actores para las que están destinadas, pero sí me gustaría resaltar dos de ellas, la de Miguel Cobaleda, por lo arriesgado de su apuesta y la de Javier Gil Díez-Conde, porque creo que en ella se ve que el texto estaba pensado para ser estrenado por un grupo de teatro de un instituto.

Tampoco he comentado el volumen de *Teatro musical*, pues considero que junto con el anteriormente citado, deben tener un espacio propio. Este volumen, que consta de dos obras, *Jimi-Jomo* de Alfredo Castellón y *Solimán y la reina de los pequeños* de Santiago Martín Bermúdez, tiene una característica que me gustaría resaltar, la utilización de la música para llegar a ese público infantil que tanto necesita no sólo el teatro, sino también el teatro musical y la ópera.

Del resto de las obras que componen la colección, *El bocadillo* de Farhad Lak dentro del volumen de *Teatro Infantil*; *La leyenda de la amistad* de Inmaculada Álvaro, *Lolita y el técnico facial* de Alicia Guerra de Aranguiz, *Konfabulación* de Margarita Reiz y *Tris travel* de Maxi Rodríguez dentro de *Teatro para niños* y en el volumen de *Teatro de títeres*, *Cuento del cuento inacabado* de Jesús Domínguez y *Los animalitos del país*

*de la felicidad* de José Luis Karraskedo, me gustaría destacar la intención de sus autores por llegar al público infantil mediante la utilización de recursos que favorecen la identificación de los niños con los personajes y el entretenimiento durante toda la obra.

Convertir el teatro en un aula de colegio, olvidándonos de sus prolijos lenguajes, llenos de posibilidades y de su clara finalidad (entretener), puede hacernos caer en un pozo que transformará el teatro en un lugar de enseñanza para el que no creo que está destinado. José Sanchis Sinisterra ha dicho en alguna ocasión que quería hacer un teatro en el que el público no fuese pasivo, sino que “se llevase deberes a casa”, y eso me parece inteligente e interesante. Hagamos pensar a nuestro público (niños incluidos), pero no convirtamos el teatro en una conferencia o clase aleccionadora.

*Zara Paniagua Suárez*

## COLABORADORES DE ESTE NÚMERO

---



José Ricardo Morales nació en Málaga en 1915. Estudió Filosofía y Letras en la Universidad de Valencia, en la que fue Director del departamento de Cultura de la FUE. Después de la guerra, se exilió en Chile, donde trabaja como profesor en distintas universidades. En 1970 obtuvo el premio PEN Club de Chile por el conjunto de su obra literaria. Es el primer exiliado español elegido Académico de la Lengua por una Academia americana.



José Sanchis Sinisterra (Valencia, 1940), licenciado en Filosofía y Letras, ha trabajado como profesor ayudante durante algunos años en la Facultad y obtuvo después la plaza de profesor de Enseñanza Media en la disciplina de Lengua y Literatura españolas. Poco tiempo después comenzó a enseñar en el Institut del Teatre de Barcelona y, más tarde, en la Facultad de Letras de la Universidad Autónoma de Barcelona. Posee una dilatada trayectoria como dramaturgo, director de escena, gestor, profesor y teórico del teatro.



Manuel Aznar Soler (Valencia, 1951) es catedrático de literatura española contemporánea en la Universitat Autònoma de Barcelona y director del Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL). Editor del volumen colectivo *El exilio teatral republicano de 1939* (Sant Cugat del Vallès, Associació d'Idees-GEXEL, 1999), ha preparado ediciones de dramaturgos del exilio republicano de 1939 como Max Aub (*San Juan*. Valencia, Pre-Textos, 1998) o Rafael Dieste (Barcelona, Laia, 1981, dos volúmenes), así como diversos estudios sobre Álvaro Custodio, Cecilia G. de Guilarte, Paulino Masip, Cipriano de Rivas Cherif, Ramón J. Sender, Paco Ignacio Taibo I o Margarita Xirgu. Recientemente ha editado en la Biblioteca del Exilio dos obras de teatro de María Teresa León: *La libertad en el tejado* y *Sueño y verdad de Francisco de Goya*, hasta la fecha inédita (Sevilla, Renacimiento, 2003).



Eduardo Pérez-Rasilla (1954) es doctor en Filología Hispánica y profesor en la Universidad Carlos III de Madrid. Desde 1989 es crítico de teatro de la revista *Reseña* y miembro del consejo de redacción de las revistas *ADE. Teatro y Acotaciones*. Ha preparado ediciones de *La vida es sueño*, del Calderón de la Barca, del *Teatro breve en España entre 1898 y 1940* y de textos de Francisca Navarro, María Martínez Sierra y Faustina Sáez de Melgar.



## COLABORADORES DE ESTE NÚMERO

---



Joan Espasa Rodríguez (Madrid, 1976) es licenciado en Filología Griega y Lingüística Indoeuropea por la UCM y alumno de primero de dramaturgia en la RESAD. Posee el Diploma de Estudios Avanzados en la especialidad de Griego en la UCM y el Maîtrise y DEA en Literatura Griega en la universidad de la Sorbona (París IV). Es profesor de clarinete y ha publicado poemas y un relato en las revistas *Abenzoares* y *Material Memoria*.



M. F. Deodat ha trabajado como profesora de español en colegios e institutos de varias ciudades de Francia de 1970 a 1996, con una interrupción de dos años para un puesto en México DF en el IFAL (Instituto Francés de América Latina) y el CELE (Centro de Lenguas Extranjeras) en la UNAM. Profesora 'Agrégée' desde 1990 y 'Maître de Conférences' en la Universidad de Toulouse-Le Mirail desde 1996. Su tesis doctoral ha sido publicada con el título *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca*. Es autora de numerosos artículos y de la introducción, traducción al francés y notas de *El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia*, de Lope de Vega.



José Luis Campal Fernández (Oviedo, 1965) es licenciado en Literatura Española por la Universidad de Oviedo y miembro del Real Instituto de Estudios Asturianos. Realizó su trabajo de investigación de doctorado sobre el teatro político de Jerónimo López Mozo, bajo la dirección del Dr. Antonio Fernández Insuela.

## ABSTRACTS

---



*Hybris: the Greek idea of transgression from Sophocles' theater*  
by Joan Espasa

The article explains the problems of interpreting and translating what the word "hybris" implies within Greek literature. This term is also widely covered in Sophocles' work, which shows the variety of contexts where we can find the word, and it proposes a reading of it taking in consideration the human limits.



*La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén from Angela de Azavedo*  
by M. F. Deodat

*La Margarita del Tajo que dio nombre a Santarén* is a comedy of saints that belongs to a group of plays which remarks the character of an ideal life and prodigious death, in this case, Irene, the Portuguese saint martyred in the year 653. These pages analyse her words, and throughout them, her undoubted example. Monologued or dialogued, this word inspired by God can be read from different perspectives and reveals the multiple virtues of the protagonist: prudence, humility, power of conviction, goodness, capacity of forgiveness. The example of Irene, as any other saint taken to the scene, it is half way through between the accessibility and the radical existence of others.



*The colonize violence in Lopez Mozo. Looking at I, dammed Indian... (1988)*  
by Jose Luis Campal Fernández

The theatre of Jerónimo López Mozo has shown a growing interest for the ethical present matters: the political violence as a form of repression and manipulating has been one of the most appealing. In its long dramatic production it is remarkable a play from the last ten years *I, dammed Indian ...*, where the good arts of the writer develop a clever and multiple dimension rereading of the political violence as an ethnic cancellation throughout the colonialist and cultural justification.

---

ACOTACIONES aceptará para su publicación artículos de investigación teatral en cualquiera de sus aspectos y orientaciones, siempre y cuando sean trabajos originales e inéditos. Los textos deben remitirse a esta redacción siguiendo las siguientes normas:

1. La extensión del artículo debe ser de alrededor de los 15 folios a doble espacio (30 líneas).
2. El texto se entregará en papel y en soporte informático compatible: Word y Wordperfect.
3. Las notas han de ir a pie de página en letra menuda.
4. Los libros se citarán del modo siguiente: autor (nombre y apellidos), título en cursiva, ciudad, editorial, año, página que se cita.
5. Los títulos de artículos se colocarán entrecorillados, seguidos, en cursiva, del volumen, libro o revista en que se encuentren, número, fecha de publicación y página.
6. La primera vez que se cite una obra dramática en el cuerpo del texto deberá incluir entre paréntesis o bien el año de estreno o el año de publicación o el año de escritura. Estas tres posibilidades se diferenciarán con las siguientes abreviaturas: estr. (estreno), ed. (edición) y escrit. (escritura). En el caso de traducciones se citará el título original en el mismo paréntesis y antes de la fecha.
7. Los autores deberán adjuntar un resumen de su trabajo de aproximadamente 150 palabras, así como una breve nota biográfica.
8. Los artículos serán evaluados por dos informantes y su aceptación por la redacción se comunicará a los autores en un plazo de dos meses a partir de su recepción. Las pruebas de imprenta deberán devolverse en el plazo que se indique. ACOTACIONES lamenta no poder devolver los manuscritos desestimados ni mantener correspondencia con sus autores.



Acotaciones, Avenida de Nazaret, 2, 28009 Madrid  
Tel. 91 504 21 51, Ext. 117. Fax 91 574 11 38  
E-mail: publicaciones@resad.com  
Web: www.resad.es





# ACOTACIONES

## BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Deseo suscribirme a **ACOTACIONES** por:

**Un año** (2 números) a partir del N.º... .. Precio ..... 12,00 euros.

**Dos años** (4 números) a partir de N.º... .. Precio 23,00 euros.

Deseo recibir los siguientes números atrasados a 7,21 euros el ejemplar.

N.º  1   N.º  2   N.º  3   N.º  4   N.º  5   N.º  6   N.º  7   N.º  8   N.º  9

### DATOS

Nombre y Apellidos .....

Domicilio .....

Código Postal .....

Población ..... Teléfono.....

### FORMAS DE PAGO

Talón nominativo a favor de: Editorial Fundamentos

Transferencia a la cuenta corriente: 2838 / 1962 / 49 / 6800005002

Contra reembolso del primer número.

### PEDIDOS A:

Editorial Fundamentos, Caracas, 15-3.º ctro. dcha. 28010 Madrid España  
e-mail: fundamentos@editorialfundamentos.es. <http://www.editorialfundamentos.es>