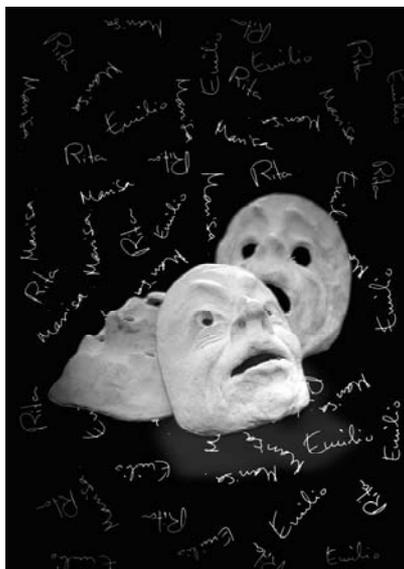


ACOTACIONES

REVISTA DE INVESTIGACIÓN TEATRAL



JULIO-DICIEMBRE DE 2005

© RESAD, 2005. Avenida de Nazaret, 2. 28009 Madrid

© Asociación José Estruch, 2005. 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-56929-1998

ISSN 1130-7269

CUBIERTA: Luis González Carreño. Foto: Ernesto Serrano

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 15,
JULIO-DICIEMBRE DE 2005.

CONSEJO EDITORIAL

Ignacio Amestoy (Director de la RESAD), Ángel Martínez Roger (Vicedirector), Ana Fdez. Valbuena (Jefa del Departamento de Escritura y Ciencias Teatrales), Jorge Saura (Jefe del Departamento de Dirección de Escena), Nuria Alcorta (Jefa del Departamento de Interpretación), Gregorio Pastor (Jefe del Departamento de Movimiento), Felisa de Blas (Jefa del Departamento de Plástica Teatral), Miguel Tubía (Jefe del Departamento de Voz y Lenguaje)

DIRECTOR

RICARDO DOMÉNECH

CONSEJO DE REDACCIÓN

IGNACIO AMESTOY

FERNANDO DOMÉNECH

ANA ISABEL FERNÁNDEZ VALBUENA

SOL GARRE

ÁNGEL MARTÍNEZ ROGER

JUAN MAYORGA

ITZIAR PASCUAL

EDUARDO PÉREZ-RASILLA

JORGE SAURA

PEDRO MANUEL VÍLLORA

REDACTOR JEFE

EMETERIO DIEZ

REDACCIÓN

LUIS GARCÍA-ARAUS

DISEÑO

LUIS LORENZO LIMA

ILUSTRACIONES Y DISEÑO
DE PORTADA

LUIS GONZÁLEZ CARREÑO

SUMARIO

ARTÍCULOS	7
ITZIAR PASCUAL, <i>Cuerpos femeninos en movimiento</i>	9
SIMON BREDEN, <i>Antonio Buero Vallejo: los bocetos y la mirada</i>	41
GUMERSINDO PUCHE, <i>Supermercados, coches y otros Edipos</i>	63
CARTAPACIO	77
Introducción de PEDRO VÍLLORA. <i>Álvaro del amo y los seres no necesariamente queridos</i>	79
<i>Los tres</i> , de ÁLVARO DEL AMO	103
MESA DE REDACCIÓN	167
EDUARDO PÉREZ-RASILLA, <i>Los teatros públicos en Madrid</i>	169
ITZIAR PASCUAL, <i>Dea Lober. Un espacio de otredad</i>	178
LIBROS	
JORGE SAURA, <i>¿Pero hubo alguna vez 769 directoras de escena en España?</i>	183
JAVIER CUESTA GUADAÑO, <i>Antología del género chico</i> , de Alberto Romero Ferrer (ed.)	188
ARCADIO BAQUERO, <i>Los premios Lope de Vega</i>	191
ALICIA CASADO, <i>Teatro Completo</i> , de Lauro Olmo	193
IGNACIO DEL MORAL, <i>La creación teatral en José Luis Alonso de Santos</i> , de Marga Piñero	196
EMETERIO DIEZ, <i>Teatro y Sociedad en España</i> , de Wilfried Floeck y M. ^a Francisca Vilches de Frutos (eds.)	199
FERNANDO DOMÉNECH, <i>Revista de revistas</i>	202
COLABORADORES DE ESTE NÚMERO	205
ABSTRACTS	206

S
T
R
O
I
D
E
A
T
O
A

ARTÍCULOS

ITZIAR PASCUAL

Cuerpos femeninos en movimiento

SIMON BREDEN

Antonio Buero Vallejo: los bocetos y la mirada

GUMERSINDO PUCHE

Supermercados, coches y otros Edipos

S
T
K
O
I
)
B
T
O
)
B

CUERPOS FEMENINOS EN MOVIMIENTO.
IMÁGENES DE LA CORPORALIDAD FEMENINA
EN LA DANZA DEL SIGLO XX

Itziar Pascual

*Muéstrame cómo baila un pueblo
y te diré si su civilización está enferma
o goza de buena salud.*

Confucio

El propósito de las siguientes páginas es establecer un diálogo con las más recientes formas expresivas de las artes escénicas; un diálogo que fija su atención en el tratamiento que recibe el cuerpo de las mujeres en la danza contemporánea.

Se trata de una transformación extrema, radical, sostenida por principios éticos y estéticos y por el desarrollo de nuevas técnicas del movimiento. La expresividad, la capacidad de provocar emociones, sensaciones, experiencias receptivas, se ve nutrida y modificada. La especial visibilidad de estos cuerpos, revelados a la luz de la espectacularidad, nos obliga a tomar nota de sus transformaciones, porque en ellos podemos encontrar los eslabones que muestran y signan todo un rico proceso de evolución de la propia presencia de las mujeres en el espacio público y creativo. Finalmente, como sostiene Garaudy (1973: 13), el movimiento es una forma de entender y vivir la vida, en la que se expresan los planos filosóficos, literarios y simbólicos. Bailar significa vivir de un modo total; es a la vez conocimiento, arte y religión.

La elección de este marco de referencia, la danza contemporánea, no es casual. Se trata de un campo especialmente proclive a la presencia de las mujeres, en las distintas facetas de intérpretes, teóricas, técnicas y coreó-

grafas. Gran parte de las aportaciones más notables a la evolución de las formas contemporáneas del movimiento se debe a mujeres. Sin embargo —y no excluyo en esta circunstancia un sesgo de género— se trata de una de las áreas menos promocionadas, apoyadas y reconocidas de las artes escénicas.

Resulta cuando menos inquietante que, en evidente desigualdad frente a otras artes, y no puedo evitar la alusión a las artes plásticas y visuales, la danza contemporánea sea tan escasamente respaldada por los apoyos públicos y privados, tan huérfana de patrocinios, tan precaria de promociones, tan exiliada de los espacios de exhibición y programación permanente, relegada a ciclos monográficos, incursiones en festivales internacionales y galas conmemorativas. La elusión también incluye los espacios críticos en los medios de comunicación y los especializados en artes escénicas. Habría, cómo no, que realizar matizaciones a este paisaje de la danza como una alteridad excluida, citar entidades y personas que se constituyen como excepciones... Excepciones que, me temo, siguen confirmando la regla simbólica de una presencia relegada a los límites de un margen, la mayoría de las veces, efímero y desperdiciado, como sostenía María José Ribot en la concesión del Premio Nacional de Danza (2001: 29).

Sirvan pues estas líneas como el deseo de promover nuevas curiosidades, nuevos deseos, que enriquezcan este paisaje de una expresión escénica llena de intensidad creativa.

■ 1. ANTECEDENTES DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA

Se ha dicho con frecuencia que el siglo XIX es el siglo por excelencia del ballet. Sin embargo, éste contaba ya con más de dos siglos de vida cortesana y elitista. Nacido en Fontainebleau como «conjunto de combinaciones geométricas de varias personas bailando juntas» —así lo define Balthazar de Beaujoyeux— y desarrollado eminentemente en el plano horizontal, se ve transformado en su ejecución y recepción con la perspectiva de los teatros a la italiana.

La nueva posición del público invita a la ejecución de acciones, movimientos y desplazamientos lejos del suelo, promoviendo la acción vertical, los saltos y piruetas. El cambio espacial unido a la profesionalización del ballet promoverán la búsqueda de una mayor estilización, la perfección como un fin en sí mismo, la elaboración de un discurso en el que la interpretación se complejiza en términos de dificultad y exigencia técnica.

Equilibrio, orden, claridad, precisión, son valores fundamentales en una experiencia profesionalizada del ballet, lo que implica también la aparición

de un cuerpo femenino sometido a la obtención de esos objetivos. En este contexto se desarrolla un orden jerárquico de corte vertical, que afecta a todos los órdenes del movimiento y de la situación de la intérprete: desde su presencia en el espacio escénico hasta su rol en la compañía. Y con ello, asistimos al apogeo de los divismos, el estrellato, la fama de las primeras bailarinas, en contraste con el anonimato, mayoritario, de las integrantes del cuerpo de baile. Se tratará, es importante remarcarlo, de divismos efímeros, no excluyentes del olvido y la precariedad. Adolfo Salazar (2003: 200) recuerda cómo la gran María Taglioni, tras 25 años de vida escénica y éxitos en toda Europa, se vio obligada a [...] «dar lecciones de baile en su vejez para poder vivir en su estrecha miseria, en Marsella, olvidada por quienes eran los hijos y los nietos de sus apasionados admiradores».

Los ballets de argumento, de gran predicamento en el XIX, utilizan una narratividad fabulesca, inspirada en cuentos fantásticos, en la que las peripecias de la identidad alterada aparecen reiteradamente como metáfora de una feminidad secuestrada. Éste rapto se manifiesta en el uso de un disfraz ocultador —los cazadores y los campesinos nunca son lo que parecen— y con la intervención de personajes castigadores y siniestros, como brujos, magos y hechiceros, que obligan a los personajes femeninos a habitar la carga de una plural morfología, animal y humana, a menos que sean salvados por la acción de un tercer personaje.

La situación se repite en numerosos argumentos y nos invita a meditar sobre el sentido de esas mujeres que sucumben a amores dificultados, destinadas a ser habitantes del reino de las Willis —como en el caso de *Giselle*, el personaje creado por Gautier expresamente para Carlota Grisi—, mujeres cisne —como en *El lago de los cisnes*—, creación inspirada en el cuento de Perrault, o *las bellas durmientes*, como la homónima, compuesta para el ballet por Marius Petipa. Incluso podríamos hallar la equivalencia de la suplantación del cuerpo físico por el cuerpo maquinal de las mujeres, que Bernárdez recuerda en algunas manifestaciones del siglo veinte (2000: 37) en *Coppelia*, la muñeca por excelencia del ballet clásico, creada por Saint-Leon y a partir de un cuento de E. T. A. Hoffmann, la muñeca capaz de provocar admiración, interés y amor, superando en estas capacidades a las mujeres «reales», y permitiéndonos, igualmente, todo un marco de comparaciones entre la mimesis perfeccionada y el ser vivo.

Garaudy insiste en una paradoja que debemos remarcar en estas obras del repertorio decimonónico. Por un lado, la bailarina afirma su presencia frente al bailarín, que ve reducido su lugar a la tarea de mero

porteador e instrumento de elevación de la estrella. Sin embargo, la imagen que reproducen estas bailarinas remite al concepto de una mujer aérea, una imagen espiritual, en la que apenas es —herencia romántica— sueño inaccesible, dimensión irreal, aspiración bucólica.

Son mujeres sin gravedad, *Silfides* etéreas, mujeres aire, que apenas rozan la tierra, pues como seres fantásticos, no la pisan ni la habitan, apenas se desplazan sobre ella. Sus talones se instalan rara vez en el suelo; el apoyo se fija en las puntas de sus zapatillas, reafirmando en todo momento la dimensión vertical de sus posiciones con los brazos. Sus cuerpos, estilizados hasta la extenuación, habitados de un vestuario que enfatiza las nociones de ingravidez y ligereza —pensemos en la cromática dominante, tonos claros, colores pasteles, en el uso de materiales de apariencia ligera, como las gasas— se desplazan ofreciendo en la ejecución de cada figura la falsa apariencia de la facilidad. No hay esfuerzo, no hay sudor —queda ocultado obviamente— no hay dolor. La plástica de Degas, atento observador de las clases de ballet, envuelve a las alumnas en un universo de espejos y tutús, de pinceladas ligeras, mínimas, en una atmósfera delicada. Son mujeres-niñas, bien distintas a las que el propio Degas va a retratar en los cafés cantantes, a las bailarinas de can-cán parisinas que fascinarán a Toulouse-Lautrec y a toda Europa.

La estética de la corporalidad femenina en el ballet también está sometida a unas pautas de *decoro*. Ellas, a diferencia de las bailarinas de can-cán, ejecutan su arte en espacios distinguidos, remiten a personajes de ensoñación, seres mágicos cuyo erotismo está opacado por la mística de una feminidad de amores platónicos e ideales, de mujeres que se sacrifican y sacrifican su deseo en pos del bien ajeno. Bien lejos, pues, del juicio moral fijado sobre las bailarinas parisinas que bailan en locales de los suburbios, lejos de la decencia y del pudor, como recuerda Lola Gavarrón (1988: 151).

No deberíamos olvidar que, en consonancia con lo que el escenario refleja, existe una realidad social sostenida o enmascarada. Gavarrón (1988: 150) recuerda el imaginario de la mujer tuberculosa, mujer de aire pálido, enfermizo e interesante, esclavizada por dietas draconianas y por corsés que invitaban a la praxis del desvanecimiento.

Esta coreútica del decoro y la evasión, en la que cualquier aproximación a la materia está decorada con el artificio del tipismo —los *divertissements* en los que no progresa la acción, las escenas de danzas campesinas de corte folklórico, que tenían en las estructuras de los ballets de argumento el pro-

pósito de provocar un atractivo visual, por la vistosidad de los trajes: pensemos en el primer acto de *Giselle*, concebido inicialmente por Gautier para permitir la presencia de jóvenes ataviados con trajes de distintos orígenes nacionales— contrasta con la realidad política y social del momento.

Cree Garaudy que la misma clase social que propicia la revolución industrial, el mundo sórdido de la especulación y de la burguesía, busca en el arte una evasión que niega el peso de la tierra. La burguesía en Francia, el zarismo en Rusia y la *nomeclatura* oficialista en la URSS y Cuba van a sostener, según Garaudy, distintas formas de «petrificación ideológica» (1973: 42), manteniendo los mismos e inamovibles repertorios. Tras la revolución de octubre cambia el público que acude al Bolshoi, pero no las obras, ni el repertorio, ni el discurso inherente a éstas.

Los cuerpos de las mujeres están sometidos en el ballet decimonónico a un conjunto de normas implícitas; se refuerza la idea de un cuerpo canónico, joven —la edad excluye muchos cuerpos danzantes: sólo las más jóvenes, sólo las más capaces— esbelto, ágil, capaz de ejecutar con virtuosismo académico las cada vez más exigentes demandas y necesidades de gestores de compañías, coreógrafos y público. Cuerpos entrenados desde la infancia, con una disciplina férrea de horas y horas de ejercicios de barra, elevando el seno, manteniendo recta la espalda, ocultando el dedo pulgar en la palma de las manos, dando prioridad a la rectitud sobre la ondulación, recogiendo el cabello en moños y tocados estirados, guardando el abdomen y estimulando, en definitiva, un cuerpo de idénticas, pues idénticas son las formas corporales de las bailarinas en un mimético cuerpo de baile de ballet.

Todas, con idéntico vestuario, idéntico peinado y maquillaje, ejecutan simultáneamente el mismo movimiento, se desplazan en el espacio escénico siguiendo formas geométricas que refuerzan la idea de simetría y practican el mismo estatismo en los momentos de lucimiento de las primeras bailarinas, a las que en exclusiva corresponden los *pas a trois*, los *pas a deux*, los desplazamientos en diagonal y los solos. A ellas se les permite por último el privilegio de paralizar la función para acercarse lentamente a proscenio y recibir el aplauso del público tras la ejecución de una escena especialmente compleja. Pero sólo a ellas. Al cuerpo de baile le corresponderá un momento de proximidad a proscenio para regresar de nuevo al orden establecido y al de la acción escénica.

Hará falta esperar a los primeros años del siglo XX para asistir a la evolución del paradigma. Los ballets rusos de Diaghilev serán una forma fundamental de renovación escénica, gracias a las sucesivas colaboracio-

nes de las más destacadas figuras de las vanguardias europeas —Braque, Juan Gris, Joan Miró, Dukas, Jean Cocteau, Picasso, Eric Satie, Poulenc, Fokine y los hermanos Nijinski y Madame Nijinska entre otros—, el permanente afán de superación e innovación de Diaghilev y la extensa duración de las giras de esta compañía emblemática por toda Europa. Los ballets rusos, que encontrarán en España un país de acogida, dada la afición de la Casa Real y la neutralidad española durante la I Guerra Mundial,¹ serán un emblema del cambio artístico y estético y un apunte más a favor de la desaparición de los corsés promoviendo, siguiendo el ejemplo de *Sherezade*, una moda de aire vaporoso y oriental.

Como señala Gavarrón (1988: 180) los ballets rusos impulsaron cambios que afectaron a la vida parisina primero, y a la moda europea después. Cambios que se instalarán en el viaje hacia una corporalidad menos ceñida, liberada de la rígida armadura de los corsés, nocivos para la salud de las mujeres, y que encontrará nuevos retos desde el escenario, a través de los denominados géneros ínfimos, la picardía escénica y la sicalipsis. Géneros que evidencian, ya lo hemos afirmado, los múltiples tartufismos que rodean la visibilidad de los cuerpos femeninos sobre los escenarios (2005: 61). Los mismos discursos practicados por los críticos del Salón en 1860, que asociaron la visibilidad del cuerpo femenino retratado por Manet en su *Olimpia*, como recuerda Nead (1998: 33) a la suciedad, la enfermedad, la identidad de la clase obrera (estar sin ropa frente al concepto ideal de desnudo) y del sexo como moneda de cambio. Tartufismos que también afectan la propia historia del desnudo, entendido, así nos lo recuerda Clark (1996: 18) no ya como un tema en el arte, sino como una forma de arte.

■ 2. EL CAMINO DE LAS PIONERAS. ISADORA DUNCAN

La danza sigue un camino, en los primeros años del siglo XX, que bien puede ponerse en relación con la evolución de las artes plásticas. En los mismos años en los que lo figurativo está siendo puesto en duda, en los mismos momentos en los que Van Gogh está cuestionando el uso del color y los trazos; Gauguin está intentando romper con sus relieves y profundidades

¹ Desde mayo de 1916, fecha de su primera presentación en el Teatro Real de Madrid, los Ballets rusos dejaron una impronta notable en la escena española. Sin ellos no se hubiera concretado en 1919 el estreno de *El sombrero de tres picos*, de Falla, surgido de la colaboración entre Falla, Massine, Picasso, Diaghilev y María Lejárraga. Sin la influencia de esta emblemática compañía, no se podría comprender la renovación del ballet español con Antonia Mercé, «La Argentina» y Encarnación López, «La Argentinita». O lo que es lo mismo, en palabras de Delfín Colomé, «las puertas de la modernidad coreográfica».

la tercera dimensión y Cezanne está rehaciendo el espacio y los volúmenes, la danza se está planteando preguntas muy similares sobre la técnica, la finalidad expresiva, la espacialidad y el dibujo coreográfico.

En ese viaje de recorridos paralelos, la conquista de la experiencia interior, de lo posible como forma de lo real, la recuperación de la vivencia interna como motor expresivo, la soberanía de la vida sobre la narración naturalista de la vida, son puntos comunes en las distintas disciplinas. La cuestión no radica ya en huir de la realidad, sostiene Garaudy (1973: 52), como la de hacerla habitable. No escapar al caos, cuanto afrontarlo para crear un orden humano.

Esta postura, vital y creativa, cuestiona principios que habían regido la danza academicista durante siglos y que, según Garaudy, habían hecho de la danza en Europa una lengua muerta (1973: 29). Frente a las secuencias preconfiguradas del movimiento, la danza moderna se enfrenta a la búsqueda de formas que respondan a las nuevas demandas vitales. La vieja gramática, en la que la adecuación a las exigencias técnicas y su ejecución virtuosa habían sido la indiscutible medida de calidad, ya no sirve para nombrar el mundo ni la experiencia. Hace falta dar luz a una danza nueva, que no mienta, que no oculte las angustias y desalientos del nuevo siglo, que abandone la sonrisa de conveniencia, que rompa con las ataduras de los convencionalismos, que implique la recuperación del movimiento como la expresión sagrada y total de la vida. Ése es el reto de las pioneras de la danza y entre ellas, sin duda, Isadora Duncan (1878-1927), la gran bailarina dionisiaca.

La conexión de las distintas disciplinas artísticas fluye sin necesidad de imposturas en la obra de Maurice Sachs, rememorando el París de los primeros años de siglo, donde es posible escuchar el estreno de *Sócrates*, de Satie, ver publicada *El bestiario*, de Apollinaire, acudir al estreno de *Les mamelles de Tiresias*, de Cocteau, o de los Hermanos Fratellini y contemplar las naturalezas muertas de Picasso expuestas en la Galerie Simon o la exposición de Juan Gris en la galería de Leonce Rosenberg.

El 15 de septiembre de 1919, Sachs anota estas líneas en su diario:

Recuerdo a una joven delgada, alta, peinada con raya en medio, con un vestido cortado a la moda Imperio, con el talle bajo los senos, de un bello tejido azul antiguo, con los pies desnudos calzando sandalias. Era Isadora Duncan. Decía: «Hay que vivir a la griega, pensar a lo griego, introducir nuevamente la civilización griega entre nosotros», con un acento americano muy marcado. Ayer fui a verla bailar. Ha inventado una danza inmóvil nunca vista. (2001: 17)

El retrato de Sachs desvincula ya a Isadora de la coreútica del decoro. No en vano, uno de los aspectos más polémicos en la trayectoria de esta artista tan ligada a París —allí fallecen trágicamente sus hijos, ahogados en el Sena, allí yacen sus restos, en el cementerio de Père Lachaise— será su indumentaria y la natural libertad con la que enfoca el amor y el arte. ¿O acaso no son la misma expresión de la vida?, se preguntará la joven de San Francisco. Con estas palabras la propia Duncan abordaba la cuestión:

Algunas veces se me ha preguntado si creía que el amor estaba por encima del arte, y yo invariablemente he contestado que no podía separarlos, porque el artista es el amante único, el solo amante que posee la visión de la belleza más pura, y el amor es la visión del alma al contemplar la belleza inmortal... (1984: 18)

La libertad —no en vano se define a sí misma como bailarina y revolucionaria y reivindica su condición de madre soltera—, la naturalidad, la conexión profunda y sincera con el ritmo de la vida, que fluye en ritmos reconocibles y cotidianos —las olas del mar, el paso de las nubes, el sonido del viento— serán algunas de sus principales exigencias, a la búsqueda de una danza que exalta profundamente su dimensión expresiva, lejos ya de la decoración y la acrobacia. Esta pagana se siente habitada por una divinidad sin nombre, pero de lo que no duda es que se trata de un dios danzante.

La danza no puede estar al servicio del mero divertimento. Un arte milenario, reencontrado con su tradición —la Duncan recorrerá los museos parisinos, desde el Louvre hasta el Museo de la Ópera, a la búsqueda de una documentación precisa, que conecte sus intuiciones expresivas con un rigor histórico; el mismo que los jóvenes atenienses y los estudiosos clásicos habían solicitado en la ciudad de Atenas, topándose con la joven norteamericana bailando para ellos— no se vende a un grupo de torpes burgueses ebrios.

Ella devuelve la espontaneidad a una danza ahogada por el academismo. Una danza expresiva, altamente emocional, nacida lejos de las técnicas del ballet o de la gimnasia sueca, tan en boga entonces en las instituciones pedagógicas. Y para ello, para danzar la belleza del mundo, Isadora se libera de puntas. Devuelve a los talones de sus pies la oportunidad de habitar el suelo —bailar descalza y apenas vestida con un vestido suelto de tejidos que transparentaban su silueta escandalizaba a las clases más adineradas, libre ya de ballenas, corsés y toda prenda que pueda oprimir el cuerpo— se desprende de recogidos y tocados para mostrar su

melena ondulada completamente libre y deja atrás toda suerte de diademas y bisuterías propias de otros tiempos. Isadora cree en esa naturalidad sagrada de su danza y su presencia escénica se ve enriquecida ante el reto de *bailar* las partituras más conmovedoras, aquellas que nadie se había atrevido a mostrar en su dimensión danzada. Beethoven, Wagner, Chopin, Bach. Así expresa la experiencia de bailar ante una orquesta de ochenta profesores, dirigidos por Walter Damrosch.

¿Cómo podía describir la alegría de bailar con aquella orquesta? [...] Un fluido poderoso se eleva hacia mí y se hace el médium que condensa en una expresión unificada la alegría de Brunilda despertada por Sigfrido, o el alma de Iseo que busca su triunfo en la muerte.

Voluminosos, amplios, hinchados como velas al viento, los movimientos de mi danza me arrastran hacia adelante —hacia adelante y hacia arriba— y siento en mí la presencia de un poder supremo que escucha la música y la difunde por todo mi cuerpo buscando una salida y una explosión. (1984: 104-105)

La diferencia estética, formal e ideológica con la escuela clásica es notable. Duncan tiene la oportunidad de asistir a las lecciones de Petipa y queda vivamente impactada por lo que ve. Garaudy (1973: 69) recoge sus palabras.

Todo este entrenamiento parece tener como objetivo disociar por completo los movimientos del cuerpo del alma. Es justo lo contrario de todas las teorías sobre las cuales he fundado mi escuela, en la cual el cuerpo se hace transparente y no es otra cosa que el encuentro entre el alma y el espíritu. Me convencí más que nunca que la escuela imperial de ballet era el enemigo de la naturaleza y el arte.

En la primavera de 1921, Isadora es invitada a visitar la Unión Soviética para desarrollar allí su proyecto artístico y pedagógico; sin embargo, la muerte la sorprende envuelta en un foulard en tierras francesas. Isadora había movilizado con su personalidad y su talento el mundo de la danza, pero no había podido ser depositaria de una técnica precisa, de una metodología acabada. Ése será el reto de sucesivas pioneras, como Ruth Saint-Denis y Martha Graham.

■ 3. RUTH SAINT-DENIS, O LA FASCINACIÓN POR ORIENTE

A Ruth Saint-Denis (1877-1968) se debe en innegable colaboración con su esposo Ted Shawn la creación de una escuela, Denishawn, nacida en San Francisco en 1915 y con sucesivas y posteriores sucursales por todo

Estados Unidos. Denishawn fue un espacio fundamental en la historia de la danza moderna, con lo que ello supone como enriquecimiento al vocabulario de la danza occidental, gracias a las aportaciones de las danzas orientales, y la elaboración de una teoría y una técnica de la danza, nacida a la luz de los sentimientos y deseos humanos.

Sin duda la actitud espiritual y humana de Duncan influye en Ruth Saint-Denis, que, formada todavía bajo la escuela clásica, combinada con la gimnasia armónica y la mímica, baila ya descalza y reivindica, como la Duncan, la dimensión sagrada de la danza. Los escándalos que protagonizara su precursora serán continuados por Saint-Denis, cuando baila *Rhāda*, una danza religiosa hindú, apenas vestida con unos ornamentos de cuero. Lo hizo, matiza Paris (1997: 289), en Nueva York en 1906, siendo su primer solo como bailarina. Su danza, abierta a los impulsos naturales, no cede al encierro de los teatros. Ruth baila ante el acantilado, mecida por el viento, en contacto con el sonido de las olas.

Baril (1964: 175) destaca en la trayectoria de Ruth Saint-Denis la continuidad de ésta en el camino de liberar la danza de las servidumbres del ballet académico, así como la personal creación de su estilo en el campo de la danza libre. Creaciones como *The Yogi* o *The Lamp* (1928) fueron notables dentro de su larga carrera.

Su interés por la rica tradición expresiva oriental es convertida en materia de conocimiento en Denishawn, donde profesores expertos en las distintas disciplinas derivadas de las tradiciones hindú, japonesa y china instruyen a sus alumnos. Entre ellos, una joven norteamericana, Martha Graham, que pronto destacó en algunas de las propuestas escénicas surgidas de Denishawn, auténtica cantera de la danza moderna, con figuras como José Limón, Merce Cunningham, Doris Humphrey o Charles Weidmar.

Tras el cierre de Denishawn, que tuvo lugar en 1931, Ruth Saint-Denis se dedicó de modo exhaustivo al estudio místico de la danza, lo que dio lugar a la fundación de la Society of Spiritual Arts y en 1940 fundó un nuevo centro pedagógico de danzas orientales, lo que después sería el Ethnologic Dance Center.

Las teorías esgrimidas por Francois Delsarte, basadas en el análisis empírico del movimiento humano y la detección de su raíz emotiva —Delsarte sostiene que detrás de todo movimiento existe un impulso emotivo, que se concreta en la intensidad de la acción y en órganos corporales específicos implicados en la acción misma— encontrarán en Denishawn un terreno fértil para su desarrollo. Y con ellas, la lucha contra el gesto

carente de valor expresivo, el compromiso por depurar un gesto sin significación. Delsarte y con él Ruth Saint-Denis desde Denishawn, muestra el camino hacia una danza de acción y expresión, reivindicando el proceso de movimiento en sucesión —aquel que recorre todo el cuerpo, como la forma privilegiada de expresión de las emociones—. No en vano, los principios de Delsarte serán desarrollados por Jacques Dalcroze, que retomó sus principios, e influirá en Laban y K. Joss.

¿Cuáles serán las exigencias fundamentales de esta perspectiva técnica? El uso consciente de la ley de sucesión será fundamental en la danza moderna, defendiendo el torso como fuente esencial de expresión, la plural naturaleza de la tensión y distensión (*contraction-release*), frente a la permanente tensión del ballet, propiciando la visibilidad de la relajación, y la reivindicación de la importancia del peso del cuerpo, para hacer del suelo una realidad carnal, densa, y profundamente humana. Priorizar el espacio, pisarlo plenamente, habitarlo con el derecho y la soberanía de hacerlo, es una conquista de la danza moderna que se manifiesta en sus intérpretes y creadoras femeninas.

■ 4. MARTHA GRAHAM, LA HUMANIDAD Y LA MÁQUINA

La gente me ha preguntado a veces por qué elegí ser bailarina. Yo no lo elegí. Fui elegida para ser bailarina y eso es algo que no puedes eludir. Cuando algún joven estudiante me pregunta si creo que debe ser bailarín, siempre contesto: «Si tienes que preguntarlo, la respuesta es no». Solamente cuando exista una forma de hacer que tu vida y la de los demás sea más intensa, deberá emprender esa carrera... Y entonces conocerás los prodigios del cuerpo humano, pues no hay nada más milagroso. [...] Y la danza es la celebración de ese milagro. (1995: 13)

Son palabras de Martha Graham (1894-1991), una mujer que nos ofrece una nueva experiencia de la danza, lejos ya de los postulados promulgados por Duncan o incluso su maestra Saint-Denis. Graham se aleja de las evocaciones orientales y de las llamadas al ritmo de la naturaleza, para exigir el abordaje de los problemas y las tensiones contemporáneas, para recordar que su tiempo es maquinal y dolorosamente bélico, para averiguar qué cicatrices y qué huellas han depositado tales experiencias en las emociones y los instintos.

Hay en el corazón de Graham un espíritu de transgresión, un deseo de búsqueda y de revuelta que no le abandonó ni siquiera en los últimos

años, dedicada ya a la coreografía solamente. En esos días recordaba una anécdota atribuida a las últimas horas de vida de El Greco, en cuyo estudio fue encontrado un lienzo en blanco con apenas tres palabras: «Nada me complace». Graham comprendía bien el sentido de esta frase.

¿Pero qué hace de Graham, además de una bailarina señalada, una coreógrafa notable, que constituye su propia compañía y una profesora estimable, que deja escuela, una mujer decisiva en la historia de la danza?² La revelación de ese punto de vista, la afirmación de esa pulsión contemporánea, en la que la danza recibe y visibiliza el efecto del caos y de la convulsión, y un empeño fundamental: «buscar la verdad, cualquiera que sea, buena, mala o inquietante» (1995: 27).

Garaudy, proclive a las analogías plásticas, sostiene una equivalencia entre el Picasso que pinta el Guernica y la Martha Graham que estrena *Immediate tragedy* (1973: 98). No solamente por razones de coincidencia cronológica y temática —en la coreografía Graham expresa su dolor por la guerra española— sino por la dimensión conceptual y formal que ambas creaciones implican: hablar de un código común es argumentado en su analogía con criterios técnicos.

Los sucesivos trabajos de Martha Graham —citemos *Frontiers* o *Apalachian Spring*, por ejemplo— nos hablan de la explosión de una renovada energía, manifestada a través de conmociones de felicidad, estremecimientos, bloqueos bruscos y sacudidas, lo que hasta ahora la escena occidental no le había permitido a la danza académica. Una energía conectada pues con las angustias de una época convulsa. Para expresarlo, Graham abre el camino a un nuevo lenguaje dancístico. La línea recta se ha roto, ha aparecido el ángulo recto, el movimiento espasmódico, el impulso inesperado y violento, los codos, las rodillas, los talones, los dedos pulgares, se han vuelto visibles y muy expresivos, la direccionalidad se modifica y se contradice, la dependencia de la fábula se diluye o se disipa, se da cauce a la tensión y el conflicto. El cuerpo grita. La danza es pues el gran retrato de una vida habitada de intensidad, en la pasión y en el delirio, donde lo figurativo se manifiesta incapaz de habitar el desgarrar.

¿Qué proyecta la presencia de los cuerpos femeninos en las creaciones de Martha Graham? En primer lugar, un manifiesto y singular empodera-

² La Martha Graham Dance Company sigue en activo, como pudo comprobar el público madrileño los días 30 y 31 de julio de 2005, con un programa que incluía las siguientes creaciones: *Acts of Light*, *Embattled Garden*, *Cave of the Hearth* y *Sketches from Chronicle*. La presencia de la Martha Graham Dance Company tuvo lugar en el Matadero de Legazpi, dentro de la programación de los Veranos de la Villa.

miento de los espacios, del escenario como territorio de tensión, experiencia, vida. *El Peregrino* podría ser un buen ejemplo de esa forma de ocupar e intervenir el espacio. Un lugar habitado poderosamente, en el que la intérprete —inicialmente la propia Graham— se desplaza descalza, pisando con rotundidad y delimitando con sus desplazamientos el propio escenario.

El espacio escénico se ha hecho más esencial que nunca, despojado de toda alharaca, provisto apenas de un ciclorama como único apoyo, convertido en el lugar que evidencia el protagonismo de sus habitantes, solos ante la magnitud, la proporción, la extensión. En relación con el espacio sonoro, y lejos ya de las orquestas sinfónicas de los teatros zaristas para las que Tchaikovsky compuso muchas de sus partituras de ballets, una composición de cámara, a veces una melodía definida por su sencillez compositiva, por la claridad del relato dramático, por la sobria pertinencia de la percusión.

Los talones, desnudos y visibles, se han llenado de una tierra en la que el cuerpo tiene un contacto notable; cuerpos que saltan, sí, que se alejan, pero que regresan a él en feroz atracción. Cuerpos que se presentan arrodillados, que se desplazan arrastrándose, con columnas vertebrales que han abandonado sus estiradas presencias del ballet académico para dar paso a otras nuevas, desarrolladas gracias a la conciencia respiratoria.

La importancia que tiene la respiración en la técnica Graham, y en la que, precisamente, se insiste en el valor del apoyo pleno y la relajación pélvica para desarrollar la plenitud respiratoria —los pies pisando completamente el suelo, las piernas separadas y ligeramente dobladas, la espalda recta y la cadera abierta constituyen la mejor posición para realizar una inspiración y una espiración profunda— no es banal. Aprender a respirar y no sólo con los pulmones, significa aprender a disponer de una energía que permite el impulso brusco, los bloqueos brutales, las rupturas interiores del espasmo, las distorsiones. En definitiva: *romper* el movimiento, del mismo modo que el cubismo había roto el trazo. Un trazo vivo, revelador, sin mentiras. El movimiento no miente.

Graham explica estas cuestiones con sus propias palabras (1995: 54):

Observo lo que hace el cuerpo cuando respira. Cada inspiración es una expansión; cada espiración, una contracción. [...] Es el uso físico del cuerpo en acción.

Mi técnica se basa en la respiración. Yo he basado todo cuanto he hecho en el pulso de la vida, que para mí es la pulsación de la respiración. Cada vez que inspiras la vida o la espiras se produce una liberación o una contracción.

Es fundamental para el organismo. Nacemos con estos dos movimientos y los conservamos hasta la muerte. Pero los utilizamos conscientemente de forma que sean beneficiosos para la danza dramáticamente. Hay que animar esa energía en el interior de uno mismo. La energía es lo que sustenta el mundo y el universo. [...]

En la aparición de esta conciencia respiratoria, el esfuerzo deja de ser un mal menor; no se niega la excitación ni el cansancio. No se renuncia tampoco el estatismo, como un territorio extensísimo de concentración activa. La aparente inmovilidad está llena de acción, pues es el momento previo a la acción misma, el instante en el que el cuerpo en atención, en escucha total, entrenado y concentrado, dispone de todo su potencial activo para el movimiento. La vida nos ofrece múltiples ejemplos de esta experiencia del cuerpo en atención: el estado de reptiles y felinos antes de atacar.

Hemos señalado en el ballet la presencia de un perfil de personaje femenino que se repite en las fábulas. También en este aspecto debemos remarcar el cambio que plantea Graham, una mujer que Geraudy define, antes que nada, como dramaturga de un mundo sin dios ni unidad humana, que borra los compartimentos que habían estancado las relaciones entre el teatro y la danza (1973: 100). Graham se acerca a los grandes personajes femeninos de la tragedia, releídos a la luz de las teorías de Jung, rastrea esas personalidades fuertes, de la historia, de la literatura, de la vida: mujeres enfrentadas al orden social que las circunda, habitadas por las más altas pasiones y tormentos del alma humana, a la búsqueda de la intensidad dramática, y de una aspiración trascendente.

En la carrera de Graham se entrelazan personajes como Judith, Medea, Juana de Arco, Yocasta, Fedra o Clitemnestra, para algunos teóricos su mejor creación, pues exige todos los matices del personaje esquileo: la madre herida y al borde de la locura ante la muerte de su hija Ifigenia, la esposa y asesina de Agamenón, la amante de Egisto que reconquista el poder perdido, la mujer enfrentada al hijo Orestes.

Escogiendo estos personajes no podía dejar de lado la atracción del *eros*. Sensualidad, erotismo, belleza corporal, son conceptos que eran manifiestos en el trabajo creativo de Martha Graham y no siempre asimilados por algunos sectores de la sociedad norteamericana —los mismos puritanos a los que ella había retratado en *Apalachian Spring*—. Éste es un aspecto remarcable en la imagen de los personajes femeninos, excluido o llevado al platonismo en otros momentos, y natural y visible en su danza. Así lo explica Graham (1995: 187-188).

Existe determinada belleza en la sexualidad que sólo puede expresarse mediante el erotismo. Me gusta la belleza del cuerpo y me complace lo que expresa sobre la vida. Por tal motivo, no rechazo la sexualidad. No he tenido razón para hacerlo. Sólo me he complacido en su belleza y la he glorificado. Únicamente las cosas ocultas son obscenas. [...]

Sé que mis danzas y mi técnica se consideran muy sexuales, pero me enorgullece poner en escena lo que la mayoría de la gente oculta en lo más profundo. [...] El artista se limita a reflejar su tiempo. Él no se adelanta a su época; en general es el público quien tiene que ponerse al corriente.

Personajes femeninos pues adentrados en la vida, en sus conflictos, en sus contradicciones. Personajes que habitan el espacio, sin escamotear las tensiones ni la pasión, marcados por una energía activa, dinámica, variable. Menos alegre, más verdadera.

■ 5. MARY WIGMAN: EL IMPULSO FATAL DE LA CAÍDA,
EL GRITO QUE NO SUENA

Marie Wiegmann, conocida en la historia de la danza como Mary Wigman (1886-1973), forma parte de esa doliente generación de alemanes que en el siglo veinte atravesó el duro tránsito de dos guerras mundiales, pérdidas, y vivió el viaje, no ya como exploración y búsqueda, sino como huida y exilio. Exilio —el de Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Kurt Weill y tantos otros— que se manifiesta ante la presión del III Reich contra un *arte degenerado*.

Para definir la atmósfera angustiosa de años de caos, confusión, especulación y desarticulación moral, Colomé (1989: 85-86) cita a Klaus Mann en sus memorias, *El momento de la verdad*, donde la danza aparece como respuesta instintiva a este desbarajuste.

La Bolsa da saltos. Los ministros se tambalean, el Reichstag cabriolea. Mutilados de guerra y aprovechados de guerra, estrellas de cine y prostitutas, monarcas retirados (con indemnizaciones principescas) y profesores jubilados (sin pensión alguna), gesticulan todos en una euforia atroz... Se baila el fox— trot, el shimmy, el tango, el vals antiguo y la elegante danza de Sant Guy. Se baila el hambre y la histeria, la angustia y la voracidad, el pánico y el horror. Mary Wigman —todo en ella es de un sublime anguloso, cada uno de sus gestos es una exploración dinámica— baila con recogimiento las músicas de Bach. [...]

En un sentido muy similar se expresa De Miomandre (1935: 59), al afirmar que, después de la guerra, una especie de frenesí parece remover

la sociedad por completo y todos bailan, sin límite de edad o status social, en cualquier lugar y a toda hora, en la praxis de un conjuro instintivo contra la desolación y el horror. La propia Wigman, sabiéndose influida por ese patrimonio del horror, dejará escritas estas palabras en *El lenguaje de la danza* (2002: 75):

La muerte estaba detrás de todos nosotros. Pero había cambiado, había perdido su majestad y también su soberanía, ya no quedaba más que el instrumento de una ciega crueldad. Nosotros que vivimos esto y sobrevivimos, estamos marcados. No podemos olvidar, no debemos olvidar, no debemos olvidar.

Wigman, colaboradora de Von Laban en Alemania tras la I Guerra Mundial, realiza un trabajo decisivo en el análisis del movimiento puro. Su investigación se ha desprendido de toda carga musical concebida expresamente para la danza; apenas el sonido percutivo de los pies en el espacio, apenas un simple instrumento —una flauta sola, un gong siamés—. Esa conciencia nueva del espacio y del ritmo, configuradora de la *Ausdrücktanz*, danza de expresión —a la que tanto deberá Pina Bausch—, depositará consecuencias en la manera futura de entender las artes escénicas.

Paradójicamente, los orígenes de Wigman en la danza fueron duros. Durante su etapa como alumna en la escuela de Dalcroze en Hellerau padeció la hilaridad de sus compañeros, que la consideraban torpe. Incluso algún prestigioso profesor le aseguró que no bailarían nunca. Su tenacidad, y su decidida creencia en la danza demostraron que los equivocados eran ellos.

Dresde será la ciudad en la que funde su escuela, y donde dará acogida a sobresalientes alumnos. Esta misma voluntad pedagógica proseguirá en Estados Unidos, tras el cierre forzoso de la escuela de Dresde, confiando su dirección a Hanya Holm, primero discípula y después codirectora de la escuela de Dresde. En Estados Unidos desarrollará algunas de sus iniciativas, hasta el final de la II Guerra Mundial, y la reapertura de su escuela, esta vez en Leipzig.

Para definir su modos coreográficos Markessinis emplea los siguientes términos (1995: 153):

Su estilo se configuraba en una conjunción de influencias: las danzas de los pueblos primitivos, las danzas de tipo oriental [...], las fuerzas demoníacas que ella veía agitarse en Europa entre las dos guerras y también su amistad

con el pintor Emil Nolde en Roma. [...] Existía una necesidad de que el origen del movimiento se injertara en el corazón del silencio, el ritmo de aquel silencio que ninguna música debiera traicionar, la esencia de un grito que no suena y que sólo la danza tiene el poder de captar.

En la expresión de Mary Wigman, que se acerca a la danza desde la fascinación por Grete Wiesenthal, seguidora a su vez de Isadora Duncan, el éxtasis dionisiaco que envolvía a la norteamericana ha dado paso al éxtasis telúrico. Se ha hecho presente la fuerza de la tierra, sí, pero en su más ancestral, sombría y macabra presencia. Las tinieblas del mal y el dolor, las fuerza pánicas, tan palpables para esa generación de europeos, envuelve los tobillos de los bailarines, atrayendo los cuerpos como una fuerza fatal, promoviendo movimientos a ras del suelo.

Cree Jacques Baril (1984: 404) que en Mary Wigman se halla una especial singularidad: la de ser la única artista que ilustra por medio de la danza el expresionismo. Y añade:

Hay que destacar su manera personal de dar a los movimientos el poder de expresar lo grotesco, lo demoníaco, lo trágico sobre todo, y de traducir con movimientos personalizados su visión interior, la imagen de su filosofía.

El espacio resulta pues, decisivo para definir la expresión wigmaniana. Lo que en la creación de Martha Graham es inmensidad, magnitud, extensión, aquí se vuelve acotación, delimitación máxima. Garaudy lo define como una jaula mágica, una permanente resistencia (1973: 111). La relación del ser humano con el medio es por tanto el punto de partida para un desafío, porque el entorno es siempre amenazante.

La atracción de ese medio se concreta en las tensiones corporales, en las posiciones; los brazos rara vez se elevan, el trabajo de suelo se amplía, las manos toman la fuerza de la crispación, la misma que otros expresionistas alemanes están configurando en los lienzos, atraídos por la máscara, la expresión de la conmoción y el caos.

Resulta fundamental hablar ya de una identidad de la danza como expresión de lo inefable. Los tiempos en los que la danza perseguía alguna suerte de reproducción o aderezo de lo verbalizable quedaron atrás. El gesto no es mímico, sino rítmico. Wigman no se somete a la legibilidad de una fábula. Si lo que se baila se pudiera expresar con palabras, ¿por qué no escribir?, se pregunta. Estamos pues ante una

danza que se sostiene a sí misma como afirmación expresiva, independiente y soberana.

¿Qué personaje femenino sostiene Wigman en su escenario? ¿Qué mujer le concierne? La respuesta está en coreografías como *La danza de la bruja*, *La danza de Niobe*, *Orfeo y Eurídice*, *El Monumento a los muertos* o *Bajo el signo de las tinieblas*. Podríamos decir que Wigman recupera la feminidad griega, que en Duncan era exaltación dionisiaca, y en Graham admiración por los arquetipos trágicos; pero en Wigman la atracción se manifiesta por la feminidad transgresora de las Bacantes, por la furiosa e inquietante amenaza de las Eríneas esquileas. Ellas, representación de esas fuerzas telúricas, mágicas y poderosas, en conexión con lo más atávico de la existencia humana, manos transformadas en garras, espaldas encorvadas, brazos que dirigen los puños hacia las caderas, pies descalzos, máscara, reviven la mujer salvaje. Habla Wigman explicando la creación de *La danza de la bruja* (2002: 45):

Cuando una noche entré en mi habitación, completamente enloquecida, me miré por casualidad en el espejo. Reflejaba una imagen de posesa, salvaje y lasciva, repugnante y fascinante. Desmelenada, los ojos hundidos en las órbitas, el camisón del revés, el cuerpo sin forma: he aquí la bruja, esta criatura de la tierra con los instintos al desnudo, desenfrenados por su insaciable apetito de vida, mujer y animal al mismo tiempo.

Con ellas, también se dan cita en su danza de expresión las suplicantes, las madres dolientes que perdieron a sus hijos en la guerra —deberíamos decir las guerras—, troyanas o hijas de Eleusis retratadas por Eurípides. ¿Qué es si no *La danza de Niobe*? A ellas, a las madres que perdieron —«no queda más que este cuerpo vacío, que ya no me pertenece, como una jarra quemada, hueca»—, dirá (2002: 76), entrega esta creación, consciente de que el dolor de esas madres es sagrado.

Wigman nos ofrece pues la imaginería de la mujer que transgrede el orden o que lo padece en su doble condición de víctima y de madre de víctimas: mujeres de brazos muy visibles —desprovistos de mangas casi siempre, para permitir total expresividad— con vestidos largos, limpios en las formas, de talle ajustado y largo vuelo, sin ningún aditamento, apenas el pelo suelto y líneas que subrayan la expresión del rostro, o la máscara, que en sí misma constituye una nueva identidad.

■ 6. EL VIAJE HACIA LA NUEVA DANZA

El paisaje de la danza a partir de 1950 no puede ser retratado sin encontrar las heridas que las violencias, en un siniestro plural, han depositado sobre la imagen que el ser humano tiene de sí mismo y de sus acciones; sobre la confianza de ser y comunicar; sobre la hipótesis de una transformación favorable del mundo. Son necesarias pues nuevas formulaciones —y también nuevas palabras— para designar una danza que podría perfectamente entrar en relación con el *nouveau théâtre* de Beckett y Ionesco, o con el *teatro de los jóvenes airados*, de Wesker o Pinter.

Por tanto, y siguiendo las sugerencias de Garaudy (1973: 143), denominamos como nueva danza al conjunto de expresiones dancísticas desarrolladas a partir de 1950 siguiendo las pautas de creadores como Alwin Nikolais —entre sus herederas se encuentra Carolyn Carlson, que avanza en el camino de la teatralidad de la danza— o Merce Cunningham y trascendiendo las líneas fundamentales promovidas por la danza moderna de Isadora Duncan, Martha Graham o Mary Wigman.

Entre las cualidades de esta nueva danza cabe destacar la vindicación del movimiento en sí mismo como realidad autónoma; la reducción de la hostilidad hacia los procedimientos técnicos clásicos; la emergencia de nuevas formas compositivas, en las que cabe la libre combinatoria, la casuística y el azar, además de la improvisación de quienes interpretan las piezas; el desarrollo de las disociaciones, en las que cada intérprete opera por separado y específicamente; la deconstrucción de conceptos como personaje o acción y la revalorización del objeto como elemento expresivo, no decorativo.

Todo ello va a repercutir en la definición del concepto de coreografía y de la labor coreográfica. Artistas como Maurice Bejart o Pina Bausch van a demandar al intérprete algo más que una ejecución adecuada. Se trata, pues, de un compromiso creativo en el que asistimos a una organización de los materiales disponibles, a una ordenación del discurso.

Sánchez destaca en este fenómeno de la nueva danza también otros aspectos, como la búsqueda de formas de conocimiento no racional y no científico —la trascendencia entendida desde perspectivas orientales, como el zen o el budismo va a influir a numerosas creadoras— la desacralización de la danza, lo que permite la cooperación entre bailarines de distinto grado de preparación técnica y el desplazamiento de atención del resultado al proceso. El cambio, en lógica, afecta también al espacio.

Los espacios de la nueva danza no son los de la danza moderna, sino en muchos casos los del happening, es decir, galerías de arte, museos, estudios de artistas o bailarines, tejados, aparcamientos, iglesias, granjas, casas de campo... (1999: 38)

Un ejemplo de este tipo de empoderamiento espacial lo encontramos en el trabajo de Trisha Brown y sus *equipment pieces*, realizadas sobre cualquier soporte inestable y no horizontal y que necesita para su ejecución de equipos como armazones, correas, etc. Brown muestra sus creaciones en tejados y paredes de los edificios de Nueva York.

La colaboración entre artistas con distinto grado de profesionalización —una experiencia que Peter Brook está desarrollando en esos momentos en el teatro de texto— la aspiración a un movimiento *natural*, nos ubica ante una danza menos excluyente, menos selectiva. Cuerpos plurales, con formas y siluetas diferentes entre sí, reveladores de distintas edades y experiencias, cuerpos que ya no evidencian la propia y reconocible silueta humana —ahí queda la aportación de Nikolais, que descompone la presencia del cuerpo reconocible en el escenario para invitar a la presencia de *objetos animados*, móviles y transformables—, cuerpos que se expresan siguiendo distintas disciplinas y técnicas dentro del mismo espectáculo —es la aportación singular de Jerome Robbins— nos acercan a una nueva danza amante de las fronteras disciplinarias para ponerlas en duda. De ese depósito fronterizo es precursora y heredera Pina Bausch.

■ 7. PINA BAUSCH: LA CARICIA DE UNA ALAMBRADA

Phillipine Bausch de nombre original, Pina Bausch para la danza (Solingen, 1940) es una de las bailarinas y coreógrafas más reconocidas de la danza moderna, traspasando los límites del culto dancístico y entrando en un conocimiento *popular*. A ello ha contribuido su éxito internacional, su posición sobresaliente durante más de cuatro décadas en la danza-teatro, su influencia en la escena europea —sus huellas pueden ser rastreadas en la dramaturgia textual y gestual de final de milenio— y, por qué no decirlo, su relación con el mundo audiovisual, ya como directora (*El lamento de la emperatriz*), ya como artista invitada en películas como *E la nave va*, de Fellini (en el papel de la Duquesa Ciega), o, como ella misma, bailando un fragmento de su coreografía ya emblemática, *Café Muller*, en *Hable con ella*, de Almodóvar.

Sin embargo, este conocimiento no le ha salvado de ciertos prejuicios de un público de elite económica —véase la reacción dividida del público,

entre el abucheo y el aplauso encendido, ante su presencia con *Nelken e Ifigenia en Aulide*, en el Teatro Real de Madrid— que seguía esperando de ella un repertorio neoclásico.³

No en vano Delfín Colomé cuando inicia su exploración sobre la creación de Pina Bausch (1989: 83) remite a una cita de Emile Zola:

Cada vez que te quieran atrapar en un código declarando «esto es teatro, esto no es teatro», responde rotundamente: el *teatro* no existe: existen *teatros* y yo busco el mío.

Y es que Colomé (1989: 84) define la creación de Bausch a partir de las siguientes premisas: el rechazo de los códigos encorsetados, la búsqueda de una forma expresiva específica e innegociable, la definición de la danza como una experiencia enriquecedora e integral, que alimenta todas las artes. Eso y un aspecto decisivo:

la capacidad, finalmente, de abrir ventanas y romper a volar, sin miedo alguno y con el estupor de jefes de pista —látigo chasqueante en mano— e intendentes del sí es, no es.

Raimund Hoghe (1998: 23) recoge el testimonio de Dominique Mercy, uno de los bailarines habituales de Pina:

Existen tantas posibilidades de bailar, de sudar a mares, de sufrir. Sentirlo quizá sea más difícil, pero creo que vale la pena, porque no es una manera de renunciar, sino —solamente— de comprender lo que puede ser la danza.

José Antonio Sánchez (en Borrás Castanyer, 1999: 41) cree encontrar en la posición ética y estética de Pina Bausch una reformulación de las utopías escénicas que habitaron Europa en las primeras décadas de siglo. La

³ Como ejemplo de esta polémica, basten las palabras de Ester Vendrell, publicadas en la revista *Escena*. «La indigestión del Real se produjo con el estreno de *Nelken*, los claveles del mal. Si ya en su estreno mundial en 1983 en Avignon y Roma supuso la división del público entre amantes y detractores de Pina, el tiempo parece haberse detenido ya que una vez más Pina increpó. Con gritos de «estafadora», «devuélveme el dinero», sonando alarmas de relojes y teléfonos móviles, manadas de gente huyendo del teatro, *Nelken* supuso una revolución en el Real. Con un trabajo duro, que rompe los esquemas de un espectáculo de danza ya que la vida de los personajes en escena recobra una fuerza absolutamente humana y biográfica, donde el desacato a la autoridad y el mundo de la infancia flotan en un inmenso campo de claveles, Pina mostró su concepción de la vida y la sociedad a través de la poesía escénica y de una troupe de bailarines convencidísimo de su trabajo».

transdisciplinariedad, ese territorio ubicado más allá de las definiciones convencionales de teatro y danza sería un espacio intermedio, un nuevo lugar, finalmente, una nueva utopía. La reformulación por otro lado, también rezuma los aromas de la década de los ochenta, definidos por el propio J. A. Sánchez como «[...] marcados por la ironía, la melancolía, el escepticismo, la experiencia de la pérdida, la conciencia de la imposibilidad de la comunicación verdadera» (1999: 40).

En los procesos de Pina la cooperación, la relación con la experiencia específica de cada bailarín o bailarina, es un punto de partida fundamental. Pina no somete a un dibujo coreográfico establecido previamente a sus intérpretes. Les plantea desafíos, hipótesis estructurales, les bombardea con premisas situacionales lo suficientemente abiertas como para provocar todo un rico territorio de propuestas. La capacidad del bailarín para responder a las proposiciones de Pina resulta fundamental. Respuesta que en muchas ocasiones remite a la memoria interior, a la experiencia del intérprete. No hay una respuesta «buena» o una respuesta «mala» a la proposición «Todo se hunde con un punto de comicidad».

Como ejemplo de este método de trabajo, recogemos parte de la materia dramaturgica, de las proposiciones con las que Pina Bausch trabajó en *Café Muller* y que igualmente anota Colomé (1998: 89):

Un lamento de amor. Acordarse, moverse, tocarse. Adoptar actitudes. Desvestirse, enfrentarse, deslizarse sobre el cuerpo del otro. Buscar lo que se ha perdido, la proximidad. No saber qué hacer para gustarse. Correr hacia las paredes, arrojarse, chocar contra ellas. Hundirse y levantarse. Reproducir lo que se ha visto. Atenerse a los modelos. Querer convertirse en uno. Ser desprendido. Abrazarse. He is gone. Con los ojos cerrados. Ir el uno hacia el otro. Sentirse. Bailar. Querer herir. Proteger. Apartar los obstáculos. Dar espacio a la gente. Amar.

La cuestión consiste finalmente, en la capacidad de proponer preguntas, más que discursos precisos —Bausch es altamente contraria a la supuesta misión doctrinal o persuasiva de las artes: elude términos como «mensaje»—, en sugerir sensaciones, atmósferas, provocaciones emotivas altamente poéticas y en el trabajo de ordenación de los materiales, en la composición que va sugiriendo de un conjunto de secuencias que acaban siendo un paisaje efímero de la experiencia humana. Todo ello en una permanente vindicación de la experiencia del proceso creativo, de la búsqueda por encima de la presión de los resultados o la crítica estable-

cida. Preguntar, crecer, modificar, provocar, sugerir son verbos fundamentales. La coreografía según la propia Pina Bausch, en términos recogidos por Hoghe, es el fruto de la observación.

Lo que yo hago es mirar. Sí, tal vez sea eso. Lo único que he hecho siempre es mirar a las personas. He observado siempre las relaciones humanas, o mejor dicho, he intentado observarlas y hablar de ellas. Eso es lo que a mí me interesa realmente y no conozco nada que sea más importante. (1989: 16)

Hoghe (1989: 15) destaca la experiencia con materiales «inverosímiles» —los lances amorosos entre una mujer y un hipopótamo, por ejemplo—. Inverosímiles y por tanto específicos, que no inaceptables. Finalmente, las relaciones entre un hombre y una mujer son a veces tan imposibles como entre una persona y un hipopótamo. La ternura sólo parece posible en la distancia. Las relaciones, efímeras, transitorias, fotografías de un instante que se desvanece, apenas permiten correspondencia. Se desea ser amado, se pide cariño, se ruega una caricia. Pero cuando se acerca el abrazo, éste es apenas percibido, el paciente se ha convertido en estatua inmune.

Los trabajos de Pina Bausch muestran personajes vulnerables, enredados en los laberintos de la incomunicación —entre teléfonos, auriculares, micrófonos— a la búsqueda de sus deseos, en contacto con su memoria infantil y con todo lo que tienen la inocencia y la infancia de aventura, de transgresión, de conquista, pero a la vez perdidos, debatidos entre el pudor y el exhibicionismo, entre la timidez y la mentira. Las experiencias se habitan así de repetición, violencia, rechazo radical, exclusión. Los errores se repiten, también sus huellas. Querer y ser querido deja en la piel toda suerte de cicatrices. Son la caricia de una alambrada.

¿Qué imágenes de las mujeres habitan por tanto las creaciones de Pina Bausch?

En primer lugar, debemos remarcar la plural naturaleza de las imágenes femeninas. Nos encontramos con mujeres que someten a ironía, que revelan la mascarada del género, la tópica de lo *sexy*, el cliché de los juegos de seducción, de los intercambios sexuales y eróticos. Mujeres que atraviesan la escena travestidas de seductoras —de esas *femmes fatales* del cine que resultaban elegantes cuando fumaban, tiempo ha— ataviadas con trajes de noche de escote palabra de honor, de labios rojísimos y cabelleras rubias sueltas —pero que son, a la vez, *condesas descalzas*, solas—. Mujeres entaconadas que transitan un lodazal vestidas co-

mo conejitas del *Play Boy*; mujeres pegadas a la pared con cinta adhesiva, como mariposas de colección; mujeres vestidas apenas con un camisón, de coloretos excesivos; mujeres que nos sacan la lengua, se contornean casi ridículamente, realizando poses de provocación, o que se pintan el cuerpo ante nosotros con una barra de labios. Mujeres que evidencian cuanto tiene de representación, de mascarada, de teatralidad, finalmente de construcción cultural, de género, eso que denominamos relaciones afectivas.

Es interesante subrayar que este desmantelamiento de la tópica erótica no responde a una intención ideológica feminista consciente o como una intención explícita de denuncia. La propia Bausch ha remarcado que ante este término (feminismo) «me refugio, en mi caparazón, como un caracol» (1989: 35).

Hoghe, por su parte, cree que existe una diferencia manifiesta y fundamental entre la creación de hombres y mujeres, y el nombramiento de esa diferencia es lo que no pasa desapercibido en el trabajo de Pina Bausch.

Podría definirlo quizás, aunque sólo provisionalmente, como una franqueza sin límites, como un abrirse sin condiciones a las emociones y a las experiencias, o como un rechazo de los conocimientos basados exclusivamente en lo racional y en la convicción absoluta. Es, en definitiva, tener mucho más valor y fuerzas para implicarnos a nosotros mismos y para admitir nuestro propio miedo y nuestros propios deseos, nuestra alegría y nuestra tristeza, nuestros sueños, nuestras esperanzas, lo que nos atormenta, los complejos, nuestras heridas, nuestra vulnerabilidad. (1989: 33)

Sea o no precisa la exploración de Hoghe sobre la cuestión, Bausch señala explícitamente que no está interesada ni preocupada en ella. Sabe que no podría hacer danza de otro modo, renunciando a mostrar el talón de Aquiles de los corazones y de los cuerpos, pero no atiende a su articulación teórica.

Esta no definición teórica va a ser también una diferencia de Pina Bausch con artistas de las más recientes generaciones, para las que el desmontaje de la subjetividad y de las categorías de género procede, precisamente, de los feminismos.

Esta definición teórica no excluye una voluntad de manifestación ambigua, en términos paradójicamente cercanos a los postulados por Bausch. Baste el ejemplo de la artista performática Itziar Okariz.

Me defino como feminista, como ciudadana feminista, sin embargo no me gusta definirme como artista feminista, porque considero que contextualiza el trabajo en un margen muy estrecho que es el de lo específico. Cuando eres percibida como artista feminista, tu trabajo sólo va a hablar de feminismo, de la misma forma que cuando eres percibida como artista mujer, tu trabajo sólo va a hablar de feminidad, y relega cualquier otra dimensión de tu trabajo a la invisibilidad. En cualquier caso, prefiero el espacio político del feminismo al espacio específico del arte de mujer, dado que permite la reflexión y el cuestionamiento de las categorías que me sitúan dentro de esa especificidad.

El asunto de la especificidad tiene un cierto carácter pornográfico en tanto que toma la parte por el todo, la sustituye, haciendo que, además, no se perciba como genuinamente político. El trabajo no se percibe por tanto como genuinamente político, porque lo político sería una categoría universal y lo específico no sería más que un pequeño apartado, una anécdota dentro de lo político, de manera que tú, de entrada, no tienes acceso a la universalidad.

Como estrategia ideológica en mi trabajo, estoy más interesada en el espacio de la ambigüedad que en el de la afirmación política. La ambigüedad es un espacio que permite pensar, permite la reflexión en relación a los códigos de significación, a la forma en la que éstos se articulan y, por extensión, a sus implicaciones políticas. En contraposición, la afirmación política es autoritaria y restringe el espacio del espectador.

■ 8. MUJERES, CYBORGS Y DANZAS

Los últimos apartados de este recorrido tienen una parada obligada en el encuentro de los cuerpos danzantes con el rico mundo de la tecnología, con todas las consecuencias que ello supone.

La aparición del vídeo —no sólo como testimonio fundamental de los ensayos, sino como propiciador de todo un género en sí mismo, vídeo danza— la fotografía de revelado automático (Polaroid), la fotografía digital, el desarrollo de los programas de diseño coreográfico por ordenador, a lo que tanto animó Merce Cunningham, la realidad virtual, la aparición de Internet y su desarrollo en busca de la comunicación conectada *en tiempo real*, significan nuevas visiones y representaciones de los cuerpos femeninos, a las que, en buena medida, también se ha contribuido desde el ciberfeminismo.

El cambio constituye un salto no ya en la naturaleza de los hábitos y los comportamientos, sino en la propia ontología. Salto del que se hace eco Dona Haraway en su ya emblemático *Manifiesto para cyborgs*, y en el que señalaba:

Somos extraordinariamente conscientes de lo que significa tener un cuerpo históricamente constituido. [...] Las feministas del cyborg tienen que decir que «nosotras» no queremos más matriz natural de unidad y que ninguna construcción es total. La inocencia, y la subsecuente insistencia en la victimización como única base de introspección han hecho ya bastante daño. (1995: 268-269)

El tiempo de las cyborgs, a medio camino entre la ciencia ficción y la realidad, la carne y el acero, la naturaleza y la máquina, debía, por lógica, poner en cuestión el propio concepto «mujer», a la búsqueda del fin de los profundos dualismos —también el de mujer-hombre— que han sostenido durante siglos los paradigmas del discurso occidental. Puesto en duda ese concepto, ¿cuál será la danza de la era líquida? ¿Qué imagen de la cyborg propondrá la danza? ¿Y finalmente, qué danza es la ejecutada por las cyborgs?

Para contestar a estas cuestiones proponemos una aproximación a la nueva danza de mediados de los noventa, el mismo momento en el que es difundido en España el manifiesto de Haraway. En 1995 seis coreógrafas, Blanca Calvo, La Ribot, Olga Mesa, Elena Córdoba, Ana Buitrago y Mónica Valenciano, forman el colectivo U. V. I. La Inesperada. José Antonio Sánchez (In *Escena*, 1998: 5-8) dedicará un análisis exhaustivo de este colectivo en 1998, destacando una serie de características que lo definen. A saber:

- 1) El carácter autónomo de estas coreógrafas, que trabajan solas, coreografiando sobre sus propios cuerpos o con escasos colaboradores.
- 2) La concepción del cuerpo, no como instrumento de expresión, sino como instrumento de pensamiento.
- 3) La aproximación al arte de acción o *performance art*.
- 4) El recurso del extrañamiento del cuerpo y por ende, la desnudez.
- 5) La fragmentación del movimiento, la disolución del concepto de secuencia coreográfica propiamente dicha.
- 6) La inestabilidad, el desequilibrio, las descompensaciones bruscas del cuerpo.
- 7) La inmovilidad, la anulación del movimiento y de la acción.
- 8) La disposición transdisciplinar de las creadoras hacia lo visual, la instalación, etc.
- 9) La relación con un público que se ubica en una relación no convencional con el espectáculo.

Quiero remarcar precisamente la trascendencia formal y conceptual de las aperturas de la danza hacia otras disciplinas y lenguajes. Ejemplos de estos viajes los encontramos en las distintas coreógrafas señaladas. Olga Mesa integra en sus últimos espectáculos el texto, como un elemento más, la fotografía digital, el vídeo, incluso fragmentos de excelencia de obras cinematográficas que nos son relatadas, además del micrófono —en *Suite au dernière mot...* sale del teatro y nos narra a través del micro, lo que está ocurriendo fuera de la sala—. Todo ello sin desperdiciar la relación con los objetos, la apelación directa e inquietante al público, la conciencia de una teatralidad que implica el riesgo de *buscar* al otro. Elena Córdoba explora otras espacialidades ajenas a las convencionales y muestra sus coreografías (como *Los negocios acaban a las diez*) en locales *after* y discotecas. Ángels Margarit coreografía y danza *Subur 301*, un «solo para habitación de hotel», cuya primera presentación tiene lugar en el Festival Internacional de Sitges, en el Hotel Subur. El espacio —la pieza es mostrada en habitaciones de distintos hoteles— limita el público, siempre reducido, y condiciona su proximidad.

La Ribot explora las intenciones y las relaciones del cuerpo más visible, en acciones provocativas no exentas de humor (*Piezas Distinguidas*). Sánchez ha remarcado la pluralidad de estrategias desarrolladas por La Ribot en la exploración del cuerpo. En el caso de *Más distinguidas*, La Ribot juega con la lectura irónica de otro desnudo femenino reconocido, el de *La Venus del espejo*, de Velázquez.

De espaldas al público, con el tronco ligeramente incorporado, apoyada la cabeza sobre la mano izquierda, La Ribot esperaba en esta posición a que el público se acomodara, mientras con la mano derecha, hacía girar y desplazaba un espejo circular que permitía que el público pudiera ver reflejado y fragmentado la parte frontal de su cuerpo. Ella no se miraba en el espejo, sino que, como la Venus, utilizaba el espejo para que otros la vieran y para mirar ella misma al público. Pero a diferencia de la Venus, el cuerpo de La Ribot no se ofrecía pasivamente a los ojos de un hombre que ofrecía otro, sino que era la propia mujer la que lo ofrecía, privado de unidad y convertido en discurso, a un espectador al que ella misma podía poner rostro. (2004: 51)

En otras piezas, las estrategias de La Ribot con el propio cuerpo, destaca Sánchez (2004: 61), pasan por un progresivo distanciamiento, por un alejamiento que acaba en alcanzar el formato del vídeo, reemplazando al cuerpo presenciado y presente. Esto ocurre en *Pa amb tómaquet*, donde se observa:

[...] el cuerpo de La Ribot sometido a la *violencia* (el cuchillo una y otra vez visible como amenaza y una banda sonora que acentúa la humorística tensión) de ser restregado con ajo, untado con tomate y rociado con aceite de oliva, todo ello ejecutado por la intérprete con una sola mano y filmado con una pequeña cámara manejada con la otra.

En sus estrategias, irónicas, corrosivas, provocadoras, La Ribot nos tiende la mano al pensamiento crítico, a la audacia de desmontar los supuestos de la danza. Así se expresaba en una entrevista tras la presentación en el Institute of Contemporary Arts de Londres de sus *26 Piezas Distinguidas*:

En frente del movimiento gratuito, los cuerpos perfectos y la forma de la danza, están los nuevos mensajes referidos a los nuevos problemas. Por lo tanto, se necesitan nuevos lenguajes también, que no solo sean para las nuevas generaciones, si no para todos los que se replantean las cosas o tienen curiosidad. Me interesa la comunicación, abarcar problemas sociales, transmitir algo que interese al público y que haga pensar; cuestionar el porqué de las cosas. (1999: 25)

Por su parte Sol Picó, bailarina y coreógrafa de formación amplia en los campos de la danza clásica, el baile español y la danza contemporánea, explora el trabajo dramático con la colaboración de Txiki Bertraondo en obras como *Bésame el cactus* o *Paella Mixta*, interesada precisamente también en la combinación y relación de técnicas diferentes, como lo contemporáneo y el flamenco.⁴

Podríamos añadir una nueva cualidad a las sugeridas por Sánchez y es la aplicación del mismo principio de disolución axiomática a la danza que las cyborgs están aplicando al entorno social, a la acción política, a la cuestión de género. Basten las palabras de Olga Mesa (1999: 115):

nosotras supuestas creadoras
¿qué imágenes queremos dar al mundo?
o deberíamos preguntarnos

⁴ En *Paella Mixta*, obra de gran formato coreografiada y dirigida por Sol Picó, por la que obtuvo el Premio Max en su última edición, colabora con el bailarín Israel Galván, en un interesantísimo reto de lenguajes —flamenco y contemporáneo—. En todo el montaje, dedicado a explorar las imágenes de la muerte, podemos encontrar la plural proliferación de códigos, de distinta naturaleza técnica y estética.

¿qué imagen quiere el mundo de nosotras?
sensaciones necesarias para llevar a cabo la utopía del relato escénico
inconformidad/ rebeldía/ denuncia/ palabras
cuerpos con palabras/ cuerpos burgueses/ cuerpos callados/
cuerpos con máquinas/ cuerpos con sangre/
cuerpos hambrientos/
necesitados/

pero de repente me pregunto qué imagen alimenta este relato
porque no existe la utopía sin la espontaneidad de los sentidos
sin la ambigüedad que produce el olvido de las formas preestablecidas
sin el abandono de las escenas ilustradas
la utopía necesita del vértigo de lo desconocido
del cambio de identidad
de la generosidad
de la necesidad de ser el otro [...]

■ 9. CONCLUSIONES

Las palabras de Olga Mesa parecen la mejor forma de concluir este viaje, transitado entre imágenes y cuerpos de mujeres a caballo entre dos siglos. Cuerpos e imágenes, ahora en el tiempo cibernético, más hambrientos de utopía que nunca, dispuestos a revelar una dimensión de las mujeres, que como bien sabe Michelle Mattelart, se niegan ya a ser emblema de la naturaleza:

El organismo cyborg se opone a una idea inmutable, inalterable de lo femenino, sacralizado como lugar y como metáfora de contra-poder. La mujer se niega a que se vea en ella una promesa de redención y de salvación, porque este valor redentor justifica, inocenta y exime a los progresos exorbitantes de las estrategias de control y dominación. (In Murphy, 2003: 83-84)

El contrato simbólico de nuestras sociedades parece más puesto en duda que nunca gracias a este radical rechazo. Las imágenes que las danzas del XIX nos mostraban insistían en la idea de la mujer-animal; después en la idea de mujer-naturaleza. La danza de expresión se acercó al espacio afectivo, interesándose particularmente por los estados emocionales, las tensiones, crisis y estados de ánimo. Sin embargo, estos intereses seguían priorizando en el entendimiento de la mujer como un ser altamente emotivo, visibilizando sus relaciones con el amor, de pareja o

maternal, el desamor, la soledad. Mujeres incomunicadas con el mundo exterior y en conflicto con su yo interno, desalentadas por una tecnología ya presente, pero no salvadora. La nueva danza parece acercarse a una superación de esta mística de la feminidad, en pro de una imagen plural, variable, transformable y líquida de las mujeres. Imágenes de cuerpos soberanos, desmentidores de la ocultación del decoro o de su extrema utilización como objetos de consumo o de deseo. Sus dueñas son mujeres que, como insiste Mattelart, ya no son paradigma de la dicotomía ciencia-naturaleza.

■ BIBLIOGRAFÍA

- AZNAR, Josep y RIBAS, Ros (1994): *Dansa. Noves tendències de la coreografia catalana*. Barcelona. Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona.
- BALANCHINE, George y MASON, Francis (1998): *101 argumentos de grandes ballets*. Madrid. Alianza.
- BARIL, Jacques (1964): *Dictionnaire de Danse*. Paris. Editions du Seuil.
- BARIL, Jacques (1987): *La danza moderna*. Barcelona, Paidós.
- CLARK, Kenneth (1996): *El desnudo*. Madrid. Alianza.
- COLOMÉ, Delfín (1989): *El indiscreto encanto de la danza*. Madrid. Turner Música.
- DE GUBERNATIS, Raphael y BENTIVOGLIO, Leonetta (1986): *Pina Bausch*. Malakoff. Les éditions Solin.
- DE MIOMANDRE, Francis (1935): *Danse*. Flammarion. Paris.
- DECROUX, Étienne (2000): *Palabras sobre el mimo*. México D. F. Ediciones El Milagro. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- DUNCAN, Isadora (1968): *Art of the danse*. New York. Theatre arts.
- DUNCAN, Isadora (1983): *Mi vida*. Madrid. Debate.
- DUNCAN, Isadora. (2003): *El arte de la danza y otros escritos*. Edición de José Antonio Sánchez. Madrid. Akal.
- GAVARRÓN, Lola (1988): *Piel de ángel. Historia de la ropa interior femenina*. Barcelona. Tusquets.
- GARAUDY, Roger (1973): *Danser sa vie*. Paris. Seuil.
- GARCÍA, Arthur y GUILLÉN, María (1993): *La imatge de la dansa. Vint anys de dansa contemporània a Catalunya*. Barcelona. Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- GOLDBERG, Roselee (1996): *Performance Art*. Barcelona. Destino.
- GÓMEZ GARCÍA, Manuel (1998): *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid. Akal.
- GRAHAM, Martha (1995): *Martha Graham. La memoria ancestral*. Barcelona. Circe Ediciones.
- GUIMÓN, José (1999): *Los lugares del cuerpo (Neurobiología y psicología de la corporalidad)*. Barcelona. Paidós.

ARTÍCULOS

- GROSENICK, Uta (ed) (2003): *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Koln. Taschen.
- HARAWAY, Dona J. (1995): *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid. Cátedra.
- HOGHE, Raimund (1998): *Pina Bausch. Historias de Teatro-Danza*. Barcelona. Ultramar.
- LIFAR, Serge (1998): *La danza*. Barcelona. Labor.
- MARKESSINIS, Artemis (1995): *Historia de la danza desde sus orígenes*. Madrid. Librerías Deportivas Esteban Sanz.
- MOLINA, Natacha (1984): *Isadora Duncan*. Madrid. Urbión.
- MURPHY, Tony R. (compilador)(2003): *Políticas culturales públicas y creación femenina*. Las Palmas de Gran Canaria. Instituto Canario de la Mujer.
- NEAD, Lynda. (1998): *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid. Tecnos.
- NONMICK, Iván y ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio (ed.) (1989): *Los ballets russes de Diaghilev y España*. Granada. Fundación Manuel de Falla-Centro de Documentación de Música y Danza.
- PARÍS, Carmen y BAYO, Javier (1997): *Diccionario biográfico de la danza*. Madrid. Librerías Deportivas Esteban Sanz.
- PASI, Mario (1980): *El ballet. Enciclopedia del arte coreográfico*. Madrid. Aguilar.
- PICAZO, Gloria (coord.) (1983): *Estudios sobre performance*. Sevilla. CAT.
- PINILLOS, José Luis (1997): *El corazón del laberinto. Crónica del fin de una época*. Madrid. Espasa-Calpe.
- RAMÍREZ, Juan Antonio (2003): *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid. Siruela.
- SACHS, Maurice (2001): *París canalla*. Madrid. Trama.
- SALAZAR, Adolfo (2003). *La danza y el ballet*. Madrid. Fondo de Cultura Económica.
- SALAÜN, Serge. (1990): *El cuplé (1900-1936)*. Madrid. Espasa-Calpe.
- SÁNCHEZ, José Antonio (1999): *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- SÁNCHEZ, José Antonio (ed.) (1999): *Desviaciones*. Madrid. La Inesperada.
- SÁNCHEZ, José Antonio y CONDE-SALAZAR, Jaime (ed.) (2003): *Cuerpos sobre blanco*. Madrid. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- SONTAG, Susan. (1996): *Contra la interpretación*. Madrid. Alfaguara.
- SCHECHNER, Richard (1973): *Teatro de guerrilla y happening*. Barcelona. Anagrama.
- STENGELE, Robert (1968): *Béjart et la danse*. Bruselas. Verbeck.
- TATCHELL, Judy. (2001): *Ballet. Primeros pasos*. Barcelona. Parramón Ediciones.
- UBERSFELD, Anne (2002): *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires. Galerna.
- WIGMAN, Mary (2002): *El lenguaje de la danza*. Barcelona. Ediciones del Aguazul.

- VV. AA (1982): *Cuerpo y comunicación*. Madrid. Pirámide.
- VV. AA. (2001): *Escenografías del cuerpo*. Madrid. Fundación Autor.
- VV. AA (2000): *Utopías del relato escénico*. Madrid. Fundación Autor.
- VV. AA. (2005): *Mujeres en seis actos. II Ciclo de las Marías Guerreras en Casa de América*. Madrid. Castalia.

Artículos y monográficos

- ARNABAT, Anna (1985): «El "Happening", un intent de definició». *Estudis Escènics*. Cuaderns de L'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. N.º 26.
- BENTIVOGLIO, Leonetta (1991): «Los espectáculos de Pina Bausch». *El Público*. N.º 87. Noviembre-Diciembre 1991.
- FERNÁNDEZ LERA, Antonio (1985): «Café Muller». *El Público*. N.º 25. Octubre 1985.
- HOGHE, Raimund (1991): «Pina Bausch. Una caricia también puede ser como la danza». *ADE Teatro*. N.º 21. Mayo, 1991.
- MATTEINI, Carla (1999): «Arquitecturas del sueño». *Primer Acto*. N.º 279. Junio-Julio-Agosto.
- MATEO LÓPEZ, Nieves (2004): «Se trata no de pensar los movimientos, sino de mover los pensamientos. (Entrevista a Mónica Valenciano)». *Primer Acto*. N.º 302. Enero-Marzo.
- MUÑOZ, María (2004) «Para mí la forma más inmediata de activar el imaginario es ponerme en movimiento». Una conversa entre Maria Muñoz y José Antonio Sánchez. *DDT 02 Documents de Teatre*. Mayo. Pp 47-52.
- OKARIZ, Itziar (2004): «El cerebro es un músculo». *Zehar. Revista de Arteleku*. Diputación Foral de Guipúzcoa. N.º 54. Pp. 11-16.
- RIBOT, María José (2001): «Pensar la danza». *Por la danza*. N.º 52. Septiembre-octubre.
- ROS, Pau. (1997): «Entrevista distinguida con La Ribot». *Escena*. N.º 57. Pp. 25-26.
- SÁNCHEZ, José A. (2004): «El cuerpo y la mirada a partir de la creación escénica en España: 1980-2000». *Gestos. Teoría y práctica del teatro hispánico*. Pp. 35-71.
- VENDRELL, Ester (1998): «La dulce provocación de Pina». *Escena*. N.º 50-51. Julio-Agosto. P. 13.
- VV. AA (1998): «Debate: Drama y Danza Contemporáneas». *Primer Acto*. N.º 272. Enero-Febrero.
- VV. AA. (1999): «LA HUELLA DE LOS MAESTROS». *Escena*. N.º 49.
- VV. AA. (1999): «Dance usted». *Escena*. N.º 57. Febrero.
- VV. AA. (2003): «Pasos y voces de la Danza». *Primer Acto*. N.º 299. Julio-Agosto-Septiembre.

ANTONIO BUERO VALLEJO:
LOS BOCETOS Y LA MIRADA

Simon Breden

«Shakespeare..., era un creador audiovisual»,¹ asevera Buero Vallejo en la introducción a su ensayo sobre *Tres maestros ante el público*, en el que examina a Valle Inclán, Velázquez y Lorca; dos dramaturgos y un pintor, tres artistas en busca de una «realidad óptica».² Es aquí donde empezamos a descubrir parte de esa fuente de inspiración que motiva las obras de Buero Vallejo, hacia un concepto de teatro futuro total en el que se sumerge al espectador dentro de la «magia del teatro: lo que éste tiene de realidad diferente a la del público y de suscitador de sorpresas».³ La influencia de Buero es mucho más marcada de lo que parece haberse dado crédito en los últimos tiempos, y su propuesta para la dirección y adaptación de *Ciudadano a su modo* de Pirandello, en la que atisbaba métodos que jugaban con la confusión de la audiencia antes incluso de entrar en la sala, da fe de esa visión de un teatro abierto y moderno que desgraciadamente la censura y la época coartaban,⁴ pero que aun así, Buero intentaba transgredir. Al margen del texto, lo que marca su trayectoria es su percepción de la «mirada»⁵ del espectador como elemento clave en el desarrollo dramático, una mirada que se refleja en el cuerpo de bocetos que sobreviven.

¹ Antonio Buero Vallejo, «Justificación» a «Tres maestros ante el público», en *Obras completas: Poesía, narrativa, ensayos y artículos*, Madrid, Espasa Calpe, 1994, p. 187.

² Antonio Buero Vallejo, «Arte pictórico para ciegos», *op. cit.*, p. 1257.

³ Antonio Buero Vallejo, «El futuro del teatro», *op. cit.*, p. 849.

⁴ «Hace largos años —no menos de catorce; quizá más— sugerí al director de un teatro de cámara y ensayo la escenificación del citado drama pirandelliano, ofreciéndome a traducirlo. Me seducía la idea, que él aceptó, de acentuar el equívoco participador de la obra... pretendíamos originar fuerte confusión, más no absoluta entre ficción y realidad.» (Antonio Buero Vallejo, «Tres maestros ante el público», *op. cit.*, pp. 191-192.)

⁵ Antonio Buero Vallejo, «Tres maestros ante el público», *op. cit.*, p. 235.

Con demasiada frecuencia el aspecto más puramente visual en la obra de Buero se trata de forma oblicua, es decir, se implica con relación bien al llamado efecto de inmersión acertadamente definido por Ricardo Doménech,⁶ o bien como parte de la creación colectiva entre dirección y diseño que denomina Luis Iglesias Feijoo.⁷ Mientras tanto se hace una división entre el Buero artista y el Buero dramaturgo, como si en realidad se tratase de dos vertientes diferentes. De esa forma, se menciona su visión plástica, pero no se analiza suficientemente cómo esa misma mirada de pintor se plasma en el escenario. Esta peculiaridad ha causado que los diseños publicados se hayan percibido como trabajos secundarios, de un interés más pasajero que no pasa de mero apoyo a las acotaciones contenidas en el texto. Sin embargo, considero que son estas imágenes las que en sí mismas demuestran el proceso visual del autor, y demuestran además la importancia que concede a la disposición de los elementos en escena; porque si Buero se preocupa en dibujarlo todo es porque piensa que el espacio físico tiene la misma importancia que las ideas contenidas en la temática del texto. Por tanto, estos bocetos aportan un elemento único al estudio de Buero Vallejo: nos declaran la forma en la que su pensamiento visual impacta en la obra y la define.

Es por ello que como parte del proceso creativo, los dibujos nos dejan señales que nos ayudan a interpretarlo, y como punto de partida en este análisis, vemos cómo Buero se aproxima a su obra de forma visual; ya que si la acotación es una forma de dirección escénica de por sí algo más distante, las imágenes dan movimiento a la palabra al provocar una liberación de la imaginación. A partir de aquí se elabora la posible escenografía que da forma activa al texto. Los tres bocetos que existen para *El tragaluz*, por ejemplo, demuestran el progreso en la construcción visual de la obra, las figuras 1 y 2 van amueblando y depurando la escena para culminar en la detallada figura 3, apuntada en rojo como si quisiera subrayarlo, que determina el decorado y lo fija en la mente. Es más, el gran valor del teatro está en su poder audiovisual, como también nos recuerda Cristóbal García Cuevas al resumir lo que significa una representación: «la palabra, el gesto, el vestuario, y hasta los decorados interpelan, exhortan y provocan»,⁸ y esa exhortación existe en

⁶ Ricardo Doménech, *El teatro de Buero Vallejo, Una meditación española*, Madrid, Gredos, 1993.

⁷ Luis Iglesias Feijoo, *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, Santiago de Compostela, Universidad Santiago de Compostela, 1982.

⁸ Cristóbal García Cuevas (ed.), «Discurso Inaugural», *El Teatro de Buero Vallejo, Texto y Espectáculo*, Barcelona, Anthropos, 1990, p. 10.

el teatro en el momento en que vemos y oímos la obra en escena. La cuestión es cómo conseguir que una producción sea la composición visual fiel de lo que constituye el texto original con sus acotaciones. Y es en este momento en el que Buero ofrece «añadirle un dibujo»,⁹ ese elemento gráfico con el que experimentaba para darle el enfoque multi-dimensional que deseaba conseguir. He aquí el punto de partida del teatro de Antonio Buero Vallejo, un teatro que no deja de pensar en el actor y en el público y que integra el elemento más puramente visual dentro del mismo texto para así realizarlo.

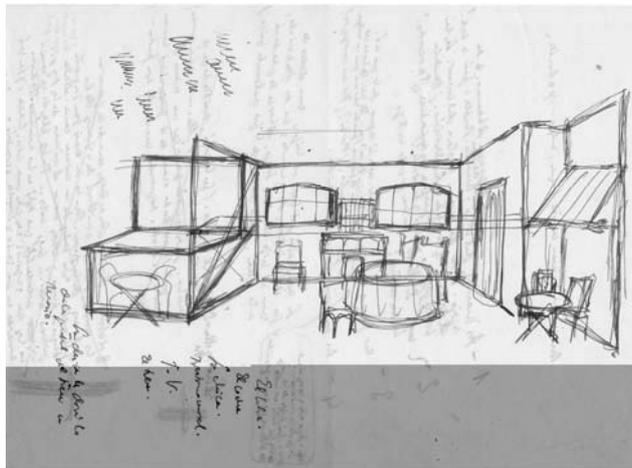


Figura 1. *El tragaluz*.



Figura 2. *El tragaluz*.

⁹ Antonio Buero Vallejo, «Tres maestros ante el público», *op. cit.*, p. 189.

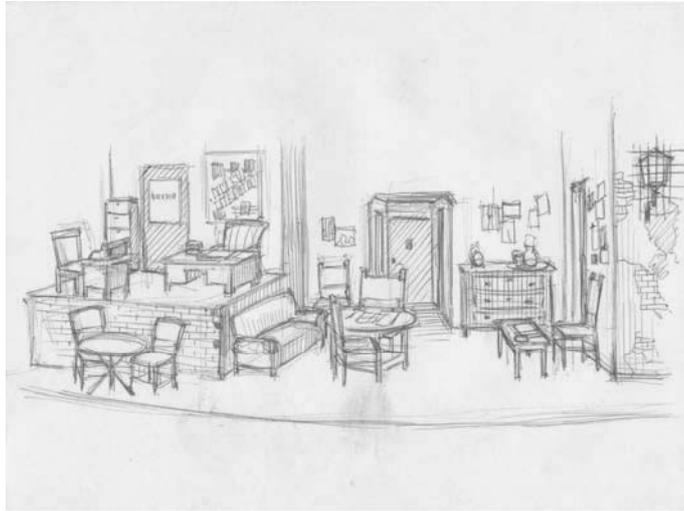


Figura 3. *El tragaluz.*



Figura 4. *La Fundación.*

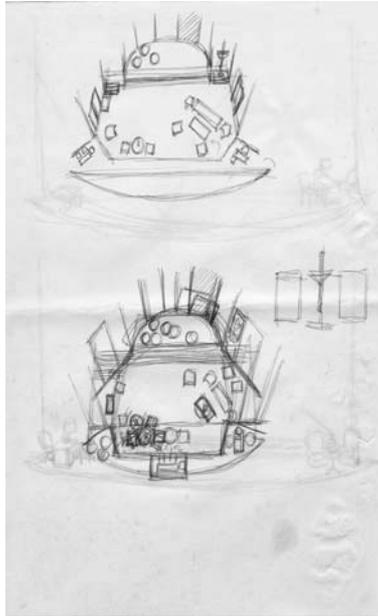


Figura 5. *Jueces en la noche.*

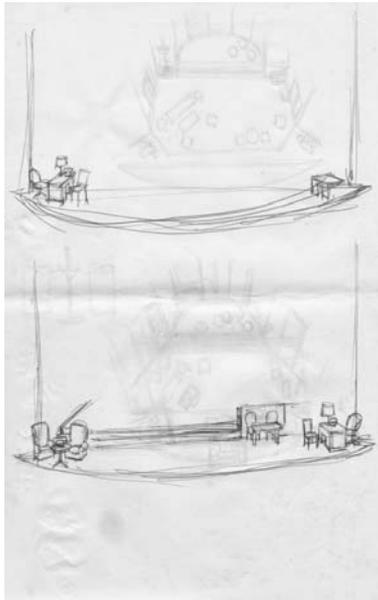


Figura 6. *Jueces en la noche.*

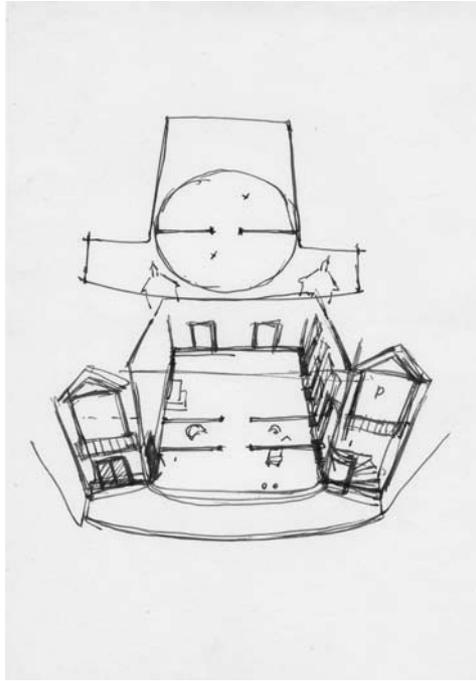


Figura 7. *Las meninas.*

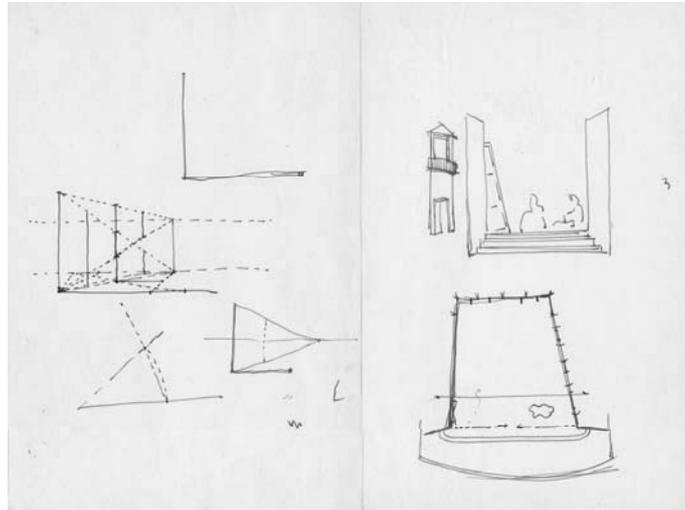


Figura 8. *Las meninas.*

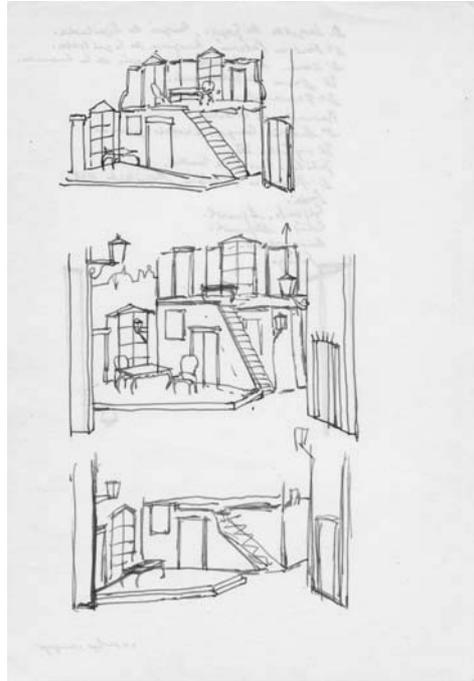


Figura 9. *Un soñador para un pueblo.*

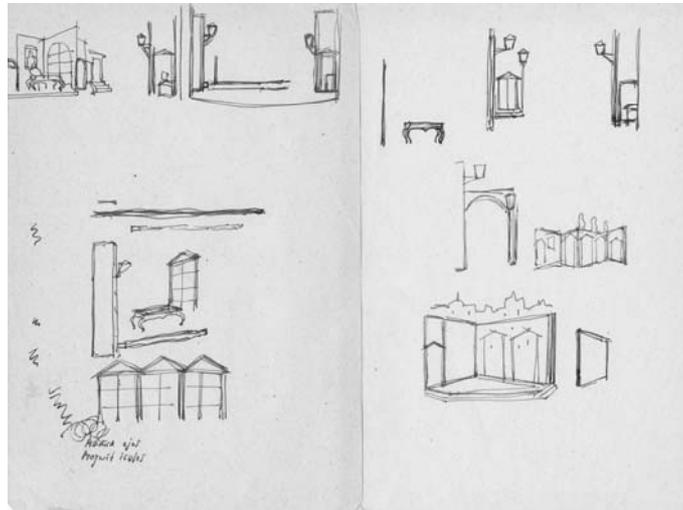


Figura 10. *Un soñador para un pueblo.*

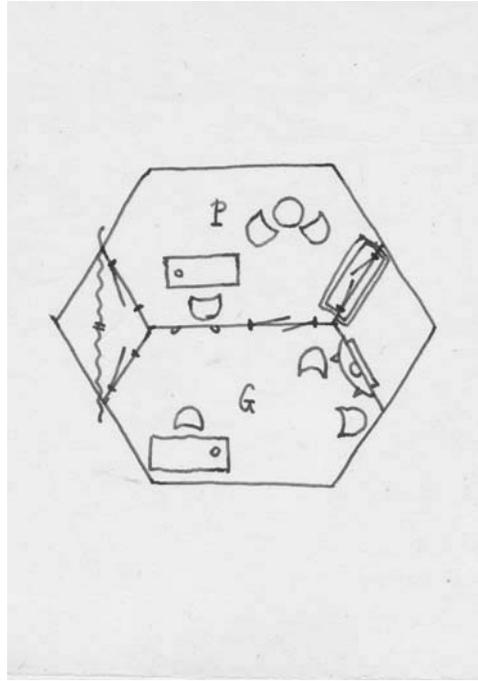


Figura 11. *Un soñador para un pueblo.*

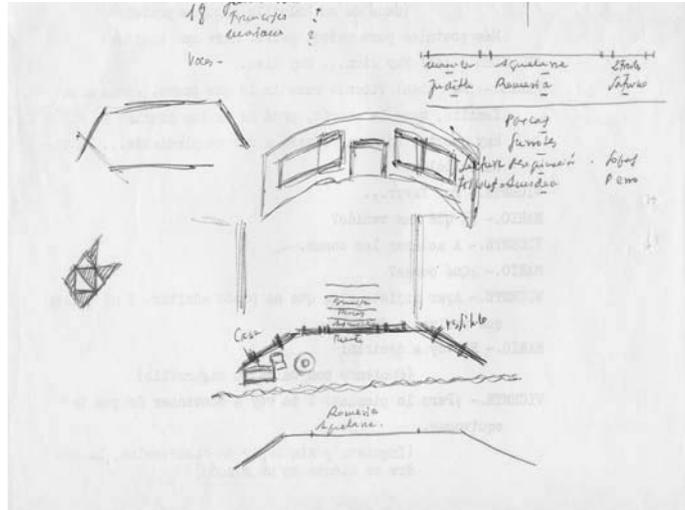


Figura 12. *El sueño de la razón.*

ARTÍCULOS



Figura 13. El sueño de la razón.

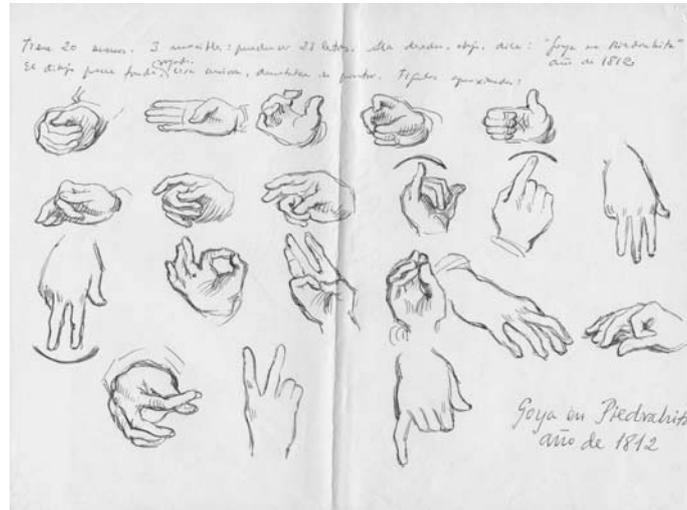
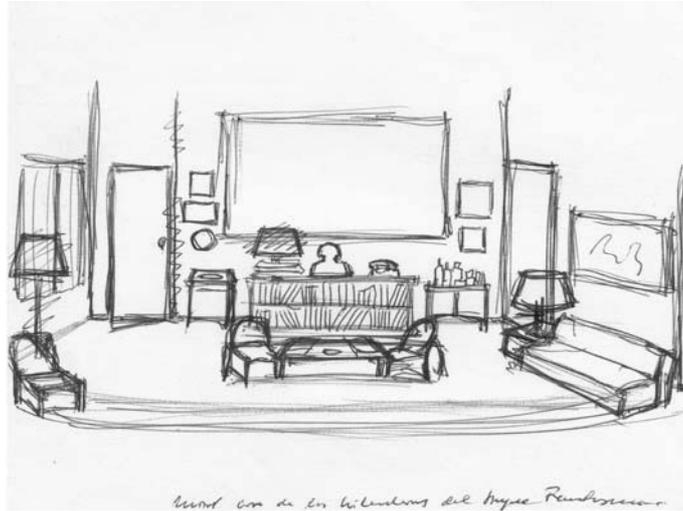


Figura 14. El sueño de la razón.



Escena con de los balcones del Hotel Rembrandt.
Figura 15. *Diálogo secreto.*

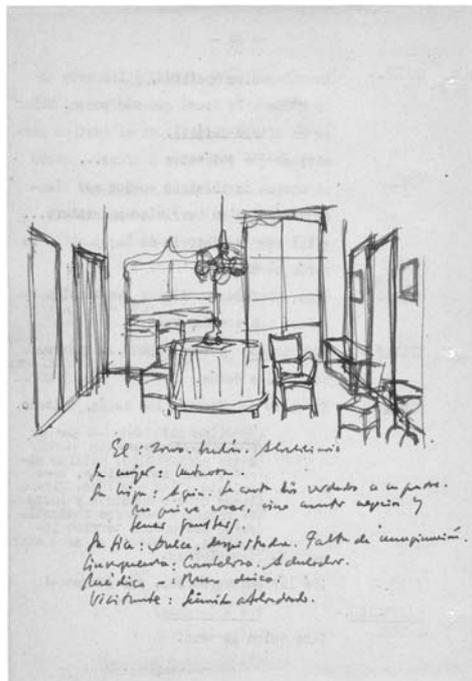


Figura 16. *Irene o el tesoro.*

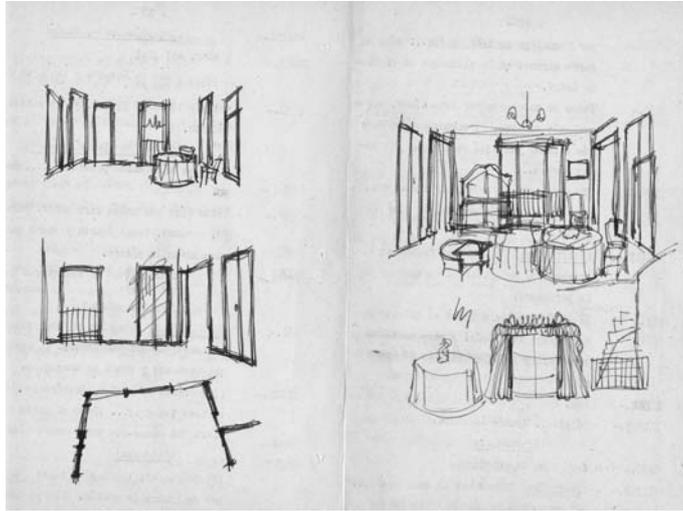


Figura 17. *Irene o el tesoro.*

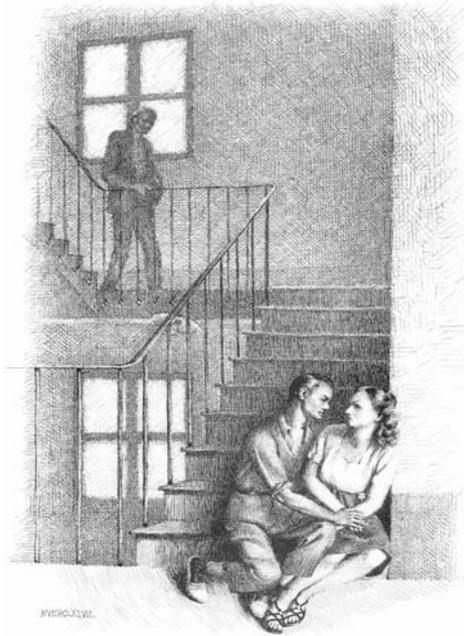


Figura 18. *Dibujo escalera.*

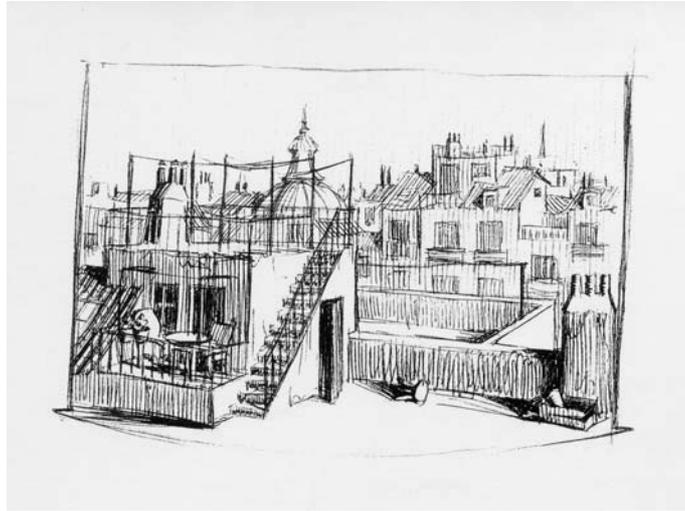


Figura 19. *Hoy es fiesta.*

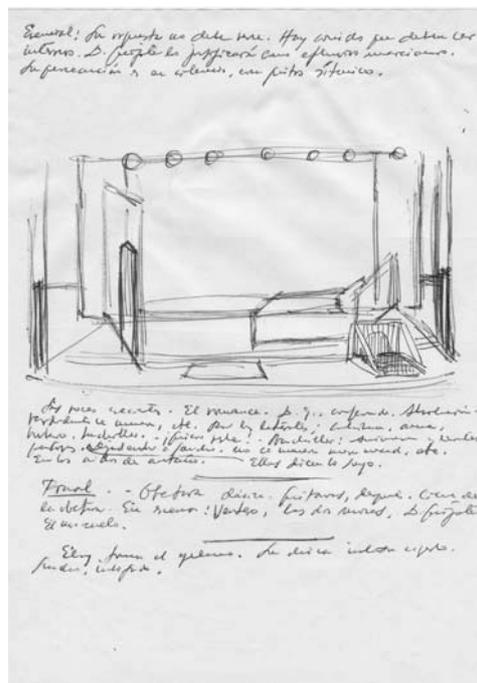


Figura 20. *Mito.*

El valor multidisciplinario que se encuentra en Antonio Buero Vallejo, se destaca más allá del texto que todos conocemos, y está también en sus traducciones, adaptaciones y direcciones escénicas para obras desde *Hamlet* a Ibsen; en sus composiciones musicales como la melodía para *La señal que se espera*; y, por supuesto, en sus dibujos, pinturas y diseños. Ya nos lo recuerda Luis Iglesias Feijoo diciendo que «el pintor que Buero fue en su juventud y que ha latido siempre en su interior le ofrecía un ejemplo extraído de las artes plásticas». ¹⁰ Yo apuntaría que el teatro en sí es una de las artes plásticas, tal y como explica Francisco Nieva: el teatro es una «forma oblicua de ejercer la pintura y la dramaturgia a la vez». Y estos diseños que Buero nos ha dejado como bocetos más o menos terminados, nos revelan desde una detallada metodología dramática, casi matemática, hasta una visión del teatro como la fantasía que araña constantemente a la realidad. Por tanto, cuando Buero destacaba en una conferencia la imagen de Gaudí como el arquitecto «total», ¹¹ por el aspecto genérico que esto otorga a todo gran artista, podría haber estado describiendo su concepto del teatro: un tipo de arquitectura total.

Actuando como director de escena, Buero sugiere esa relación simbiótica dentro de sus acotaciones: «cuando quien acota es un hombre de teatro, como yo, que cree saber algo de teatro, y, por lo tanto, que cree ser, potencialmente si se quiere, un director posible». ¹² A través de dichas acotaciones, pretende dar un apunte más a la figuración de la obra en su forma visual. Pero el texto y el escenario existen sólo en un momento dado y ésta es la evanescente magia que ejerce sobre el público. Por ello, las acotaciones tienen un valor que va más allá de la visión conceptual y apunta directamente al momento de la representación. Necesita de la colaboración entre actor y director (además de todos los componentes de un montaje) para que el texto no pierda ese germen de volatilidad que le da el momento teatral y que le otorga al final el público. Cristóbal García Cuevas reitera la complicidad que existe entre el público en el teatro de Buero: «El espectador avanza desde una predinámica pasividad a un interés alerta; al final, se convierte en cierto modo en actor», ¹³ es decir cuando se integra en la representación. El director de escena britá-

¹⁰ Luis Iglesias Feijoo, «Buero Vallejo: Un teatro crítico», en C. García Cuevas (ed.), *op. cit.*, p. 79.

¹¹ Antonio Buero Vallejo, «Gaudí en su ciudad», *op. cit.*, p. 915.

¹² «Sesión de coloquio: Mesa redonda en torno a la obra de Buero Vallejo», en C. García Cuevas (ed.), *op. cit.*, p. 151.

¹³ C. García Cuevas (ed.), *op. cit.*, p. 151.

nico Jonathan Miller indica así mismo cómo el texto es: «Algo que aún está por hacer»,¹⁴ y si el teatro de Buero es tan sugerente en su lectura es porque hasta cierto punto siempre dirige nuestra imaginación hacia completar la visión. Por ello la primera representación existe ya en la mente del autor, transpira luego en sus bocetos, para después trasladarse con fidelidad a la representación misma. Entonces es cuando se puede captar la atención de la audiencia y obtener su total complicidad, cuando «sentimos la misma necesidad: de ver, de mirar»,¹⁵ como afirma el director de escena Juan Carlos Pérez de la Fuente.

El desarrollo del teatro contemporáneo, por tanto, debe a Buero no sólo las influencias históricas que necesariamente se heredan, sino el interés por experimentar dentro de las mismas convenciones. Los bocetos y diseños delatan la subversión metafísica que esperaban implementar en el espacio y en el lenguaje material que se intentaba inútilmente controlar, dando «cauce a la capacidad creadora del público».¹⁶ Así el espacio abierto se convierte en el lienzo, evocando la gran admiración que Buero sentía por Velázquez, al describir *Las Meninas* como el «cuadro más abierto del mundo»,¹⁷ por los ángulos tan numerosos por los que el espectador puede penetrar en la narrativa que cuenta el cuadro. De la misma forma, los bocetos muestran ángulos abiertos y diferentes niveles en el espacio en donde la acción puede tomar lugar; desde las versiones de entradas y recesos para *El tragaluz* (1, 2 y 3); a las trampas visuales a implementar en *La Fundación* (4) y *Jucees en la noche* (5 y 6); y por supuesto a las intrigas visuales matemáticamente calculadas para *Las Meninas* (7 y 8). Si añadimos a estas ilustraciones otras tales como las de *Un soñador para un pueblo* (9, 10 y 11) o *El sueño de la razón* (12, 13 y 14) comprobamos cómo los bocetos constituyen a su vez explicaciones gráficas dentro de un proceso preparativo que desvela las inquietudes del autor al equipo artístico.

No obstante, es obvio, a juzgar por los diseños, que la intención es desarmar las expectativas de la audiencia a través de enseñarles situaciones normales, lugares comunes y decorados conocidos, para subvertir y

¹⁴ Gabriella Giannachi & Mary Luckhurst (ed.), *On Directing*, Londres, Faber & Faber, 1999, p. 90: «Work begins in the imagination. The text suggests settings and tones of voice; these loom up and take possession of the mind and I begin to hear the words spoken in the mouths of imagined people».

¹⁵ Juan Carlos Pérez de la Fuente, Notas de Dirección para el programa del montaje del CDN de *La Fundación* en el teatro María Guerrero.

¹⁶ Antonio Buero Vallejo, «Tres maestros ante el público», *op. cit.*, p. 195.

¹⁷ Antonio Buero Vallejo, «El espejo de Las Meninas», *op. cit.*, p. 216.

luego alterar las percepciones. El mensaje de la obra, por tanto, es mucho más efectivo por lo que tiene de inesperado. Compañías contemporáneas como La Cubana usan una metodología similar hoy en día, y en *Mamá quiero ser famoso*, por poner un ejemplo, una escenificación aparentemente convencional que representa una retransmisión televisiva, se trastoca para efectuar una sátira social. El mundo entre bastidores de La Cubana había sido alentado ya en obras como *Jueces en la noche*, cuando los músicos que ocupan el trasfondo ofrecen una acción paralela al mundo de la realidad que se percibe por delante (figuras 5: escenario, y 6: detalles). Y se había intentado poner en marcha una apuesta de dislocación aún más chocante en la fallida producción de Pirandello *Ciascuno a suo modo*, donde se quería «acentuar el equivoco participador de la obra, no sólo llevando a cabo en los pasillos del teatro o en su patio de butacas los intermedios a cargo de un falso público que el texto coloca en el escenario... sino haciendo uso en las octavillas que se deben repartir desde la calle y en los adecuados momentos posteriores, del auténtico nombre de la actriz española que tomase a su cargo el primer papel... pretendíamos originar fuerte confusión, más no absoluta entre ficción y realidad».¹⁸

Dentro de este mundo reevaludado, el mobiliario que Buero emplea en sus dibujos es típico de un espacio doméstico tradicional, donde la relación de causa-efecto se hace aún más poderosa. La casa es un caso muy específico por las asociaciones íntimas y personales que representa; son los lugares de refugio que describía tan minuciosamente Bachelard, «el hogar»¹⁹ donde nos sentimos seguros. Es por ello que Buero nos sitúa aquí, para que una vez que asumimos una posición familiar, poder alterar esa realidad cotidiana y hacernos cuestionar la realidad en que la vivimos; eso ocurre en *La Fundación* (figura 4) donde el diseño evoca sensaciones apacibles e incluso tranquilizadoras. El diseño que Buero esboza nos transporta a cualquiera de esas cintas terapéuticas que se suministran para ayudar a la relajación y aliviar la tensión, nada más lejos de la realidad histérica y claustrofóbica en la que viven los personajes. Una vez más, ecos de esta presentación se pueden ver hoy en representaciones tan distantes como *La historia de Ronald el payaso de McDonald* de Rodrigo García, donde el espacio que habitan los personajes es aparentemente inofensivo, e incluso lo comparten sentándose con sus familiares en animados

¹⁸ Antonio Buero Vallejo, «Tres maestros ante el público», *op. cit.*, pp. 191-192.

¹⁹ Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, Boston, Beacon Press, 1994, p. 5.

diálogos, para luego convertirse en un espacio agresivo y amenazante que nos desconcierta. También la obra de Juan Mayorga, *Himmelweg* (*Camino al cielo*) desata un juego entre apariencias relajadas y tensiones subyugadas a medida que los prisioneros judíos entran en la representación teatral de una falsa cotidianeidad, dirigida por el Comandante alemán para engañar al representante de la Cruz Roja.

La casa absorbe nuestra memoria y cada rincón, cada receso, cada nivel localiza una parte de nuestra vida, nuestras creencias e incluso nuestros miedos: «Aquí el espacio es todo».²⁰ Mirando los bocetos de *Diálogo secreto* (15), *El tragaluz*, *Irene o el tesoro* (16 y 17), *La Fundación*, *Un soñador para un pueblo*, o *Juices en la noche* la recreación de lugares familiares es reconfortante para la vista. Nada desafina o preocupa al espectador, es como si la trampa estuviera inteligentemente tendida. Es más, la proliferación de líneas horizontales y verticales evocan una sensación de orden, de una realidad más o menos perfecta. Incluso en *Hoy es fiesta* (18), las líneas se dirigen hacia el cielo, un guiño a la divinidad, al mundo etéreo de armonía total. Por supuesto los habitantes de esa casa, los mismos que visitarán la azotea que atisba el cielo, están muy lejos de adquirir la gloria. No sólo creen equivocadamente haber ganado la lotería, sino que su reacción ante la mentira será despiadada. Al fin y al cabo todos habitamos un mundo más falso de lo que nos hacen ver y nuestra reacción ante la mentira es a menudo violenta. Asimismo, el mundo de la escalera en *Historia de una escalera* (19) es mucho menos ordenado de lo que presenta la solidez de la línea que delimita el tiro de la escalera. La fragilidad sólo se refleja en las curvas que se dibujan en los personajes que en este caso están representados, sentados y arrinconados en el primer peldaño. Por tanto, en Buero el detalle importa, su dibujo es cuidadoso y meticulosamente delineado. Ésta es una señal que nos indica que su proceso de creación se desarrolla en la mente y apela a la reflexión, y además busca que el drama convierta al «espectador en algo dinámico»,²¹ que el espectador vea, escuche y piense sobre lo que ha visto de manera profunda.

Al colocarnos deliberadamente dentro de aquellos lugares familiares con los que nos identificamos, los objetos en el decorado adquieren una simbología que se hace clave al apelar a los sentidos, primero de manera puramente sensorial para luego atacar el intelecto. Todos estos bocetos

²⁰ Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, Boston, Beacon Press, 1994, p. 9.

²¹ VV. AA., *Tiempo Recobrado, Catálogo Exposición 5 Julio 2003, Sala Exposiciones del Ayuntamiento de Almagro*. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Caja Castilla-La Mancha, 2003, p. 66.

tienen en común un espacio rodeado de objetos, a veces de manera profusa, pero en casi todos una ventana o ventanas abren el espacio de manera adecuadamente teatral hacia un mundo exterior. En principio estas aperturas que llenan de luz el escenario, parecen ofrecernos salidas, aunque éstas pueden ser falsas como en *La Fundación*, cuando el mundo exterior no es más que una prisión; o nos presentan una realidad amenazante como en las sombras de *El tragaluz*. Los bocetos son indicativos de la importancia de esas ventanas o puertas semiabiertas, que nos recuerdan otra vez a *Las Meninas* y a Velázquez, en esa puerta que se abre de manera fantasmagórica tras Velázquez sin saber si la figura que se representa vestida de negro entra o sale de la acción, o cuál es su papel en la narrativa pictórica. En todos estos diseños Buero parece jugar con esas nociones sonsacadas de la tradición artística española y cuyas connotaciones se ven reflejadas. A Buero parecía interesarle en particular la «deducción matemática»²² que conducía a Velázquez a crear una serie de trucos visuales diseñados para despistar y enfatizar la narrativa dramática. Los bocetos para *Las Meninas* demuestran el cuidado que Buero tomó con el cálculo de la perspectiva (figuras 7: planta, y 8: detalles y perspectivas), o aquellos anotados para *El sueño de la razón* en su obra a Goya (figuras 12, 13: notas al pie, y 14: lenguaje de signos para sordos). El mundo de los sentidos que examinaba en sus obras: en la ceguera de *En la ardiente oscuridad* o la sordera de *El sueño de la razón*, servía como excusa para «pintar esas sensaciones»²³ a través del texto y como también se refleja en estos bocetos.

A través de toda su obra, Buero resalta la labor que tiene el espectador en perseguir la verdad, y nos dice cómo esa «verdad... entra por los ojos»,²⁴ de la misma manera que en estos bocetos teatraliza su drama para «los ojos». Para ello, su dibujo recobra un punto de aquellos tintes tenebristas de la pintura española, cuando luces y sombras marcan los trazados, enfatizando el naturalismo dramático en que lo convierten. Una técnica que se deriva de ese juego entre el claro-oscuro se ve más claramente plasmada en los diseños para *Hoy es fiesta*, o *La Fundación* (sus bocetos más terminados, 18 y 4 respectivamente), donde el misterio del drama se esconde en las sombras, y los secretos parecen a punto de revelarse en las luces que iluminan las estancias. Es más, todos los bocetos

²² Antonio Buero Vallejo, «Tres maestros ante el público», *op. cit.*, p. 217.

²³ Antonio Buero Vallejo, «Arte pictórico para ciegos», *op. cit.*, p. 1264.

²⁴ Antonio Buero Vallejo, «Un pintor nada menos», *op. cit.*, p. 936.

evocan una sensación de quietud, que es a la vez inquietante, tal y como «el teatro suele resolver esa tensión con sus “silencios”». ²⁵ Las luces y las sombras, trazadas metódicamente con geométricas líneas cruzadas, nos comunican esos mismos «silencios» que elevan la tensión y recalcan la unidad dramática.

En *El sueño de la razón* la oscuridad domina el interior, con los monstruos en la mente de Goya tomando presencia en las «pinturas negras» que decoran la sala. Los croquis con apuntes en rojo y azul (figura 13) reflejan la sintonía que Buero buscaba entre la ficción y la realidad latente. En apariencia los movimientos por el escenario se señalan en rojo para la «Romería-Aquelarre» y en azul delimitando el decorado. Así como la descripción de las dos salas a utilizar, dividiendo el espacio en dos alturas. Mientras tanto, el lenguaje de sordos lo refleja en el boceto de manos. De esta manera, se ve claramente cómo el lenguaje visual está definido por una serie de signos añadidos a lo que es el texto o las acotaciones. El mundo de Goya, al final de su vida, es un mundo de visiones y de sordera que sólo se puede traducir a través de imágenes.

Igualmente, en *Irene o el tesoro*, Buero construye la habitación por etapas, representando el hueco con las aperturas que se necesitan para realizar el mundo de fantasía que pretende la historia; seguidamente, lo amuebla hasta que no soporta más objetos (figuras 16 y 17: detalles). La atención al detalle interior, que delata en la acotación inicial a la obra, está debidamente recreada en el dibujo, para conseguir al final una impresión de «habitación destartada». ²⁶ La vida de Irene queda debidamente plasmada dentro del espacio íntimo que representa su casa, su «cuarto de estar». Al igual que en el caso de Goya estos espacios se ven invadidos por seres fantásticos que debilitan la realidad concreta del recinto.

En *Jueces en la noche* la profusión de espacios, que se transforman entre la realidad y la alucinación, están marcados en estos bocetos de diversas maneras. Mientras que el croquis del escenario a vista de pájaro (figura 5) señala una maraña de figuras geométricas que parecen acumularse una encima de otra, las paredes se abren y cierran de manera inconsistente. El boceto refleja el mundo de Juan Luis, que gira alrededor de su casa y su despacho, con alguna salida al exterior, y que pese a su supuesto control se va deshaciendo y desmoronando ante nuestros ojos. El

²⁵ Antonio Buero Vallejo, «Tres maestros ante el público», *op. cit.*, p. 186.

²⁶ Antonio Buero Vallejo, *Irene o el tesoro*, Madrid, Magisterio Español SA, 1989, p. 89.

espacio lejos de pertenecerle es distante y frío, como indica el segundo croquis (figura 6) donde el decorado se encoge ante la inmensidad de la extensión que le rodea; aquí el telón de fondo amenaza con dar paso a los «monstruos» que lleva dentro, al igual que ocurre con Goya.

Mientras tanto en *Mito* (20), su libro para ópera, se nos presentan «las vastas dependencias posteriores de un escenario».²⁷ El boceto resalta un esquema preliminar para el «enorme trasto con quebraduras de biombo... Visto por su revés, sólo muestra su artesana superficie de envarillados y listones sobre la gruesa tela...»; aquí los personajes completan su doble papel de cantantes y de personajes míticos (Don Quijote, Sancho Panza). Este desdoblamiento que pertenece al mundo entre bastidores se fundamenta en una visión alternativa para la representación y el decorado. Buero apuesta por una producción mucho más simple de lo que la ópera normalmente conlleva, y su diseño no evoca esos grandes escenarios barrocos a los que estábamos acostumbrados. La escenificación renovadora no es nueva, por supuesto, pero la proletarización es siempre un concepto arriesgado en el mundo de la ópera.²⁸

De nuevo, la variedad de detalles dibujados en *Un soñador para un pueblo* nos muestra el cuidado que el autor otorga al decorado. El croquis a vista de pájaro (figura 11) dibuja un hexágono con cuatro ambientes donde se moverá la acción, y dicha ambientación es importante para señalar una narrativa en que la historia se mueve y el individuo debe moverse con ella. Pero la historia no afecta sólo a las grandes figuras sino a todos los habitantes, y los detalles dibujados muestran cómo se buscaba que las estancias y el paisaje urbano compartieran el espacio en igualdad de condiciones. Ventanas y paredes marcan el exterior y el interior al mismo tiempo, donde las farolas —un dibujo que se repite— enfocan la acción (figuras 9: tres diseños, y 10: detalles). Esquilache, nos dice Buero, introdujo el «alumbrado público»²⁹ en la capital, por ello la luz se convierte en elemento clave en este diseño. No sólo avanza la civilización sino que alumbra el conocimiento. Tal vez sea ese elemento de alcanzar una armonía, lo que haga que el dibujo central —que representa la escena al completo— evoque una sensación de bienestar casi alegórica, algo que culmina Buero mismo en su acotación «El resto es cielo mismo».³⁰

²⁷ Antonio Buero Vallejo, *Obras completas. Teatro*, Madrid, Espasa Calpe, 1994, p. 1188.

²⁸ La música no llegó a componerse y la ópera no se estrenó.

²⁹ Antonio Buero Vallejo, *Un soñador para un pueblo*, Madrid, Austral, 1972, p. 93.

³⁰ Antonio Buero Vallejo, *op. cit.*, p. 95.

En un teatro tan social como el de Buero, la pintura como él nos dice otorga el «vehículo de emociones colectivas»³¹ necesario para comunicar con la audiencia. El autor manipula nuestra necesidad inconsciente por observar y analizar para contarnos una historia que nos sea estimulante. A través de estos bocetos vemos cómo componía su trabajo, a base de trazos e incluso de una intuición que nos habla de experiencias y que nos compromete como espectadores.

Junto al texto, es el sonido de las palabras y la presentación visual de la obra lo que al final marca de manera determinante una impresión en el espectador. Estos elementos a menudo se dan por supuesto para ir directamente a examinar las metáforas y alusiones literarias que componen la temática central. Sin embargo, sólo a través de una consciente dirección visual se adentrará al espectador en aquella misma temática que nos concierne; sin eso, el teatro no existe, un hecho que Buero reconoce en su ensayo *Acerca del texto dramático* en el que habla de la «creación colectiva» del autor con el director, diseñador y actor entre otros. Si se niegan «otras fórmulas de creación distintas» se «empobrece al teatro». ³² Los bocetos que Buero Vallejo dibujó para elaborar su proceso creativo, son una muestra más de esa visión del teatro como un producto eminentemente audiovisual, y lo que es más, poseedor de la mirada que nos incorpora a su mundo. Estos dibujos no recrean el escenario de forma pasiva sino que van más allá: reflejan el interés de Buero por el acto escénico, por la imagen viva que prima por encima de todo.

■ BIBLIOGRAFÍA

- BACHELARD, Gaston, *The Poetics of Space*, Boston, Beacon Press, 1994
 BUERO VALLEJO, Antonio, *Un soñador para un pueblo*, Madrid, Austral, 1972.
 BUERO VALLEJO, Antonio, *Obras completas: Poesía, narrativa, ensayos y artículos*, Madrid, Espasa Calpe, 1994.
 BUERO VALLEJO, Antonio, *Irene o el tesoro*. Madrid, Magisterio Español SA, 1989.
 BUERO VALLEJO, Antonio, *Obras completas — Teatro*, Madrid, Espasa Calpe, 1994.
 DOMÉNECH, Ricardo, *El teatro de Buero Vallejo, Una meditación española*, Madrid, Gredos, 1993.
 GARCÍA CUEVAS, Cristóbal (ed.), *El teatro de Buero Vallejo, texto y espectáculo*, Barcelona, Anthropos, 1990.
 GIANNACHI, Gabriella & LUCKHURST, Mary (ed.), *On Directing*, Londres, Faber & Faber, 1999.

³¹ Antonio Buero Vallejo, «Un pintor nada menos», *op. cit.*, p. 935.

³² Antonio Buero Vallejo, «Acerca del texto dramático», *op. cit.*, pp. 802.

ARTÍCULOS

- IGLESIAS FEIJOO, Luis, *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, Santiago de Compostela, Universidad Santiago de Compostela, 1982.
- PEREZ DE LA FUENTE, Juan Carlos, Notas de Dirección para el programa del montaje del CDN de *La Fundación* en el teatro María Guerrero.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español, siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1997.
- VV. AA., *Tiempo Recobrado, Catálogo Exposición 5 Julio 2003, Sala Exposiciones del Ayuntamiento de Almagro*. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Caja Castilla-La Mancha, 2003.

Bocetos y diseños de *Antonio Buero Vallejo*, por cortesía de don Carlos Buero.

ARTÍCULOS

SUPERMERCADOS, COCHES Y OTROS EDIPOS

Gumersindo Puche

■ 1. PERFIL DE JOSÉ RICARDO MORALES

A PARTIR DE *MÍMESIS DRAMÁTICA*

En *Mímesis dramática*, obra que reúne diez ensayos sobre el drama y sus paradojas, José Ricardo Morales utiliza ejemplos extraídos de su propia vida para la exploración de temas teatrales que delatan a un autor erudito (palabra que podría llevar a confusión en los tiempos que corren y que matizo aclarando que se trata de una erudición descargada del más mínimo espectro de pedantería). En dichos ensayos analiza elementos y conceptos sobre el teatro que se irán materializando de forma más o menos implícita en sus textos teatrales. Pero *Mímesis dramática* es algo más, no es sólo un conjunto de ensayos y conferencias de un investigador teatral aséptico y distante. Se presenta como una lectura emocionante, como un viaje por la España convulsa del siglo XX. Morales asiste con diecisiete años a una conferencia de Unamuno, en 1932 en el Ateneo de Madrid, y presencia los signos de una España que va camino del gran conflicto. Sería en la ciudad de Valencia, durante aquellos años hasta 1937, cuando se forjan sus orígenes de dramaturgo dentro de *El Búbo*, compañía en la que desarrolló junto a Max Aub, entre otros muchos, una actividad teatral que abriría las puertas a su primera obra, *Burlilla de don Berrendo, Doña Caracolines y su amante*. Pero en octubre de 1936, abandonaría *El Búbo* para incorporarse voluntariamente al Ejército Republicano. Tras la guerra viviría con el destierro las peores consecuencias: campos de concentración, navegaciones inauditas y el triste exilio del 39, época en la que José Ricardo Morales vivirá sus primeros encuentros con Margarita Xirgu. Nacería entre ellos una intensa colaboración artística que comenzaría con la puesta en escena de su primera obra extensa *El embustero en su enredo*.

En sus ensayos, más allá de hablar del teatro como mero punto de encuentro de creadores privilegiados que exhiben su arte, José Ricardo Morales nos recuerda la deuda que todavía hoy mantiene España con los que se fueron —mejor dicho— los que tuvieron que irse. Rescato estas palabras cargadas de impotencia ante los hechos:

El presente año 1989, en el que algunos cumplimos el cincuentenario de nuestro destierro —dado que España, a diferencia de otros países occidentales, no llevó a cabo ninguna política coherente para el rescate de sus autores o pensadores dispersos sobre el haz de la tierra—, este año del 89 puede brindarnos la ocasión propicia para estimar la muy considerable acción que emprendió en el exilio la actriz más destacada de su tiempo.¹

En el último texto que cierra *Mímesis dramática* hay un dolor que proviene de los recuerdos de esa fase de la historia negra de España, un dolor de alguien que escribe lo siguiente sobre el exilio:

Quizá por ello, Margarita Xirgu nos recordaba con frecuencia en Chile que «los griegos inventaron el castigo más riguroso para el hombre: su destierro». Peor aún que la muerte, conveníamos, pues equivale a morir en vida todos los días. Al fin y al cabo, la muerte es una conclusión, en tanto que el destierro es una mala muerte que puede acompañarnos toda la vida.²

Vida y obra se mezclan conformando un mosaico hecho de experiencias y pensamientos audaces que despiertan algo más que interés en el lector, yo lo definiría con una última palabra antes de adentrarme en el mundo de José Ricardo Morales, una palabra nada más: admiración.

Si atendemos de nuevo al término con el que definí en el comienzo a José Ricardo Morales, me refiero a «erudito», la Real Academia dice sobre él: «Instruido en varias ciencias, artes y otras materias». Estamos ante alguien que ha sido profesor de Historia y Geografía, que también perteneció al Centro de estudios Humanísticos de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile, así como uno de los fundadores del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, donde dirigió la primera obra presentada al público: *Ligazón*, de Valle-Inclán. Todo ello

¹ José Ricardo Morales, *Mímesis dramática. La obra, el personaje, el autor, el intérprete*, Santiago de Chile, *Primer Acto*, 1992, p. 141.

² J. R. Morales, *op. cit.*, p. 142.

a lo largo de más de cuarenta años dedicados al estudio y la creación teatral. Obras que incluso hoy no dejan de sorprender por la capacidad que ha mostrado al utilizar elementos transgresores, como sucede en *Cómo el poder de las noticias nos da noticias del poder*, pieza de 1969 que reflexiona sobre los medios de comunicación. Una obra visionaria tanto a un nivel formal como de contenido. En todas sus obras, como el propio autor llega a decir, hay brochazos de sus vivencias en la guerra, el exilio, que aparecen de un modo más o menos explícito. Si he extraído la «idea de destierro» que recorre *Mimesis dramática* se debe a que en la obra *Edipo reina* deambulan todos esos personajes cargados de un pasado que no los deja existir con la liviandad que ellos desearían. Una obra en la que los brochazos aparecen con fuerza, al igual que esas pinceladas al óleo que nos transmiten el nervio y la tensión de la mano que las hizo. Sin más preámbulo doy paso a ese mundo que José Ricardo Morales construye con palabras, confiando verlo pronto sobre un escenario, lugar donde merecen estar sus textos.

■ 2. EDIPO REINA, O LA PLANIFICACIÓN

Un cráter, dos rampas y una letra escrita en blanco sobre un rectángulo azul. Estas son algunas pinceladas de la acotación con la que José Ricardo Morales abre este texto. No es mucho lo que nos dice del lugar, tal vez sea la luna, el fin del mundo, o el rincón abstracto de una mente perversa, una mente torturadora, es decir, como si una conciencia se materializara en un personaje y cobrara una autonomía capaz de ser verdaderamente eficaz en el acto de comunicar lo inefable a quien va destinada la pieza (que podría no ser el espectador), un personaje que no tiene nombre pero que desencadena los acontecimientos que se ponen en marcha tras la primera didascalia. No intento jugar a los enigmas. El ensayo dramático en dos partes (así lo define el autor), trata sin duda de la afirmación de un personaje-conciencia, abono de nuestro miedo, nuestras dudas, nuestra falta de respuestas, nuestro cansancio por la repetición de los acontecimientos como una basura que se ensucia todavía más. ¿Dónde y cuándo nace? ¿Cómo puede haber un personaje que no está escrito? El personaje no aparece en la obra, resucita gracias a ella como un vampiro ávido de almas, la obra legitima la existencia de un ser que no sabemos si existe y que aparece con letras invisibles.

Una revisión de la tragedia no es un mero ejercicio literario, es una pregunta temerosa, una pregunta que ya no elevamos a los dioses pues

el politeísmo se ha desgastado hasta dejar un solo Dios poco creíble, pero sí es una pregunta que nos hacemos a nosotros mismos. Una pregunta lanzada al espacio como esas sondas de las películas de ciencia ficción en las que el ufólogo solitario y desamparado recibe una señal del más allá y cuando lo cuenta nadie le cree. El personaje del que hablo podría ser el emisor de una de esas señales que recibe el ufólogo desde la galaxia y al que nunca se le ve la cara (si es que tiene). ¿Y por qué hablar de un personaje que no aparece explícitamente en la obra, y por qué hablar de películas del espacio? Replantearse la tragedia es utilizar otra vez la misma pregunta, es intentar ponerse en contacto de nuevo con esos dioses sin boca y aunque nadie crea en extraterrestres lanzar por si acaso la pregunta: «p-o-r q-u-é...». Lo que queda es un fantasma en nuestra mente, un ser invisible pero del que se puede hablar aun a riesgo de pasar por loco. Señales en el espacio, dioses..., nuevos mitos o el mismo de siempre.

Carpi, el solitario protagonista del que apenas sabemos nada al comienzo de la obra, aparece empujando un carro de aeropuerto. Camina solo, declamando una frase que repite como una letanía fuera de contexto, ¿por qué la dice?, ¿por qué sale de su boca una frase que según él no le corresponde? La ausencia de deseo lo libera del peso de las palabras que pronuncia, porque, aunque él no lo sepa todavía, Carpi es un Edipo doliente de una amnesia intermitente que el autor maneja a su antojo. ¿Qué hace alguien que no desea nada empujando un carro lleno de objetos? Aquel que no desea nada debería estar desnudo en el mundo ya que poseer un objeto es desearlo, y cubrirse el cuerpo es un acto de posesión. Somos dueños de nuestra intimidad, de nuestra vergüenza, sin embargo Carpi cargado de trastos se contradice al desear «más» de lo que él mismo imagina. También dice «no marchó hacia ello» refiriéndose al deseo, ¿qué quiere decir con ese «ello»? Es un jugador, un ludópata de los enigmas, en realidad, Carpi parece poseído por una de las esfinges antiguas (la esfinge de Edipo) y su lengua sortilega sabedora de todas las respuestas nos deja incompletos, tullidos, pues nunca sabremos hacia dónde van sus palabras y por qué no cesan de emitirse si es que nada desea. Carpi es su propio conflicto, existe bajo el yugo de la paradoja. Camina solo, necesita hablar con él mismo y en esa cadena de frases inacabadas con las que comienza la obra nos lleva de vuelta a la primera de ellas: «fácil es en cierta medida...», una frase mutilada que nos deja en las puertas de algún secreto importante para el hombre pero que no llegamos

a escuchar. La vida es una frase larga e incompleta, siempre llega el momento en el que se interrumpe como los puntos suspensivos que siguen a cada frase inacabada de Carpi y él es consciente de ello. Emite cada frase rota como si fueran pequeñas muertes o, mejor dicho, como si fueran ensayos de su muerte, ensayos de ese silencio que acaece cuando uno muere. No necesita desarrollar el discurso a quien va dirigido el mensaje, un balbuceo basta para que el receptor al que van dirigidas esas frases tullidas sea capaz de completar el resto, porque ya lo conoce y no necesita escucharlo del todo. Esto sucede cuando se encuentra solo en ese cráter, pero pronto termina su soledad interrumpida por la voz femenina de Selene, la esfinge de otro tiempo que esta vez vemos vestida con gorra, camisa y pantalón azules, vigilante inflexible del supuesto parking por el que Carpi arrastra su carro de aeropuerto. Selene, algo más que una vigilante, «la primera habitante del lugar», parece la encargada de recordarlo todo, de mantener una memoria activa en ese lugar donde el tiempo no sigue ni se detiene, o donde no hay tiempo. Es un personaje bañado por la ambigüedad que irá dando las pistas necesarias para que la tragedia edípica vuelva a repetirse dibujando un bucle incansable.

El encuentro con Selene nos aclara el espacio en el que se encuentran: un parking. El conflicto es simple, Selene le anuncia que está prohibido pasar por donde Carpi camina. Lamentablemente la tragedia ya se ha desencadenado; algo tan nimio como pasar una línea ha sido suficiente para poner en marcha una vez más la maquinaria Edipo. Carpi desconoce el significado de la señal que hay frente a él, una letra que podría significar: «parking, pago», Selene le deja claro que su verdadero significado es «prohibido pasar». A pesar de los esfuerzos del joven por comprender el mensaje de Selene, éste es incapaz de ver la zona prohibida señalada por la vigilante. Desconoce el significado de los códigos y señales que le rodean como si realmente fuera un extranjero recién llegado a una tierra desconocida. El diálogo con Selene está cargado de un exceso de lógica por parte de Carpi, cada palabra pronunciada responde a un significado fijo para él, sin posibilidad de cambio o interpretación, así un «¡Alto!» emitido por Selene es interpretado por Carpi no como una orden de detenerse sino como definición de su estatura, «Ni alto ni bajo. Tan solo de estatura media», contesta Carpi con su ingenio incombustible que se mantiene a lo largo de toda la obra. Las palabras, los objetos terminan transformados en algo distinto al origen de su primera aparición, como si el lenguaje estuviera defectuoso y fuera incapaz de

comunicar con precisión aquello que uno desea emitir, así la «P» de la señal puede ser para Carpi, extranjero en esa tierra, puede ser, digo, una larga lista de palabras como: «primo, presencia, perengano...», una libre interpretación ajena a cualquier regla. Sin embargo, Selene marca las normas y no deja opción a esa libre interpretación impulsiva que llevará a Carpi al abismo del error edípico una y otra vez. La letra comienza significando «parking» y, finalmente, «prohibido pasar». Carpi lo acepta como si careciese de voluntad, dejando en manos de Selene la responsabilidad del significado. No intenta enfrentarse a ella, se atiene a sus leyes aunque después no las respete del todo creyendo estar disculpado, si faltó a las normas fue por desconocerlas. La ignorancia no lo exime de pagar la multa, de este modo cuando decide marcharse su carro no se mueve. Selene le recuerda que «muchos suelen acarrear cargas ajenas» y, por la tanto, pagar por ellas. En este diálogo con Selene, José Ricardo Morales introduce explícitamente y sin pudor una reflexión sobre aquel famoso Edipo, que asesinó a su padre sin saberlo. Hablan de Edipo como si existiera y no tuvieran nada que ver con él. En realidad Carpi no es Edipo aunque coincidan algunos datos. Carpi revive con flashes las pautas necesarias para repetir la tragedia. Edipo es una coreografía en el tiempo, pero una coreografía mal ejecutada, con errores. El bailarín está viejo y cansado de repetir la pieza, y su cuerpo no responde a las órdenes de su cerebro. De modo que el nuevo Edipo parece el número cien mil de una saga interminable, un Edipo desgastado que intenta ser un poco más original que el anterior, o distinto, menos ignorante que su predecesor. Selene interrumpe la conversación que tienen sobre Edipo a causa de un extraño incidente, le comunica que un niño tiene ganas de llorar, percibe sus ganas de llorar. Este inquietante dato de un niño que llora por los demás, y que quizá esta vez vaya a llorar por Carpi, lo vinculo de nuevo a esa idea de que alguien o algo, llamémosle otra vez Dios o extraterrestre, está pendiente de los acontecimientos que suceden ya no en la vida sino dentro de la literatura, donde las palabras impresas y luego emitidas con la voz las recibiera ese receptor misterioso al que he hecho alusión al comienzo y que José Ricardo Morales materializa en ese niño que «Siempre llora por alguien».

Selene desaparece de escena, ha ido a averiguar por qué llora el niño. Aparece Venturino arrastrando otro carro cargado de mercancías. Venturino habla de las versiones, y en un acto de impúdica metateatralidad José Ricardo Morales pone en boca del personaje las dudas de cómo

proponer de nuevo el conflicto en la versión en la que se encuentran. Para ello el autor provoca el encuentro de dos hombres en una nueva encrucijada, un cruce de caminos donde ambos permanecen pasivos y son inofensivos, sin embargo la quietud no les garantiza ninguna paz, ellos son cisternas de la amenaza, no saben que arrastran algo más que objetos en sus carros de supermercado.

Si Carpi se definía al comienzo de la pieza como «el que nada desea», Venturino, que se presenta como «El rey», es «el que todo lo quiere», una fórmula incompatible que tendrá sus consecuencias. El rey, materializado en el cuerpo de un comerciante que es dueño de una larga lista de productos, seducirá con los cacharros al peatón con el que se ha cruzado. En la primera intervención de Venturino queda claro que nos encontramos ante una nueva versión de Edipo, pero esta vez los personajes parecen tener conciencia de ello, aunque no totalmente, ya que una metateatralidad indefinida tiembla bajo una epidermis que impide confirmarnos hasta qué punto son conscientes de su existencia como personajes. Éstos nunca dejan de representar el papel que les dota de vida sobre las tablas. Es esta extraña consciencia de los personajes la que provoca una inquietud en el espectador que no cesa ni llega a comprender, afortunadamente. Inquietud que se acentúa cuando Venturino dice: «¿Cómo se puede proponer de nuevo el conflicto en que estamos?», y justo después de esa frase se encuentra con Carpi. Esta propuesta es un hallazgo con una fuerza teatral que potencia el conflicto posterior con el que finaliza la escena donde el rey será asesinado una vez más por el peatón con el que se cruza, es decir, por Carpi. Es en este encuentro donde quedan sedimentos de esa consciencia de sí mismos, como destellos del papel que no han dejado de representar una y otra vez en el espacio-tiempo. Algo que puede resultar abstracto, José Ricardo Morales lo transforma en un hecho concreto. Esta ambigüedad se manifiesta cuando Carpi dice que lleva unos cuantos recuerdos a cuestas, un concepto existencial que se convierte en real y concreto a causa de la acotación donde se indica que Carpi señala los objetos extendidos por Selene anteriormente. Los objetos son precisos y abstractos al mismo tiempo. Por momentos está claro el lugar: un Parking, sin embargo deja de serlo, ¿pero en qué se convierte? Todo es posible gracias al manejo de la palabra. El autor se comporta como un encantador de serpientes, en este caso las víctimas somos nosotros, víctimas de un uso de la palabra tan refinado en su expresión que permite que esa inverosimilitud inicial sea absolutamente verosímil

a cada frase de los personajes. Este binomio real-abstracto se mantiene como un bajo continuo a lo largo de toda la obra dotándola de rasgos del teatro del absurdo, un teatro de la impotencia y el deseo del cambio imposible de los acontecimientos que los personajes están obligados a vivir. Una impotencia que convierte a estos personajes en prisioneros de una cárcel sin salida, hecha de palabras y caprichos de un autor que los tortura por repetir la historia con otra piel y otros signos, pero con el mismo miedo, la misma sentencia.

Volviendo a la definición que he hecho al principio de los personajes, Venturino, sin mayor rodeo, muestra su obscena visión del mundo, ese lugar donde se puede comerciar con cualquier cosa, todo vale para comprar o vender, él mismo se define como el rey de una larga lista de objetos que pueblan los supermercados de nuestros días. Un rey sin escrúpulos a la hora de mercader con sus pertenencias, a diferencia de Carpi, que se niega a vender los objetos que lleva en su carro, son su memoria y no quiere sacar un provecho mezquino como hacen otros. Venturino en su afán colonizador extiende uno a uno los objetos que transporta en su carro. Es el rey del «arenque ahumado escandinavo, de los preservativos holandeses... el chocolate suizo...», una larga lista de productos que lo convierten en el más poderoso de los reyes por ser dueño de lo que el hombre contemporáneo desea, no el arte, no la sabiduría, sino ese miserable arenque ahumado. Al final de su retahíla propone a Carpi una permuta, un intercambio de coches. Con un lenguaje de anuncio televisivo describe las facultades tecnológicas de su vehículo para convencer a Carpi del cambio, quien accede sin mayor enfrentamiento ni negociación regalándole su vehículo. Venturino se sorprende de tan rápida decisión y al preguntarle el por qué, Carpi con una simple respuesta le deja claro que su elocuencia ha bastado para no dudar del cambio. Venturino hace un elogio del progreso, de los coches y de la velocidad, concluyendo con un eslogan que se convertirá en el motor del conflicto final: «Ese es nuestro prestigio: nuestra velocidad». Hasta aquí todo parecía ir sobre ruedas, no había ninguna fricción, pero esta frase es la matriz del choque que acabará una vez más con la vida de «El rey» al final de esta primera parte. Carpi le indica tímidamente que se equivoca con lo de la velocidad ya que él es un simple peatón, y en otro desliz metateatral le dice: «En esta versión del conflicto hago el papel de un peatón que detendrá el coche del monarca, impidiéndole el paso. Vea el programa». Es interesante ese desdoblamiento de los personajes que, por una parte, poseen rasgos

de su origen mítico pero que, por otra, se han adaptado a los tiempos representando en este caso al rey de nuestros días, «el consumismo», frente a su oponente, «el que carece de ambición». El problema, y he aquí el origen de este conflicto que acaba con ese parricidio una vez más, el problema digo, es que Carpi no es el cliente ideal para ese rey de los productos al que pertenece la cadena comercial de «Supermercado La Felicidad».

Venturino es dueño de un emporio gracias al dominio del engaño y de una retórica que tiene un papel primordial en esta obra, pues es la herramienta que tienen los personajes para convencer y persuadir a sus rivales como lo hacen las hermanas de Cordelia vertiendo palabras venenosas en el oído de Lear. La retórica modifica los objetos en cosas diferentes de lo que son, como ese momento en el que Venturino le vende el coche a Carpi. Éste queda totalmente convencido, es más, ambos están convencidos de que lo que hay delante de sus ojos es un coche, pero una acotación vital deja claro que el coche del que hablan Venturino y Carpi continúa siendo un carrito: «[...] montan sobre el carrito, deslizándolo aceleradamente». Ellos tienen fe en que es un coche y por lo tanto lo es. Mediante la retórica transforman los elementos; y creo que ésta es una versión que aporta esta novedad, es decir, todo es posible por la fe de los personajes o por su falta de la misma, y precisamente esta falta de fe es la que motivará el conflicto final.

Conflicto que arranca cuando Carpi intenta aclarar a Venturino por qué es un peatón. Al principio parece inofensiva la explicación: su coche se ha detenido por atravesar una línea prohibida. El problema es que Venturino no es capaz de ver esa línea. El enfrentamiento va creciendo poco a poco cuando Venturino le demuestra que es capaz de atravesar la supuesta línea sin que su vehículo sufra ningún desperfecto, ello le despierta la sospecha de que Carpi es un estafador que pretende timarlo con el truco de la línea. Las «líneas», reales o imaginarias, serán el motivo definitivo que dará pie a esa resolución violenta de esta primera parte; el asesinato del rey a manos de Carpi.

■ 2.1. Líneas, fronteras, límites, barreras...

Carpi invita a Venturino a traspasar la línea con su coche y es justo en ese momento cuando algo falla aniquilando el entendimiento que ha existido hasta ahora. ¿Por qué Venturino es incapaz de ver la línea que Carpi le indica? Dice: «¿De qué línea me habla [...] al parecer desea

engañarme con sus descabelladas invenciones». Lo más fascinante es que ambos creen, están convencidos, pero de forma opuesta. Uno ve la línea y otro no la ve, y su convencimiento es lo que desencadena la pelea que corona al vencedor de esta batalla familiar en la que una vez más subirá al podio de los ganadores, el hijo, el mismo hijo de siempre. Un planteamiento aparentemente insignificante, e incluso ingenuo: reducir el conflicto final entre Carpi y Venturino a creer en la existencia o no existencia de una línea. ¿Pero qué son las fronteras, la propiedad, los pasaportes, los permisos, sino «Líneas» imaginarias como las de Carpi y Venturino? Unos creen con más fervor que otros en esas terribles líneas divisorias, demasiadas líneas en el mundo y demasiada fe en esas líneas imaginarias. Ese choque provocará una y otra vez enfrentamientos interminables como el asesinato repetitivo de estos personajes con «viejas heridas» por las que han de pagar. Se trata de una espiral que no cesa, un bucle donde se mezclan y chocan las ideas generando una violencia histórica que nunca termina. Es como si se hubiese llegado a la conclusión de que si los conflictos se acabaran habría que inventar otros nuevos para que continuara derramándose la sangre, sin parar. Carpi asfixia a Venturino, le quita la corona y la bufanda y queda así como sucesor del imperio del «precio justo». En la escena vacía vuelve a aparecer Selene, con un bebé al que le habla de su futuro reino con la hermosa Yocasta. Sin haber acabado esta versión de Edipo ya ha comenzado otra diferente en el tiempo. Un número indefinido de versiones se desarrollan simultáneamente sin cesar formando un pandemónium edípico.

■ 2.2. El concurso final

En la segunda parte una primera acotación indica que el espacio debe estar vacío de los accesorios utilizados durante la representación, incluido el poste con la letra P. En escena, Yocasta, Creonte, y Tiresias «visten a la usanza de la antigua Grecia». En un primer monólogo de Yocasta se describe la situación en la que se encuentra la ciudad de Tebas y sus antecedentes. Creonte aparece como jefe de la policía y Tiresias como sacerdote, el adivino ciego. Hasta aquí la fábula no ha cambiado respecto a la versión antigua. Yocasta, fría y calculadora plantea cuáles deben ser las pruebas que deberán cumplir los pretendientes que aspiren a ocupar el puesto de Layo. Creonte se presenta como un policía dictatorial y partidario de la política del terror, proponiendo una serie de torturas infernales para el candidato y así medir su temple. Yocasta desestima esa idea

de usar la fuerza bruta, habitual en el tosco Creonte, recordándole también lo inútil que resultaron sus métodos en la búsqueda del asesino de Layo. El jefe de la policía se defiende exponiendo que tanto ellos como el pueblo no desean el castigo para el criminal del rey, ya que éste los liberó de la amenaza divina en la que ella acabaría casándose con su propio hijo. Están convencidos de que la desaparición de Layo los ha liberado de la maldición divina.

Yocasta está dispuesta a planificar el futuro, quiere dirigirlo para evitar el azar. En este acto de soberbia queda igualada, aunque sólo sea en el intento, a sus propios dioses. Para ello utilizará un cóctel en el que mezclará todo el poder del miedo del basto Creonte con el poder de las creencias de Tiresias, sembrando así el terror humano y el divino en la ciudad de Tebas. Utilizarán para sus fines a la Esfinge que «paraliza y convierte en víctima a quien se le opone».

El comienzo de esta segunda parte deja patente que las altas esferas programan y planifican los acontecimientos de tal forma que el pueblo siempre cree que son arbitrarios. La llegada de la Esfinge es uno de estos sucesos elaborado con fines perversos. Yocasta argumenta que con el anuncio de su aparición bastará para que la demonia se manifieste, como si realmente se tratara de un ser sobrenatural. Hasta este momento así lo cree el propio Tiresias. El autor introduce elementos tecnológicos de plena actualidad, un anacronismo con respecto a la forma de cómo van vestidos. Esta mezcla temporal favorece la combinación de miedos antiguos con artefactos modernos. Planean anunciar la llegada de la Esfinge en la prensa y la televisión, sólo la publicidad puede conseguir que esto suceda, como dice la propia Yocasta: «... la publicidad hace creer al mundo hechos y cosas inverosímiles», y continúa: «la gente cree, sobre todo, aquello que le inducen a creer. Las creencias, tal como algunas enfermedades, también se contagian». Estas frases recuerdan al fenómeno que desencadenó el conflicto de la primera parte entre Carpi y Venturino, con las líneas imaginarias ligadas a ese extraño y complejo acto de «creer o no creer».

Los preparativos siguen adelante. Creonte anuncia por una megafonía que los voluntarios de Tebas pueden acabar con una amenaza que se cierne sobre la ciudad, enfrentándose para ello a la Esfinge. El vencedor será premiado con la corona y los esposales con la reina. Hasta aquí todo parece una reproducción ligeramente alterada de las fuentes originales de «Edipo», pero va a ser en este momento cuando el discurso de

la obra da un giro radical recuperando el pulso desconcertante de la primera parte, pulso que el autor aprovecha para cuestionar el mito. Desde el fondo del escenario surge la Esfinge, una escultura de bronce que lentamente va saliendo de entre las rocas acompañada de efectos especiales, sonoros y acústicos. Más que una bestia mitológica, por la descripción que hace el autor, parece una nave espacial, y así es en realidad ya que la Esfinge es una obra encargada por la propia Yocasta a los ingenieros del ejército. Ingenieros que han sido liquidados sin escrúpulos para que nadie pueda enterarse del engaño y que a su vez serán utilizados como las primeras víctimas heroicas que lucharon contra la demonia. Todo es una manipulación matemática de una Yocasta consciente de que no importa que sea falsa la Esfinge ya que el pueblo la tendrá por cierta. Nada se escapa a sus manos impregnadas de una codicia bastante usual en los hombres que gobiernan. Yocasta se prepara introduciéndose en el cuerpo de la Esfinge tecno-divina, cuando aparece Edipo.

El joven es interrogado por Creonte de un modo violento a causa de su oficio de perro policía del estado. Un diálogo breve pero lleno de giros ingeniosos por parte del virtuoso Edipo con la palabra, sirve de presentación de este joven más hábil con la lengua que con la espada, que se libra de Tiresias y Creonte con la facilidad que le permite su inteligencia y se lanza frente al rival más temido por el pueblo y por él mismo, la Esfinge.

La escena de Edipo con la Esfinge se presenta con una melodía que emite el aparato mitológico, una melodía que recuerda a las sintonías que anteceden a las grandes finales de los concursos televisivos. De hecho el encuentro con la Esfinge tiene la huella de los diálogos más ingeniosos de la época áurea. Estamos ante el duelo de los amantes de *El perro del hortelano*, mezclado con un cuestionario de concurso televisivo. Ironía que se hace explícita en un momento de la entrevista en la que Edipo utiliza el esquema de esos concursos para mofarse de la Esfinge, siempre quedando por encima de ella y dejándola en ridículo. La ironía de Edipo está cargada de un humor ácido y lleno de crítica a las formas que tiene el poder de dominar mediante sistemas capciosos que arrinconan al débil. Pero Edipo no es débil, quizá porque no teme a la Esfinge, y quizá no la teme porque a pesar de su habilidad mental para hacer juegos de palabras que le salvarán la vida, en el fondo ignora que su victoria será también su derrota, y el trofeo su castigo.

El «ensayo dramático en dos partes» termina con la coronación de Edipo tras un largo pugilato verbal con la Esfinge-Madre. Un final para

una historia que no termina ahí, todos sabemos que en este cuento el rey y la reina no acabaron felices. En esta segunda parte José Ricardo Morales mantiene el pulso de aquellas frases incompletas que en la primera parte emitía Carpi, frases inacabadas con una posible continuación, pero en definitiva, frases rotas de las que nunca sabremos con certeza cómo hubieran concluido. *Edipo reina* termina aquí, su final es éste. La revisión de la tragedia llega a su fin dejando campo abierto a nuevos Edipos que vaguen despistados por los caminos.

Y volviendo a la teoría de ese personaje-conciencia que planteaba al comienzo, concluir diciendo que quizá ese Dios sin boca o extraterrestre no sea más que una masa informe hecha de hombres y mujeres que fluyen como una conciencia parecida a los dioses, en espera de señales que den alguna pista de lo que el futuro nos depara, porque aunque nos digan cuál es el final (¿la muerte?), en el fondo no sabemos si la historia continúa o no, y quizá ello sea lo que nos produce un miedo atávico, un miedo que nos arrastra a inventarnos dioses y extraterrestres que nos envían señales desde el más allá.

ARTÍCULOS

CARTAPACIO

Álvaro del Amo

Los tres,
de Álvaro del Amo

Introducción de Pedro Villora:
*Álvaro del Amo y los seres
no necesariamente queridos*

S
T
R
E
S
D
E
Á
L
V
A
R
O
D
E
L
A
M
O

ÁLVARO DEL AMO Y LOS SERES
NO NECESARIAMENTE QUERIDOS

Pedro Vállora

Un artista que lo es siempre, y que lo es mucho, en cualquier género y formato, cuando escribe para sí y si lo hace para otros, al crear ficción y al criticar o analizar relatos ajenos operísticos o fílmicos, que no es disperso sino plural y abundante, que domina la estética al tiempo que la técnica o la ética, que es diferente a cualquiera y sólo igual a sí mismo, que cuenta como nadie lo que observa como ninguno, que es ensayista, novelista, guionista cinematográfico y televisivo, reportero, traductor, narrador, dramaturgo, director de cine y de teatro, adaptador, que trabaja para Aranda, Zulueta o Chávarri, y que haga lo que haga y para quien sea, siempre es un trabajo o, mejor, una creación de Álvaro del Amo.

En su primer libro, *El cine en la crítica del método* (1969), Álvaro del Amo parte de las teorías de André Bazin para estudiar las relaciones del cine con la realidad, basándose en las aportaciones de Aristóteles, Platón, Schiller, Hegel, Taine, Nietzsche, Croce, Benjamin y Fischer. Por un lado considera el cine como lenguaje y por otro analiza «el armazón estructural básico sobre el que actuará la expresividad de la forma fílmica»,¹ permitiendo así observar «la complejidad de las manifestaciones de la realidad social, los perfiles de su esencia, la minuciosa ósmosis de los tentáculos de su pensamiento, la estricta totalidad de su alcance».²

Le seguiría *Cine y crítica de cine* (1970), un estudio sobre la evolución de la crítica cinematográfica española que hace hincapié en la aparición de dos sistemas diferenciados: la crítica realista y la idealista. Finalmente,

¹ Álvaro del Amo, *El cine en la crítica del método*, Madrid, Edicusa, 1969, p. 167.

² Id., p. 167.



Fotografía de Allen Cohen.

Comedia cinematográfica española (1975) es un análisis del vilipendiado cine comercial producido entre 1967 y 1974, de películas «cuya temática incide sobre los mismos problemas (las relaciones conyugales y los intentos por salir del ambiente cotidiano en busca de mejoras laborales y/o gratificaciones amorosas)»,³ que nacen de un caldo de cultivo alimentado por la zarzuela y el sainete: *Vente a Alemania*, *Pepe*, *Soltero y padre en la vida*, *No desearás*

³ Álvaro del Amo, *Comedia cinematográfica española*, Madrid, Edicusa, 1975, p. 12.

al vecino del quinto... Tal vez por el carácter descriptivo, así como por la tensa elegancia de su estilo, hubo en su momento quien comentase que *Comedia cinematográfica española* era un ensayo que podía leerse como una novela.

Pero la auténtica primera novela es la que escribe entre el otoño de 1977 y la misma estación de 1978, y publica en 1980: *Mutis*. La brevedad de su extensión contrasta con la abundancia de peripecias, de giros inesperados en una acción capaz de desprenderse de unos personajes para continuar con otros nuevos sin transición y sin quebrar (aunque en ocasiones se fuerce) la lógica del discurso. El autor plantea múltiples historias que una tras otra va abandonando. Un detalle en apariencia menor adquiere un protagonismo repentino y aquello que se estaba contando desaparece del relato para desarrollar la novedad. La novela ofrece variantes del drama familiar, con calas en géneros como la comedia burguesa o el melodrama desaforado como el que posteriormente satirizará en *Motor*. No obstante, lo más destacado no es la capacidad de condensación, la intensidad que esa misma concentración imprime a la fábula, la riqueza verbal, la construcción ambiental o el exquisito sentido del humor que será característico de toda su obra, sino la sospecha generada en el lector acerca de los conceptos de espacio, tiempo y personaje y, por extensión, la inquietud con que, desde la lectura, observa su propio entorno. Y es que no es fácil salir de *Mutis* sin cuestionar si la información que tenemos los unos de los otros es suficiente para desenvolvernos o si el primer escalón del aprendizaje personal no será el de negar la alteridad para evitar el trauma.

La relación entre tres hermanas, Lucrecia, Ifigenia y Rosa, marca su segunda novela, *Libreto* (1985), cuyo título nuevamente propone una sugerencia escénica y también estructural, puesto que otra vez aparecen las historias múltiples pero ahora atadas a un hilo vertebrador que impide su fuga, su desaparición, su mutis. El tejido familiar se construye con el avatar de cada hermana y de sus seres afines, que a una de ellas la convertirá con el tiempo en abuela comprensiva y, como le ocurrirá a semejante personaje de su película *Una preciosa puesta de sol* (2003), de bondad casi insoportable. No obstante, se sugiere una distancia entre la trama, la sucesión de hechos, y su comprensión, como si faltase un engarce musical que debiese ser reconstruido para acceder a otro estado de entendimiento mayor o siquiera más completo. Y es que el autor se permite jugar con la diferencia entre lo dicho, que es siempre inteligible aunque acaso extraño, y lo entrevisto, que se diría fascinante.



Motor. Jeannine Mesire, Emilio Gutiérrez Caba y Jorge de Juan.

Teatro y música, ópera, irrumpiendo de manera finalmente brutal en su tercera novela, *Contagio* (1991), y poseyéndola desde la primera línea. Se diría que este investigador artístico que en cada pieza teatral juguetea con un género distinto, tiene fijado su horizonte vital en el melodrama. El engaño conyugal, sociedades secretas, una conspiración política fraguada en las filas de un anfiteatro... Un universo casi viscontiano condensado en un centenar de páginas precisas donde nada es lo que parece porque aquello que unos personajes ven y saben de otros es siempre demasiado poco, un tanto ambiguo, y nadie se atreve a expresar y desarrollar ante los demás el pasado. Las personas se incorporan a la historia de uno con su propia historia, lo cual tiende a ser ignorado por quienes padecen, sorprendidos y a un tiempo confundidos, las consecuencias de la misma.

Cierta vocación hacia el exotismo presente en *Contagio* (la infancia transcurrida en una región hispanoamericana pródiga en terremotos, un nacimiento en la desembocadura del río Zambezee asistido por una comadrona china...) domina *En casa* (1992). Ambiente y ocupaciones pequeñoburguesas de la narradora, su madre, su hermana y una amiga son

expuestas metafóricamente mediante un acto de traslación por el cual la vida en una tribu sedentaria de la selva amazónica puede asociarse con un entorno médico y religioso en La Haya, o con uno intelectual en Oxford. El contrapunto como explicación. Lo aparentemente más ajeno como modelo para entender el enigma cotidiano. Lo extraño como herramienta idónea para desvelar lo próximo. Y todo ello con personas, lugares y acontecimientos que se suceden en el párrafo a gran velocidad y ritmo casi febril. Se potencia así uno de los mejores atributos de la escritura de Álvaro del Amo: su capacidad para expresar el matiz psicológico, el alcance emotivo, el apunte sensorial, sin necesidad de retener la acción con digresiones morosas y reiterativas.

Si no cuesta nada asociar *En casa* con algún peliulón de misiones en la selva congoleña o en las islas del Pacífico, leído en clave irónica y distanciada, *El horror* (1993) ha permitido a los comentaristas invocar al folletín: tres amigos de infancia esclavizada, un campeonato de puntería en el correspondiente Club de Tiro de Pichón, el aristocrático baile de gala en el palacio de unos duques, un orfanato, una serie de venganzas soterradas durante más de treinta años... Y la inteligencia de un autor que, precisamente porque conoce y domina los modos, reglas y preceptos de estilos y géneros, puede subvertirlos y, al tiempo que posibilita una recepción diáfana a los lectores de vocación classicista, proporciona un festín a quienes tienen entrenado el sentido del humor.

Los diez relatos de *Incandescencia* (1998) no fueron su primera incursión en la narrativa breve, si bien sus anteriores propuestas estaban dirigidas en principio al lector infantil y juvenil. Era el caso de *Caperucita cuenta Caperucita* (1989), con todos los personajes habituales conscientes del papel a desempeñar en el cuento clásico, y de *Niños y bestias* (1992), un bestiario en ocho partes que, al revés de lo que suele ocurrir, nació de las inquietantes y un tanto perversas imágenes previamente creadas por Fuencisla del Amo y Francisco Solé. Ninguno de estos dos libros tendría por qué ser desdeñado por un público adulto aunque no le apelasen con tanta contundencia como este otro sobre un fulgor que, según indica el autor en el prólogo, «actúa como un fuego oculto, se mantiene como soterrada inquietud, brilla como la luz rara que hace más negra la oscuridad. Tiene también algo de enigma. Instalada bajo la piel de los personajes y el tejido de las situaciones, roe a unos y a otras, reclamando sus derechos».⁴

⁴ Álvaro del Amo, *Incandescencia*, Barcelona, Anagrama, 1998, p. 9.

Es curioso, porque la incandescencia exige la misma disposición de ánimo e idéntica voluntad que el conjunto de la escritura de Álvaro del Amo para ser degustada: «Recuerda que no basta, para contentarla, con apagar la bombilla, tragar saliva y mirar hacia otro lado. Es preciso aproximarse a ella, observarla de cerca y, arriesgando pupilas, pestañas y dedos enguantados, tratar de aislarla, de comprenderla, de catalogarla, aun cuando no siempre sea posible apaciguarla».⁵ Por otra parte, aquí hay algún ejemplo que justifica la extremada coherencia de su mundo creativo independientemente del medio de expresión. De manera parecida a como una serie de nombres viajan de unas obras a otras (Leonor, Paula, Julia, Álvaro, Alfredo...), el parentesco concentra el alcance del conflicto, la clase social predominante es la burguesía y quien no pertenece a ella tiene aspiraciones o posibilidades de integrarse, también los argumentos sirven de unión entre los textos o acaso de espejo. Así, en *Los tres* hay algún eco de *Los melómanos* (la muchacha que huye por la terraza cuando sabe que va a ser visitada), y también en *Incandescencia* hay un cuento, «Amor imposible» (el habido entre un adolescente y una mujer madura), que parece nacer de otro anterior, «Gélido agosto», publicado en el diario *El Mundo* en 1996 y posteriormente recogido en el libro colectivo *Aquel verano, aquel amor*.⁶

La ya citada *Los melómanos* (2000) es su penúltima novela hasta la fecha, aunque se prevé que en el año 2006 aparezca una nueva titulada *Casa de fieras*. Tanto *Los melómanos* como *Cinefilia* (2001) comparten la enfermedad artística en sus respectivos títulos y en sus contenidos. Y son tanto más irónicas cuanto que su autor ha dado suficientes pistas que conducen a cualquier mediano observador a considerarlo simultáneamente melómano y cinéfilo. La primera muestra los excesos de preferir vivir experiencias vicarias (a través, en concreto, de las óperas de Verdi) que no reales, de poner la pasión (el lector o espectador de *Motor* sabe hasta qué punto este término puede llegar a ser desposeído de su valor) antes en las historias ajenas que en las propias. En cuanto a *Cinefilia* (acogida a un epígrafe del *Otello* de Verdi y Boito que acentúa su hermanamiento con la anterior), hace explícita su afición cierta y distanciada por el melodrama, al tiempo que se abre a otros géneros (drama, comedia, sainete, documental...). El gusto del autor por introducir historias

⁵ Id., p. 9.

⁶ VV. AA, *Aquel verano, aquel amor*, Madrid, Espasa Calpe, 1997.

que enriquezcan el relato se satisface aquí mediante el recurso de cuatro fragmentos que pueden ser leídos de manera independiente como relatos pero que en su conjunto representan distintas perspectivas del mal cinéfilo estudiado y padecido por su protagonista y que ha contaminado o contagiado la relación familiar.

En el mundo literario de Álvaro del Amo, pródigo en viajes, aventuras y toda suerte de peripecias, hay un núcleo a cuya determinación y nutrición sirve toda esa riqueza y acumulación de hechos, lugares y personajes. La familia es siempre la causa y el horizonte del conflicto, de ahí el doble sentido de su primera obra de teatro, *Correspondencia*, que no sólo alude a las misivas que Padre, Madre, Hijo e Hija se dirigen los unos a los otros, sino también a las similitudes y correspondencias establecidas entre cuatro personajes que en principio pertenecen a dos generaciones distintas pero que también pueden ser entendidos como las facetas joven y madura de sólo dos seres.

Correspondencia se escribió entre el otoño de 1978 y la primavera de 1979. Nunca se llevó a escena, aunque hubo al menos una oportunidad para hacerlo. La intención de José Luis Gómez, a la sazón director del Teatro Español, de estrenar esta obra, fue considerada por Guillermo Heras como «una de las más interesantes propuestas realizadas por un teatro público en la búsqueda de nuevos lenguajes dramáticos de la España contemporánea». ⁷ Al parecer, y según crónicas de la época, fue llamado a dirigirla Manuel Gutiérrez Aragón, quien, tras varios meses sopesando el proyecto, habría renunciado al mismo por no encontrar actores adecuados para esta dramaturgia, lo que el tiempo y los estrenos al fin desmentiría. Es más, en ese mismo tiempo, 1980, Álvaro del Amo estrenaba su primer largometraje, *Dos*, con una pareja de intérpretes habituales en sus cortos y su teatro posterior: Isabel Mestres y Joaquín Hinojosa. De ellos llegaría a decir José Luis Téllez: «En *Dos* no sucede cosa diferente de una interminable conversación (o una sucesión de monólogos independientes y entrecruzados), hecha verosímil gracias al meticuloso trabajo sobre los actores que alcanza instantes de verdadera intensidad». ⁸ Y aún pondría en relación esta película con su teatro:

⁷ Guillermo Heras, «Historia», en Álvaro del Amo, *Correspondencia. Geografía*, Madrid, CNNTE, 1985, p. 7. Ver también Guillermo Heras, *Escritos dispersos*, Madrid, CNNTE, 1994, p. 290.

⁸ José Luis Téllez, «*Dos*», en Julio Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español 1906-1995*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 813.

Dos es uno de los más radicales ejemplos de cine no narrativo en la cinematografía, no ya española, sino mundial. Pero una no-narratividad que tampoco es *poética*, alusiva, paradigmática y anti-argumental, sino esencialmente *analítica*, de una coherencia y un rigor casi didáctico, cerrado a toda fuga del sentido, una no-narratividad paradójicamente construida sin otra materia que narraciones. La proliferación de puntos de vista simultáneos sustentados por los mismos actores (trasunto de una multiplicación de personajes encarnados sin una sola modificación en su aspecto, ni aun indumentaria) hace de este film sin precedentes ni continuadores distintos de los presentes en la propia obra del realizador madrileño (singularmente en su medimetroraje *Paisaje con árbol* y su pieza teatral *Geografía*) el casi único ejemplo existente de dramaturgia a la que con mayor exactitud quepa aplicar el calificativo pictórico de *cu-bista*.⁹

El primer estreno teatral de Álvaro del Amo fue el de su segunda obra, la ya citada *Geografía*, escrita en el invierno y la primavera de 1983 y estrenada el 16 de enero de 1985 en la sala Olimpia de Madrid. Fue una producción del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas que dirigió Guillermo Heras e interpretaron Emilio Gutiérrez Caba, Lola Mateo, Marisa Paredes, Joaquín Hinojosa, Isabel Mestres y Gabriel Llopart. La iluminación era de Ángel Luis Fernández, la música la compuso Luis Mendo y la escenografía y el vestuario los diseñó Gerardo Vera.



Geografía. Joaquín Hinojosa y Marisa Paredes.

⁹ Id., p. 814.

Una playa sirve de escenario para el estudio de la geografía humana a través de amigos del pasado que quizá ya no lo son, matrimonios que van a la deriva, amantes, desconocidos y enamorados del análisis del comportamiento ajeno. Para su director, según escribía en el mes anterior al de su estreno, «al margen de lo conseguido en esa concreta puesta en escena, siempre seguiré opinando que la escritura teatral de Álvaro del Amo es una de las más fascinantes y renovadoras de nuestro teatro español actual. Entre sus virtudes, concisión, inteligencia, sutilidad, narrativa polisémica, seducción lingüística, transgresión espacial y temporal, sin caer en pedanterías *modernas* o supercherías del discurso vanguardista, que a muchos irritará y a otros —quizá los menos— fascinará».¹⁰



Geografía. Isabel Mestres.

Correspondencia y *Geografía* se publicaron en un único volumen prologado por Fernando Herrero, para quien éstas «son historias sin historia, o detentadoras de todas las historias —posibles— imposibles»:

¹⁰ Guillermo Heras, «Historia», en Álvaro del Amo, *Correspondencia. Geografía*, Madrid, CNNTE, 1985, p. 8. Ver también Guillermo Heras, *Escritos dispersos*, Madrid, CNNTE, 1994, p. 290.

Es el espiral o el círculo, o la geometría abstracta, en la catarata de palabras que se amengua o se transforma en silencios ordenados, notas musicales de unas partituras de no fácil acceso. Un teatro de situaciones genéricas en el que los personajes, a través de su instrumento «voz», «gesto», «espacio», interpretan los temas, que se interfieren en un erizado contrapunto. La sencillez —y al tiempo, la diabólica complejidad mozartiana— se dan puntual cita, y así el oyente-lector-espectador se sumerge o rechaza, no sabe muy bien por qué, este simple y complicado desafío a su inteligencia o/y sensibilidad.¹¹



Geografía. Emilio Gutiérrez Caba, Joaquín Hinojosa y Marisa Paredes.

Augusto M. Torres, que ha sido el productor de casi todas las películas dirigidas por Álvaro del Amo a excepción de la primera, *Los preparativos*, y del corto *La pesadilla*, acercamiento a los daños causados en Doñana por la rotura de la balsa de residuos de la presa de Aznalcóllar incluido en el documental colectivo *Hay motivo* (y es de señalar cómo el pie forzado

¹¹ Fernando Herrero, «Álvaro del Amo: un teatro de “su” realidad», en Álvaro del Amo, *Correspondencia*. *Geografía*, Madrid, CNNTE, 1985, pp. 9-10.

del argumento es llevado por el director y guionista a su terreno, construyendo con la voz en off un relato que sus admiradores no tendrán problema en asociar a otros), es autor de un artículo titulado «Álvaro y yo en el cine»¹² en el que señala cómo en 1971 ya le «había dado a leer algún conato de novela, alguna obrita, donde quedaba muy claro su habilidad para dialogar, su personal humor y su interés por la pareja situada dentro de un contexto familiar», y en otoño de ese año le daría un guión, «*Zumo*, de similares características a todos los que posteriormente haríamos. Tenía una fuerte carga teatral, se apoyaba en el diálogo y el juego interpretativo y sólo aparecían dos personajes». Más tarde, en 1977, «Álvaro escribía unas críticas que cada vez se parecían más a sus películas». Hasta que ya en la década de los ochenta «Álvaro conseguía algo muy curioso, que me parece muy difícil y que, consciente o inconscientemente, perseguía desde hacía tiempo. Me refiero a que, en una revolucionaria rotura de barreras, lograba igualar todos los géneros. O sea, tanto sus cada vez más esporádicos escritos sobre cine, sus reportajes para televisión, sus guiones cinematográficos, sus novelas y sus obras teatrales eran una misma cosa: su muy particular concepción de la vida. Siempre arropado por su personal sentido del humor, su gran amor por Pinter, sus eternas parejas que se cruzan y entrecruzan en medio de lejanos recuerdos familiares repletos de adorables primas de nombres compuestos. Cuando vi el montaje de *Geografía* que había hecho Guillermo Heras con los incondicionales Joaquín Hinojosa, Isabel Mestres, Ángel Luis Fernández y otros muchos, comprendía que aquello era la plasmación de lo que Álvaro siempre había buscado y nunca había encontrado».

Guillermo Heras volvería a ser el director de su segundo estreno, *Motor*, una obra escrita entre la primavera de 1986 y la misma estación de 1987. Con producción del Centro Dramático Nacional, *Motor* se estrenó en el teatro María Guerrero el 14 de enero de 1988. Escenografía, vestuario e iluminación fueron creados por Antonio Recalcati, la música era de Luis Mendo y Bernardo Fuster, y fueron sus intérpretes Manuel de Blas, Jorge de Juan, Emilio Gutiérrez Caba, Lola Mateo, Amaia Lasa, Miguel Zúñiga, Jeannine Mestre, Carlos Moreno, Nieves Romero, Cristina Torres y Daniel Uribe.

Un guionista y un director de cine pergeñan el guión de un melodrama sin decidirse nunca por el mejor tratamiento a seguir y sin percatarse

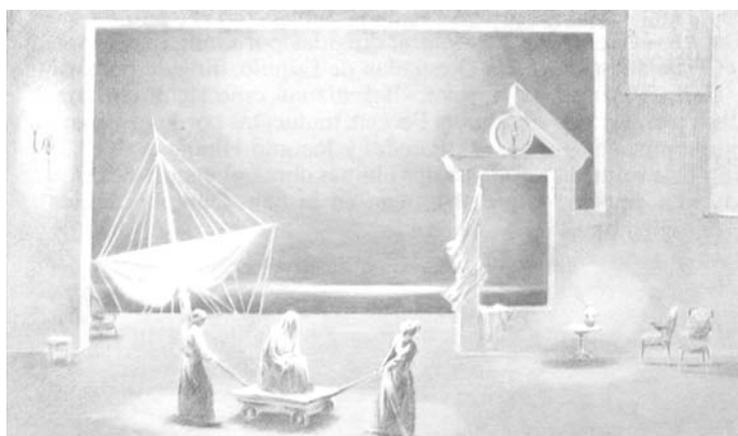
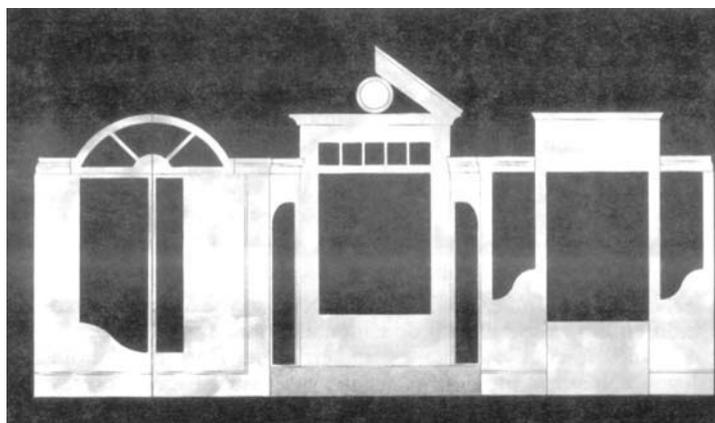
¹² En Álvaro del Amo, *Motor*, Madrid, Centro Dramático Nacional, 1988.

del drama sentimental del que ellos mismos participan. Para su autor, «*Motor* trata de la irresponsabilidad frente a la ficción. José y Joaquín se comportan tan caprichosamente con lo imaginario, manejan con tanta ligereza la historia que según ellos pretenden contar, juegan con tan poco cuidado con la frágil porcelana de la invención, que lo imaginario, la historia que según ellos pretenden contar y la invención se vengan de ellos, convirtiéndoles de fabuladores en personajillos. Como no son capaces de escribir el guión de una película pasan a ser protagonistas de otra película, la que presenta las peripecias de un dúo de varones dispuestos a componer un guión cinematográfico que debía inscribirse en el género melodrama. Pero el melodrama hay que merecerlo...». Y añade:

Hablar, a estas alturas (¡se sigue haciendo!) de realidad y ficción, o vida y apariencia, o sueño y verdad, como si fueran dos viejos conocidos o un par de amigas, que se complementan de maravilla, resulta repugnante. Quizá ha llegado el momento de reconocer, junto al exilio de la pasión (se fue sin despedirse de nadie) que la irrealidad no es fruto de la mente de un paciente cuentista con buena intención, sino el zumillo que todos segregamos asegurando vivir razonablemente.¹³

Guillermo Heras definiría *Motor* como un «divertimento. Lejos de ser una historia complicada, el único problema que puede presentar a la hora de ser leída es hacerlo con el arma precisa: el sentido del humor». De esta manera tomaba partido frente a cierta prevención que tendía a mantener al autor en los márgenes: «Toda la obra de Álvaro del Amo, este autor “raro” (teatro, cine, novela, ensayo...), es en el fondo de una nitidez aplastante. Su transgresión de los géneros puede llegar a confundir, si no la hacemos desde una perspectiva abierta, relajada y sobre todo, fuera de clichés manidos que convierten y etiquetan con el viejo concepto de “vanguardia” todo lo que no se entiende desde una visión de rancio naturalismo». Y es que las herramientas del escritor no eran las de la convención, pero tampoco las de la extravagancia aturdidora: «El lenguaje teatral de Álvaro del Amo se basa en la estilización, la ironía y la elegancia...».

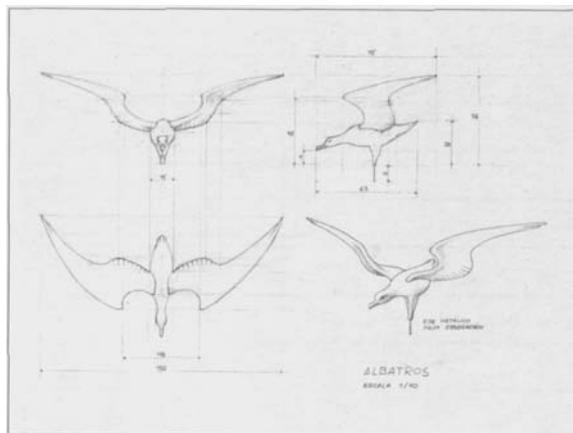
¹³ Álvaro del Amo, «*Motor* (manual de instrucciones)», en *Motor*.



Decorados para el estreno en Madrid (Sala Olimpia) de *La emoción*.

Como nos ocurre a los admiradores del autor, Heras habla de *Motor* en estos términos: «Una obra que me fascina y que a la vez me inquieta». Y en su puesta en escena había intentado servir a una pieza que es «reflexión sobre el lenguaje teatral y cinematográfico, sobre los límites de la pasión, sobre la forma del cine romántico de fines de los años cuarenta y también de unos personajes que quieren parir un melodrama cuando su propia vida es ya un melodrama. Incursión feroz en las contradicciones que produce la maternidad/paternidad (sea de una criatura humana o una simple creación artística) y sobre todo apunte lúcido de cómo nuestra propia mediocridad para no gozar en la realidad cotidiana del sentido de la aventura, puede volverse en nuestra contra, obligando a rebelarse a los

personajes de la ficción y provocando que al final sean ellos los que acaben por dirigir la película que hemos sido incapaces de realizar».¹⁴



Decorados para el estreno en Madrid (Sala Olimpia) de *La emoción*.

¹⁴ En *Motor*. Ver también Guillermo Heras, *op. cit.*, pp. 155-156.

La única edición de *Motor*, publicada por el Centro Dramático Nacional con ocasión de su estreno, incluye un artículo de Francisco Nieva titulado «La nueva escritura teatral de Álvaro del Amo»,¹⁵ cuyas consideraciones no se refieren sólo a esta obra sino al conjunto de su producción:

La forma del diálogo en Álvaro, responde a nuevo realismo, diríamos incluso hiperrealismo. Álvaro del Amo presenta a sus personajes como perdidos en el magma de las palabras y de los dichos huecos, presos en atolondrados convencionalismos modernos; presenta la palabra como insuficiente e inexplicita, como una jaula estrecha de la mente y de la conciencia. La palabra se presenta en esta escritura como sistema poético de ocultación. No por esto el autor pretende que no lo entendamos, sino que entendamos a personajes que no se entienden entre sí o que no se entienden a sí mismos. En ese desolado paisaje humano, las atolondradas palabras, los nuevos idiotismos, la efímera construcción de conceptos ambiguos y elusivos, esta forma de diálogo revela una forma de «estar en la vida» [...]

Hay además en esta escritura un fondo de ternura, de melancolía juvenil, de renuncia al éxtasis o del éxtasis que hace de todos sus personajes antipersonajes —antihéroes— humanamente frágiles, igualados por el mismo destino, que es el de luchar con la vida o contra la vida para no convertirse en cosa.

Aunque *Lenguas de gato*, su siguiente obra, la escribe en la primavera de 1988, muy poco después de haber representado *Motor*, no se estrenaría hasta 1994. Para entonces ya habría escrito un texto más, *La emoción*, iniciado en el verano de 1989 y concluido en el otoño invierno de 1991.

Lenguas de gato se estrenó el 9 de septiembre de 1994 en la sala Cuarta Pared.¹⁶ La produjo el Teatro de La Cava, un grupo de corta trayectoria nacido en torno al Laboratorio Teatral William Layton, escuela en la que ya se había realizado una lectura dramatizada de la obra en el curso

¹⁵ En *Motor*.

¹⁶ Se trata del estreno profesional. Sin embargo, *Lenguas de gato* ya se había estrenado en un montaje universitario. Fueron dos representaciones los días 21 y 22 de abril de 1994 en el Colegio Mayor Universitario San Juan Evangelista de Madrid, a cargo del grupo Sexta Convocatoria de dicha institución, dentro de la VII Muestra de Teatro de los Colegios Mayores. Aunque todos los personajes son femeninos, la interpretaron ocho estudiantes, actores aficionados —Miguel Cabañes, José Alberto Castillejo, Daniel Delgado, Francisco Delicado, Manuel García, Javier León, Manuel Romero y Pepe Ruiz—, con dirección de Pedro Manuel Vllora. Fue, pues, mi primer trabajo como director, y debo decir que, entre otras cosas, me sirvió para comprobar que la maldición que hay en el mundo del teatro acerca del pase del día siguiente al estreno, que tiende a ser desastroso, tiene sentido. Álvaro del Amo asistió a esa segunda función, lo cual he lamentado siempre.

CARTAPACIO

1992-1993. María Ruiz dirigió un reparto integrado por Mónica Barón, Esperanza Guallart, María José Millán, Sonsoles López-Aranguren, Goizalde Núñez, Blanca Merino, Nieves de Medina y Pepa del Pozo.



Figurines de Yvonne Blake y diseño de Francisco Solé para el estreno en Madrid (Sala Olimpia) de *La emoción*.

En el programa de mano que acompañaba este montaje hay unas notas de Álvaro del Amo sobre una pieza escrita seis años antes de su estreno:

Es bien sabido que si el autor no estrena no existe. Puede continuar componiendo literatura dramática, que, sin el acto traumático de su nacimiento en un escenario, irá evolucionando según normas y apetencias puramente literarias, no estrictamente teatrales. Mi modesta experiencia de dramaturgo ha ido avanzando según las enseñanzas recibidas en la representación. *Lenguas de gato* pretendía reaccionar frente (o tras) las dos obras estrenadas, buscando un nuevo camino.

Me tentó el modelo de la comedia clásica, entendiéndolo por tal una peripécia dramática sometida a las conocidas normas severas aunque no sería un molde aplicable a un retrato costumbrista. Respetando una genérica verosimilitud me importaba bucear en una serie de retratos femeninos, tratados con tres herramientas principales: la verdad psicológica, el humor y la fantasía. Las diferentes mujeres destinadas a bullir, a enfrentarse, a vivir en el microcosmos de una casa, se representarían, así, con rasgos particulares bien diferenciados a través de unas incidencias que, sin despegar nunca del sólido terreno de lo reconocible, van sucediéndose libremente como una progresión de acuarelas donde el color, nunca del todo extravagante, se combina según los resortes de la broma y la ligereza de la fabulación.

Álvaro del Amo había debutado como director teatral con *Beckettiana*, una producción del Centro Dramático Nacional estrenada el 30 de enero de 1991 en el Teatro María Guerrero. Incluía cuatro textos breves de Samuel Beckett traducidos por Juan Benet —*Nana*, *Monólogo*, *Impromptu de Ohio* y *Yo no*— e interpretados por Marisa Paredes y Joaquín Hinojosa.

Su siguiente dirección sería la de su propia obra, *La emoción*, una coproducción del Centro Dramático Nacional, el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas y el Consorcio Madrid Capital Europea de la Cultura, estrenada en la Sala Olimpia de Madrid el 12 de febrero de 1992. La iluminación fue diseño de Xavier Clot, el vestuario de Yvonne Blake y la escenografía de Francisco Solé y Fuencisla del Amo. Sus intérpretes: Joaquín Hinojosa, Lola Mateo y Lola Muñoz.

Un antropólogo y explorador, su secretaria y amante y su esposa son «los tres, personas entusiastas que creen saber convivir, de un modo elegante, con la soledad, el abandono y los enigmas de la vida cotidiana». Una expedición al Polo Norte, en contraste con la suave placidez del entorno burgués, se convierte en una indagación acerca de un universo

de emociones que no es necesario ir a buscar al exterior: la felicidad, la dicha, la esperanza, la ternura...

Dice Álvaro del Amo en el prólogo a la edición de *La emoción y Lenguas de gato* que estas dos obras responden a una doble intención:

Por un lado, inscribirse, con gran libertad y estricta obediencia a las convenciones, a géneros ya conocidos y probados; *Lenguas de gato* es una comedia casi de costumbres, con argumento, personajes, conflictos encontrados, dentro de una forma de entradas y salidas justificadas, pequeñas sorpresas, etcétera, hacia un desenlace que resuelve, a su manera, todo lo que se ha planteado en el desarrollo de la trama; *La emoción* es una variante del drama épico, con criaturas empeñadas en proezas no muy lejos del heroísmo, expediciones al polo y una acción que narra las diversas peripecias desde que la aventura se inicia hasta las consecuencias del regreso del explorador.

Por otro lado, se trata de captar, lejos de los grandes temas más o menos eternos, situaciones, alarmas, espejismos, actitudes, que flotan a nuestro alrededor esperando que alguien se ocupe de apresar tanta fragilidad, delicadeza, horror, angustia y alegría, para colocar todo ello ante el lector y el espectador, que se verá, muy posiblemente, reflejado y retratado.

Lenguas de gato camina hacia la aceptación de la soledad y *La emoción* retrata y debate las dificultades, vericuetos y mil trampas que hay que superar, sortear y vencer para aceptar las emociones; las emociones propias y las emociones de los demás.

Ambas obras proponen, lo que tal vez resulte intolerable, un final que puede calificarse de feliz. El teatro, un lugar que permite convivir civilizadamente con la desolación y el espanto, debe permitirse, con la debida discreción, esbozar su propia utopía.¹⁷

En edición digital es como se ha dado a conocer *Estamos en 1909* (2001), una obra escrita en el verano y el otoño de 1998 donde la ya habitual ironía del autor acerca de su clase social favorita encuentra un momento para marcar históricamente la necesidad de su fin y su sustitución por un nuevo orden emergente y potente. La deuda de un capitán hacia el soldado que le salva la vida se metamorfosea y degenera hasta convertirse en una apropiación indebida de su dignidad, su futuro y sus sueños.

La obra incluye una nota del autor que la emparenta con el resto de sus indagaciones en torno a los géneros establecidos:

¹⁷ Álvaro del Amo, *La emoción. Lenguas de gato*, Madrid, CNNTE, 1992, pp. 7-8.

Se trataba de acercarse al teatro «histórico» con un triple propósito:

A) Situar la acción en un momento preciso y en una serie de lugares que fueron significativos en aquel momento preciso. En el año 1909 empezó a exacerbarse la guerra del Rif entre España y Marruecos, se produjo la revuelta en Barcelona conocida como «la Semana Trágica», ambos acontecimientos destacando de un clima de pesimismo y derrota que permanecía desde 1898, con la pérdida de las colonias. Sobre este telón de fondo, que se destacaría de un modo muy explícito, casi a la manera del teatro épico, se urdiría la trama.

B) La acción, la trama debía responder a un planteamiento clásico: unos personajes reconocibles (definidos por su carácter y por su condición social), un desarrollo lineal (que a su carácter dramático uniría una inevitable dimensión narrativa), y un desenlace en donde culminaran los conflictos individuales y sociales planteados.

C) Los acontecimientos y personajes se contemplarían desde la perspectiva de un *leit motiv*, una idea, un concepto que apunta tanto a la aspiración moral como a la conciencia crítica, expresada en una palabra, «regeneración». ¿Es posible una regeneración, en ese momento histórico y con aquel material humano?

A tal pregunta *Estamos en 1909* no aspira a responder; el autor se contenta con lanzarla, como reflexión sobre lo que ocurrió y pudo ocurrir hace casi un siglo, también como interrogante adecuado para nuestro desconcertado presente. ¿O es que no seguimos necesitados de «regeneración»?¹⁸

Buenas noches, papá. Buenas noches, mamá, fechada en la primavera de 1999, y *Plano/contraplano*, del verano de ese mismo año, son dos obras breves que aparecen en sendos libros colectivos. La primera, publicada en un volumen titulado *Oscuridad*,¹⁹ es una historia de terror sin apenas aspavientos con un doble juego de correspondencias, Mamá-Hijo y Papá-Hija, un sigiloso trasfondo de infidelidades e intrigas, la posibilidad de una infancia pervertida y un tráfico de espejos entre los cuentos infantiles y la intriga cinematográfica de *Sola en la oscuridad*. En cuanto a *Plano/contraplano*, que obedece al encargo de escribir una pieza teatral de referencia fílmica

¹⁸ «Sobre *Estamos en 1909*», en Álvaro del Amo, *Estamos en 1909*, Caos Editorial, 2001, p. 57. www.caoseditorial.com

¹⁹ VV. AA, *Oscuridad*, Madrid, Teatro del Astillero, 2001. Incluye textos de Álvaro del Amo, José Ramón Fernández, Luis Miguel González Cruz, Guillermo Heras, Raúl Hernández Garrido, Juan Mayorga y Daniel Veronese.

para el libro *Un sueño eterno*,²⁰ es una comedia actual que aprovecha un dramón histórico no menos excesivo que el melodrama de *Motor*.

Entre el otoño de 2000 y el invierno de 2004 escribe *Ayer y hoy*, comedia dramática que aún permanece inédita. Dos ex-esposos, ambos felices y bien avenidos con sus nuevas parejas y con la hija habida en ese primer matrimonio, inician una relación telefónica y en principio no sexual, una conversación adictiva que pone en peligro la comunicación con sus cónyuges actuales. Una insólita variante de la infidelidad sin engaño como regreso a un pasado de juventud inmutable que niega la madurez, la evolución, el tiempo, se ancla en una ficción de adolescencia feliz y perpetúa un instante detenido de ilusiones y propone como anhelo el encuentro de alguien con quien hablar.

Los tres, escrita entre marzo y noviembre de 2005, es hasta el momento la última obra teatral de Álvaro del Amo. Un hombre y una mujer maduros, además de una mujer más joven, que podrían ser padre, madre e hija, y que quizá incluso lo sean, pero que podrían no serlo; tal vez hermanos, acaso parientes dos de ellos pero no el tercero...

Un piso burgués acomodado, un piso modesto, un chiringuito en un parque público, la terraza de un balneario, un apartamento pequeño y moderno y una dependencia universitaria son los espacios por los que transitan estos tres personajes, Emilio, Marisa y Rita, que en cada uno de ellos tienen una relación diferente como si fuesen sueños, metáforas, fábulas necesarias para comprenderse por alusión o referencia. A estas alturas, ya no puede sorprender la constatación del rigor con el que Álvaro del Amo aporta un complemento nuevo a su visión suavemente pesimista y escéptica del mundo y de sus gentes. Crea historias sobre individuos que dicen querer, y hasta quererse, pero que vislumbran antes el golpe que la caricia. Son nerviosos. Están dispuestos a hacer daño. Padecen la indiferencia. Sufren el abandono. Se saben agostados. Creen conocer al otro y conocerse, y no paran de analizarse, y por un momento imaginan lo que sería cambiar y cambiarse por aquel, pero luego intuyen que da igual porque en el fondo sospechan que el otro, tan distinto, tan distante, tampoco es feliz.

²⁰ VV. AA, *Un sueño eterno*, Alicante, VII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, 1999. Incluye textos de Álvaro del Amo, Antonio Cremades, Raúl Dans, Beth Escudé y Alejandro Montiel, Ignacio García May, Luis M. González Cruz, Raúl Hernández Garrido, Javier Maqua, Fulgencio M. Lax, Borja Ortiz de Gondra, Yolanda Pallín, Itziar Pascual, Íñigo Ramírez de Haro y Francisco Zarzoso.

Más allá del rencor y la venganza queda la paz, el pacto de no agresión, el armisticio. El repentino ataque de sinceridad que necesita explotar para ser olvidada. El golpe a traición cuya huella se borra con un beso seco. El cuento de Caperucita cuyo final puede ser cambiado a voluntad pero que aún seguirá incluyendo un lobo muerto y una niña repelente.

De *Los tres*, como de todas las obras de Álvaro del Amo, se sale con la misma impresión que a él le quedó tras dirigir en 1991 su espectáculo *Beckettiana*, y podrían usarse sus mismas palabras acaso, tan sólo, con un pequeño cambio de apellido:

Todos somos personajes de Beckett. Prolongaciones de su angustia, emblemas de su horror, sujetos de una historia sin sentido. Y también, como debería desprenderse de este montaje, almas vivientes aún capaces de ciertos destellos de lucidez, seres no necesariamente queridos engullidos serenamente en la belleza del crepúsculo de cada día.²¹

No, ni son necesariamente queridos ni tienen la inaplazable necesidad de amar los seres de Álvaro del Amo. Porque viven en un mundo que aprendió a desconfiar de la pasión y en el que ya no se admite que uno pueda admirar el melodrama, embeberse de él y no reírse. Es posible que estos personajes quisieran por una vez no ser tan fríos, entregarse al juego, enfangarse de emociones y disfrutar sin añoranzas ni melancolías. Pero han perdido la inocencia y lo saben, olvidaron la pureza bajo una sombra de egoísmo y no se atreven a pedir un poco de ternura que conmueva unos labios que podrían inundarse si otros labios los rozasen.

Álvaro del Amo. Un creador poderosísimo. Un autor extraordinario. Un auténtico placer. Un lujo.

■ OBRA DE ÁLVARO DEL AMO

ENSAYISTA

1969. *El cine en la crítica del método*. Edicusa, Madrid. Un estudio filosófico sobre la crítica cinematográfica.

1971. *Cine y crítica de cine*. Taurus, Madrid. Un ensayo sobre la crítica de cine en España.

²¹ Álvaro del Amo, «La oportunidad del inoportuno», en Samuel Beckett, *Beckettiana*, Madrid, Centro Dramático Nacional, 1991, p. 7.

1975. *Comedia cinematográfica española*. Edicusa, Madrid. Un análisis sobre el cine comercial español.

DIRECTOR DE CINE

1968. *Los preparativos*, película con la que se tituló en la Escuela Oficial de Cinematografía, interpretada por Fernando Rey y Mabel Karr. Duración: 40 minutos. Blanco y negro.

1972. *Zumo*, interpretada por Julieta Serrano y Eusebio Poncela. Duración: 18 minutos. Fotografía en blanco y negro de Enrique Díaz de Diego.

1973. *Paisaje con árbol*, interpretada por el propio autor y sus hermanas Fuencisla y Elena. Fotografía en color de José Fernández Aguayo. Presentada, con polémico recibimiento, en los festivales de Valladolid y Benalmádena. Duración: 30 minutos.

1978. *Una historia*, con la voz en off de Fernando Fernán Gónez y la interpretación de Pedro Díez del Corral, Eusebio Poncela, Isabel Mestres y Verónica Forqué. Fotografía en blanco y negro de Ángel Luis Fernández. Duración: 23 minutos.

1979. *Presto agitado*, interpretada por Amparo Muñoz, Isabel Mestres, Pedro Díez del Corral y Joaquín Hinojosa. Fotografía en blanco y negro de Antonio Pueche. Duración: 10 minutos.

1980. *Dos*, interpretada por Isabel Mestres y Joaquín Hinojosa, con fotografía en blanco y negro de Ángel Luis Fernández. Duración: 75 minutos. Esta película fue seleccionada para participar en el Forum del Festival de Cine de Berlín en el año 1980, recorriendo después otros festivales como Cannes (dentro de una selección del Forum berlinés) y Montreal.

1981. *El tigre*, sobre dibujos de Fuencisla del Amo. Fotografía en blanco y negro de Ángel Luis Fernández. Duración: 5 minutos.

2003. *Una preciosa puesta de sol*, interpretada por Marisa Paredes, Ana Torrent, Marta Larralde y Chema Muñoz. Con la participación de la soprano Elena de la Merced y del pianista Rubén Fernández Aguirre. Fotografía en color de Carlos Suárez. Producida por El Paso y Metrojavier. Duración: 82 minutos.

2004. *La pesadilla*, episodio incluido en la película colectiva, producida por Andrés Santana, *Hay motivo*. De apenas tres minutos de duración cuenta, a través del mal sueño de un pajarillo, el desastre ecológico de Doñana.

2006. *El ciclo Dreyer*, producida por Metrojavier, inicia su rodaje en febrero de 2006. Interpretada por Elena Ballesteros, Esther Díaz, Isabel Ampudia, Fernando Andina y Pablo Rivero. Fotografía en color de Alfonso Sanz. Producción ejecutiva de Óscar del Caz.

GUIONISTA

1983. *El crimen del Capitán Sánchez*, una producción de Televisión Española dirigida por Vicente Aranda.

1988. *Párpados*, capítulo de la serie televisiva *Delirios de Amor*, dirigido por Iván Zulueta.
1991. *Amantes*, dirigida por Vicente Aranda. Esta película ha recibido numerosos premios nacionales (Goya de la Academia Cinematográfica Española a la mejor película y mejor director) e internacionales (Oso de Plata a la mejor actriz, Victoria Abril, en el Festival de Cine de Berlín).
1993. *Intruso* dirigida por Vicente Aranda.
1994. *El primero de la clase*, guión original realizado con una ayuda a la creación del Ministerio de Cultura español.
1995. *Chicos listos*, para Emilio Martínez Lázaro, no realizado.
1996. *La mirada del otro*, basado en la novela de Fernando Delgado, ganador del Premio Planeta 1995; película dirigida por Vicente Aranda.
1999. *Celos*, dirigida por Vicente Aranda.
2003. *El ciclo Dreyer*, historia de un cine club en el Madrid del comienzo de la década de los sesenta, con la doble influencia del cine y de la religión.
- Traviata*, una historia de tema operístico, en donde la vida real y la ópera se mezclan y confunden. Pendiente de realización.
- 2003-2004. *Camarón*, biografía del cantaor flamenco Camarón de La Isla, para Monovia Films, con dirección de Jaime Chávarri. Estrenada en otoño de 2005, recibió el Premio Goya al mejor actor para Óscar Jaenada.

(Es autor también del guión de todas las películas que ha dirigido.)

DRAMATURGO Y DIRECTOR DE TEATRO

1985. Se publican dos de sus obras de teatro, *Correspondencia* y *Geografía*. *Geografía* se estrena en la Sala Olimpia de Madrid (Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas), dirigida por Guillermo Heras e interpretada por Marisa Paredes, Joaquín Hinojosa, Isabel Mestres, Emilio Gutiérrez Caba, Lola Mateo y Gabriel Llopart. Decorados y vestuario de Gerardo Vera.
1988. *Motor* se publica y se estrena en el Teatro Nacional María Guerrero de Madrid, dirigida por Guillermo Heras e interpretada por Emilio Gutiérrez Caba, Jorge de Juan, Jeanine Mestre, Lola Mateo y Manuel de Blas.
1990. Su adaptación de *La Orestíada* de Esquilo se publica y estrena por la compañía del Teatro Nacional María Guerrero, dirigida por José Carlos Plaza y un amplio reparto encabezado por Berta Riaza, Rafael Alonso, Mari Carmen Prendes y Toni Cantó.
1991. Dirige *Beckettiana*, cuatro obras cortas de Samuel Beckett traducidas por Juan Benet, en el Teatro Nacional María Guerrero de Madrid e interpretadas por Marisa Paredes y Joaquín Hinojosa.
1992. Se publican sus obras *Lenguas de gato* y *La emoción*. *La emoción* se estrena en la Sala Olimpia de Madrid, dirigida por su autor e interpretada por Joaquín

CARTAPACIO

- Hinojosa, Lola Mateo y Lola Muñoz. Vestuario de Ivonne Blake y decorados de Francisco Solé y Fuencisla del Amo.
1994. Se estrena *Lenguas de gato* en la sala Cuarta Pared, dirigida por María Ruiz, con un reparto de jóvenes actrices.
1997. Escribe *Estamos en 1909*.
2000. Realiza la versión española de una obra del dramaturgo norteamericano Eugene O'Neill, *More stately mansions*, que con el título de *Una espléndida mansión* se estrena en el Centro Dramático de la Comunidad Valenciana en el otoño de 2001, con dirección escénica de María Ruiz.
2001. Escribe *Ayer y hoy*.
2005. Escribe *Los tres*.
2005. Por encargo del Centro Dramático Nacional realiza la versión castellana de *De repente el último verano*, para ser estrenada en 2006, con dirección de José Luis Saiz.

AUTOR DE LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL

1989. *Caperucita cuenta Caperucita*, una nueva versión del cuento clásico. Editorial Edelvives.
1992. *Niños y bestias*, colección de relatos sobre dibujos de Fuencisla del Amo y Francisco Solé. Editorial Siruela.
- Con el título *Der Geier und das Mädchen* se traduce al alemán por Katharina Baumeister y se publica en Middelhaue Verlags GmbH München en 1999.

NOVELISTA

1980. *Mutis*. Editorial La Gaya Ciencia.
1985. *Libreto*. Editorial Anagrama.
1991. *Contagio*. Editorial Anagrama.
1992. *En casa*. Editorial Anagrama.
1993. *El horror*. Editorial Anagrama.
1998. *Incandescencia* (relatos). Editorial Anagrama.
2000. *Los melómanos*. Editorial Debate.
2001. *Cinefilia*. Editorial Debate.
2003. *Casa de fieras*, que Alianza Editorial publicará en abril de 2006.

LOS TRES
de Álvaro del Amo

*«Every day
Differs from other, every hour and minute;
Ay, every thought in our false clock of life
Oft times inverts the whole circumference:
We must be sometimes one, sometimes another.»*

(George Champan, *Bussy D'Ambois*, acto III, escena 1)

CARTAPACIO

Tres personajes:

EMILIO y MARISA, un hombre y una mujer maduros.

RITA, una mujer más joven, con la diferencia de edad suficiente para que pueda ser hija de los adultos.

Se sugerirán los distintos ambientes con el mínimo de elementos y el concurso de la iluminación. Cada escena puede acabar en el convencional oscuro, en el aún más convencional telón o, simplemente, con un bien marcado cambio de luz. Si el teatro dispone de plataforma giratoria encontraría aquí una excelente ocasión para demostrar su eficacia.

1. INTERIOR BURGUES ACOMODADO. NOCHE.

(Oscuro.

Se abre una puerta, que deja entrar la claridad del exterior; enseguida encienden luces los que regresan a su casa, vestidos de fiesta, cansados y joviales.

RITA se sienta desmadejadamente.

EMILIO mira a RITA con indisimulado cariño.

MARISA pregunta.)

MARISA.— ¿Queréis tomar algo?

RITA.— Estoy completamente desvelada. Con tanto discurso y tanto brindis casi se me olvida lo que celebrábamos.

EMILIO.— Celebrábamos mucho.

(MARISA, al ver que no responden a su pregunta, anuncia, antes de retirarse.)

MARISA.— Yo me voy a hacer una manzanilla.

RITA.— ¿Qué celebrábamos?

EMILIO.— Tu título, tu noviazgo, las bodas de plata de tus padres, la confirmada mejoría de mamá. Una noche, desde luego, inolvidable.

RITA.— Demasiada gente. Yo hubiera preferido, y lo dije, celebraciones especializadas.

EMILIO.— Yo también estoy excitado. Tantas alegrías juntas resultan difíciles de soportar.

(Vuelve MARISA con una taza en la mano y se sienta, fatigada.)

MARISA.— ¿Alegrías? Calla, calla, que por poco me echo a llorar.

(Los tres se miran. EMILIO, siempre animoso, acude a servirse una copa.)

EMILIO.— Pues yo seguiría la fiesta.



RITA.— Vamos por partes. El título no me va a servir para nada. He decidido romper con Arturo. Celebrar unas bodas de un metal precioso cuando os detestáis no tiene sentido. Y la mejoría de mamá no la veo por ninguna parte; se va a morir muy pronto, por muchas copas de champán que levantemos con los dedos temblorosos.

(MARISA bebe de su taza a pequeños sorbos; sonrío, aliviada.)

MARISA.— La verdad siempre me ha hecho mucho bien. Es para mí la mejor medicina.

EMILIO.— La verdad, la verdad, qué manía con la verdad. Yo lo he pasado estupendamente y no estoy dispuesto, queridas mías, a que me chaféis la velada.

(EMILIO se ha servido una copa y se acerca a MARISA, sentada bebiendo su infusión. Él toca levemente, con la punta de los dedos, el pelo de ella.)

EMILIO.— Qué finura, la misma de la que me enamoré.

MARISA.— Una leve espuma rubia, decías.

EMILIO.— No existen, ni han existido nunca, unos cabellos de tal calidad. Oro puro.

CARTAPACIO

(RITA *observa a los adultos fijamente.*)

RITA.— Yo no he heredado ni el pelo maravilloso de mamá ni el buen carácter de papá. ¿Qué tengo yo de vosotros, si puede saberse?

EMILIO.— No te hemos creado a nuestra imagen y semejanza.

MARISA.— Si es cierto que me queda poco, no quiero que asistáis a mi ruina. Antes de verme calva, no sé, me tiro por la ventana.

(EMILIO *se inclina y besa con unción la cabeza de MARISA; ella, en un gesto enérgico, le echa los brazos al cuello y lo atrae hacia sí para besarlo apasionadamente; la taza de ella y la copa de él se estrellan contra el suelo.*)

RITA.— Siempre he creído que os detestabais. Empiezo a pensar que he vivido equivocada.

(EMILIO y MARISA *aparecen radiantes, después de su beso.*)

MARISA.— El odio es la sal del amor, hija mía. No me extraña que estés harta de Arturito; si aún no has conseguido aborrecerlo un poco, comprendo que no te cases con él.

EMILIO.— Bueno, bueno, no todo está perdido. Nosotros, ¿verdad, cielo?, al principio sólo nos queríamos. El rencor llegó después.

MARISA.— La dependienta aquella.

EMILIO.— Tu tendencia al aburrimiento.

MARISA.— Esa debilidad, una cobardía congénita, la más completa indiferencia ante todo lo humano y lo divino.

EMILIO.— La alcoba de la señora cerrada a cal y canto. Sin ahorrarme un solo tópico: la jaqueca, el posparto, el cansancio, los ronquidos, el contagio... yo, que jamás he puesto los pies en un burdel.

(MARISA y EMILIO *intercambian una sonrisa, antes de dirigirse a RITA.*)

MARISA.— Tiene razón tu padre, no todo está perdido.

RITA.— Unos papás tan de acuerdo en todo no dejan de ser un peligro. Avasalláis, arrasáis, os aseguro que no dejáis títere con cabeza. Lo de «en la salud y en la enfermedad» se ve que lo vivís al pie de la letra.

EMILIO.— La clave está en la enfermedad. Todo es enfermedad. El matrimonio, el embarazo, los hijos, la vida misma, una plaga sin remedio conocido.

CARTAPACIO

MARISA.– No le digas esas cosas a la niña, papaíto.

EMILIO.– Cuanto tiempo sin oírtelo.

MARISA.– Lo de «mamá» en tus labios me repateaba. Llamarte «papaíto» fue una forma de contraatacar.

EMILIO.– Mis padres, que fueron muy felices, se trataban así. «Mamá, papá. Papá, mamá», a todas horas. Mis hermanos y yo no sabíamos cómo llamarlos; parecía que sólo ellos tuvieran derecho a utilizar tal denominación.

MARISA.– Ni yo soy tu madre, ni tú mi padre, a ver si nos enteramos de una vez.

(RITA se levanta y, jovialmente, se acerca a los adultos.)

RITA.– Pues claro que no. Aquí sólo hay un padre y una madre, vosotros dos, que lo sois, padre y madre me refiero, gracias a mí, vuestra hija, vuestra única hija.

(EMILIO abre los brazos en actitud patriarcal.)

EMILIO.– Dejad que las niñas se acerquen a mí.

(MARISA y RITA se acercan contentas a EMILIO y los tres se funden, riendo, en un entusiasta abrazo. Luego, MARISA sale con paso fatigado, ante la mirada preocupada de los otros dos.)

2. INTERIOR PISO MODESTO. TARDE.

(MARISA, *vestida con una sencilla bata, atareada ante una máquina de coser, que maneja con pericia, pasando una tela bajo la aguja que la perfora a buen ritmo mientras acciona el pedal.*

Al poco, se abre una puerta y aparece EMILIO, con el chaleco desabrochado, tratando torpemente de introducir unos gemelos en el ojal del puño de una camisa blanca.

MARISA le mira, deja su tarea en la máquina de coser y dice, solícita.)

MARISA.— Traiga, traiga, don Emilio.

(EMILIO, *algo incómodo, se acerca a MARISA, para que le coloque los gemelos, lo que ella hace con rápida habilidad; luego él se abrocha el chaleco y mira a un lado y a otro buscando algo. MARISA, siempre servicial, se levanta y acude a un perchero de donde descolga la chaqueta del elegante traje de EMILIO y le ayuda a ponérsela, lo que él agradece mascullando.)*

EMILIO.— Gracias, gracias.

(MARISA *vuelve a la máquina de coser y reanuda su tarea, observada por EMILIO que, inquieto, mira hacia la puerta por donde salió; consulta su reloj de pulsera, parece que va a hablar, se arrepiente, hasta que, haciendo un evidente esfuerzo, dice a MARISA.)*

EMILIO.— La niña me despacha, si he entendido bien.

(MARISA, *concentrada en su trabajo, no mira a EMILIO; en su tono tranquilo se cuele una leve sonrisa, que procura disimular.)*

MARISA.— A punto está de conseguir el título. Gracias a usted, don Emilio.

EMILIO.— Confiaba en que mi protección se extendiera un poco más allá.

MARISA.— Nunca agradeceremos bastante su generosidad.

CANTAPACIO

EMILIO.— Ahora que habíamos alcanzado un equilibrio entre madurez y juventud, decrepitud y lozanía, vulgar lujuria y lascivia inocente. Cuando el motor en dos tiempos funciona a pleno rendimiento resulta que hay que pararlo. Ya veo que ni la madre ni la hija han pensado en mí.

MARISA.— La niña tiene un novio, don Emilio, con el que no podemos seguir jugando al tío de América.

EMILIO.— Voy a vivir en carne propia lo que mis subordinados llaman despido injustificado.

(MARISA no puede contenerse y estalla en una sonora carcajada. EMILIO la mira más desconcertado que molesto en el momento en que sale RITA por la misma puerta que cruzó el caballero, con un uniforme de dependienta que se acaba de poner y que es preciso abrochar por detrás; se acerca a MARISA para que lo haga.)

RITA.— Mamá, por favor.

(EMILIO, al verla, reacciona y se precipita, solícito.)

EMILIO.— Dejadme a mí.

(Las dos mujeres intercambian una mirada cómplice, mientras EMILIO se dispone a abrochar los botones del uniforme, lo que hace con rápida pericia; cuando termina, RITA se vuelve a él.)

RITA.— Yo creía que lo tuyo era más bien lo contrario.

(EMILIO la mira sin comprender.)

RITA.— Sí, desabrochar, descalzar, despojar, desnudar, en la más amplia extensión de la palabra.

(Ante el gesto de fastidio de EMILIO, RITA se vuelve a MARISA.)

RITA.— No sabes, mamá, lo bien que este señor te arrebató todo lo que llevas, desde la cinta del pelo hasta el último calcetín. Y con cada prenda te quita también, uno a uno, otros bienes invisibles, que van

CARTAPACIO

cayendo al suelo junto a la camiseta, el sujetador, las medias: la vergüenza, la dignidad, las ganas de vivir, el amor que creías sentir por el chico de enfrente, el gusto de mirarte al espejo... tesoros sin peso ni color que se evaporan cuando, completamente desnuda, me acerco a la ventana para entornar el visillo. Al señor le gusta la penumbra, ¿sabes, mamá?

(MARISA, ahogando un sollozo, pega un brinco, tira la silla y abandona corriendo la máquina de coser y el cuarto. EMILIO levanta la mano a RITA, que lo mira, desafiante.)

3. EXTERIOR CHIRINGUITO EN PARQUE PÚBLICO. DÍA.

(Sentados a una mesa de un chiringuito, EMILIO y MARISA, ante unas cañas de cerveza y un plato de patatas fritas, se observan algo nerviosos; él, vestido como un empleado pulcro; ella, arreglada para la ocasión con particular esmero.)

MARISA.— Tu hija se retrasa.

EMILIO.— Aún es pronto. He preferido venir antes, para tomarme una caña contigo tranquilamente.

MARISA.— Tú estás más nervioso que yo.

EMILIO.— Mi deber en este momento es infundirte ánimo y confianza. No te sientas sometida a un examen. Te quiero y voy a casarme contigo, le parezca a mi hija lo que le parezca.

MARISA.— ¿Le gustaré?

EMILIO.— Yo he sido aceptado por tus hijos.

MARISA.— Es muy distinto. Todos casados y con su vida hecha. Que un señor con cara de buena persona se ocupe de su mamá no puede ser sino una buena noticia.

EMILIO.— Rita ya es mayorcita y es verdad que desde que perdió de niña a su madre, su papá no había salido con ninguna otra mujer.

MARISA.— Que ella supiera.

EMILIO.— Claro, claro. Pero los hijos, como habrás comprobado, son egoístas y te quieren para ellos solos. Lo que haga el papá o la mamá fuera de casa les importa poco, siempre que no se presenten en el comedor con un extraño.

MARISA.— Tu hija vive aún contigo.

EMILIO.— Hay días enteros en que ni la veo. Cuando me levanto, ella duerme. A mediodía, no coincidimos. Muchas noches se queda con su novio. Me deja notitas sobre la mesa de la cocina con el relato, no muy detallado, de sus movimientos.

MARISA.— ¿Le has hablado de mí?

EMILIO.— Sabes que sí.

MARISA.— Reconoce que no has hecho mucho por darme confianza.

CARTAPACIO

EMILIO.— Le dije que había conocido a una mujer estupenda con la que quería compartir mi vida.

MARISA.— Las pocas veces que nos hemos quedado en tu casa estabas la mar de inquieto, aterrado con la perspectiva de que tu hija te sorprendiera con una mujer en la cama.

EMILIO.— De pequeña, y no tan pequeña, es verdad que aparecía en mi cuarto en plena noche, desvelada o asustada por una pesadilla, sabiendo que podía reposar su cabecita en la almohada de papá.

MARISA.— Espero que Lola no aterrice en nuestra cama exigiendo un cuento o una nana.

EMILIO.— Y dale con Lola. Se llama Rita, no sé por qué te resistes a aprender su nombre.

(EMILIO lo ha dicho con cierta impaciencia, que remata la conversación con un silencio incómodo. Breve, porque enseguida aparece RITA, con atuendo moderno e informal, y se acerca a ellos rápidamente.)

RITA.— Me he ido al otro chiringuito.

(La brusca llegada de RITA provoca un momento de desconcierto. EMILIO la mira sin reaccionar y MARISA la observa con concentrada atención. Antes de que su padre la presente, considerando sin duda que sobran las formalidades, RITA se precipita a dar dos besos a MARISA.)

RITA.— Hola, Marisa, yo soy Rita, estaba deseando conocerte.

(MARISA sonrío aliviada por el dinamismo de la joven que, desenvuelta, besa también a EMILIO en ambas mejillas.)

RITA.— Hola, papi, ya iba siendo hora de que me presentaras a tu novia.

(EMILIO, tímido, sonrío también e invita con un gesto a RITA a que se siente con ellos; ella lo hace y se produce un nuevo silencio, que rompe MARISA, animada por una impresión de confianza.)

MARISA.— He visto unas fotos tuyas, de cuando eras pequeña, y veo que conservas la misma carita de niña lista y simpática.

RITA.— Yo también he visto una foto tuya. Enfrente del Partenón, elegantísima con una pamelita roja.

CARTAPACIO

(EMILIO *mira a RITA con sorpresa.*)

EMILIO.— ¿Cuándo te he enseñado yo esa foto?

RITA.— Nunca, papaíto, pero las mujeres no soportamos los secretos de nuestros hombres, ¿verdad, Marisa?

EMILIO.— No te imagino hurgando en mi cartera. Ni registrando mis cajones. Mucho menos husmeando en el despacho.

RITA.— Hurgar, registrar, husmear, palabras feas que no hacen justicia al impulso de la curiosidad femenina, siempre empujada por el amor, ¿verdad, Marisa?

MARISA.— Así es. La foto del Partenón es un espanto. Estoy mejor en otra que me hizo tu padre el mismo día, durante una visita al cabo Sunion.

RITA.— Ésa no la encontré en mis inspecciones.

EMILIO.— Por la sencilla razón de que la guardo en la caja fuerte, cuya combinación aún no ha descubierto mi ardillita traviesa.

(RITA *ríe y besa sonoramente a EMILIO en una mejilla; luego, se vuelve a MARISA.*)

RITA.— No hay la menor duda de que te quiere.

MARISA.— ¿Tanto como a ti?

(*La pregunta de MARISA responde a un impulso súbito, con un efecto cortante en sus interlocutores. RITA se queda muda y EMILIO, incómodo, procura mostrarse conciliador.*)

EMILIO.— Los afectos no tienen por qué confundirse. Yo te quiero mucho a ti, María Luisa, y deseo que seas mi esposa, a la que amaré y respetaré hasta que la muerte nos separe. Y adoro, faltaría más, a mi hija Rita, en quien he puesto todas mis complacencias.

MARISA.— Muy bonito, sí, precioso. Perfecto. Teóricamente. Pero la práctica demuestra que las cosas no funcionan así.

RITA.— Una mujercita celosa, papi, estamos perdidos.

MARISA.— Quiero saber a qué atenerme, sencillamente. Pretendo averiguar, ni más ni menos, dónde me voy a meter.

EMILIO.— Conoces mi casa, Rita pronto se independizará, no dudo de que podéis llegar a ser buenas amigas; tú y yo hasta ahora nos hemos

CARTAPACIO

llevado bien, el año y medio juntos nos ha rejuvenecido... No sé qué más se le puede pedir a un amor adulto.

MARISA.– Que sea primero amor y luego, si acaso, adulto.

EMILIO.– Yo te quiero Marisa, lo sabes perfectamente.

MARISA.– Lo sabía, así lo creía, hasta que he conocido a tu verdadero amor, aquí presente.

(EMILIO, anonadado, sin respuesta inmediata. RITA lanza un suspiro y se levanta; toma una patata frita y se lleva a los labios el vaso de cerveza de su padre.)

RITA.– Adiós, papi. Hoy iré a cenar a casa.

(RITA acaricia levemente a EMILIO en la mejilla y sale sin mirar a MARISA. Silencio opresivo. EMILIO, desconcertado; MARISA, irritada.)

MARISA.– Exijo un terreno despejado.

EMILIO.– Despejado, no, desértico, por lo que veo.

MARISA.– ¿Dónde estoy, qué lugar ocupo, adónde me llevas sin soltar lastre?

EMILIO.– Desbarras.

MARISA.– Cuando te aclares, llámame.

(MARISA se levanta, resuelta; EMILIO, herido.)

EMILIO.– ¿Qué quieres, que asesine a mi hija?

MARISA.– Adiós.

(MARISA sale precipitadamente, dejando a EMILIO solo y desconcertado. Al poco, bebe un sorbo de su cerveza, con expresión ausente.)

4. EXTERIOR TERRAZA DE UN BALNEARIO. DÍA.

(La terraza de un balneario de montaña.

EMILIO y MARISA toman el sol como dos residentes confortablemente instalados en sendas hamacas o butacones de mimbre.)

EMILIO.— Qué buena idea tuviste, hermana mía.

MARISA.— Llevábamos tiempo hablándolo, acuérdate.

EMILIO.— El proyecto de vida en común se remonta a nuestra infancia.

MARISA.— Eso es. Cuando murió mamá yo pasé un año entero sin dormir. El pobre papá no podía atendernos a todos y eras tú, el hermano mayor, quien me consolaba.

EMILIO.— Es verdad. Tú y yo nos sentíamos particularmente huérfanos.

Los tres pequeños, pronto enviados a casa de la abuela, iniciaron una nueva vida. Los gemelos se apoyaban entre sí. Quedábamos el primogénito y la de en medio, separados por un largo pasillo, que yo recorría cada noche en ambas direcciones. Para contarte un cuento, llevarte un vaso de agua, tratar de convencerte de que mamá se había ido al cielo y allí nos esperaba.

(MARISA sonrío, enternecida.)

MARISA.— Sí. Y yo me empeñaba en que describieras el sitio exacto donde mamá se encontraba. Te repetía que el firmamento es enorme y, al morirnos, nuestras almas podían pasarse la eternidad buscándose unas a otras.

(EMILIO ríe levemente.)

EMILIO.— Yo ya no sabía qué inventar. Si te decía que nuestra madre se había instalado en una nube, tú replicabas que las nubes son de algodón blando y se caería. Cuando describía las delicias de la corte celestial, querías saber de qué podía hablar mamá con la paloma del Espíritu Santo.



MARISA.— Tú me decías: «No te apures, estamos juntos, viviremos juntos, siempre me tendrás a tu lado». Y añadías «hermanita», antes de darme un beso, lo único que me hacía dormir.

(EMILIO asiente y los dos hermanos permanecen unos instantes ensimismados en sus recuerdos de infancia.)

EMILIO.— Luego vinieron los matrimonios, con sus correspondientes divorcios, las secuelas sucesivas de intentos fallidos, una etapa de soledad mutua, hasta que decidimos instalarnos en este bonito balneario, sumando nuestros ahorros, cumpliendo al fin un proyecto iniciado hace prácticamente medio siglo.

(MARISA tiende la mano a EMILIO y él la toma afectuosamente. Permanecen así, enlazados, perdidos en sus pensamientos. Llega RITA, con el atuendo propio de la viajera juvenil, mirando a un lado y a otro hasta que encuentra lo que busca y se acerca a EMILIO y MARISA, colocándose ante ellos que, ensimismados, tardan unos segundos en verla y, como paso siguiente, identificarla.)

MARISA.— Bueno, bueno...

CARTAPACIO

EMILIO.— ¡Mira quién está aquí!

RITA.— La benjamina, como os gustaba llamarme cuando aparecíais en casa de la abuela.

(Los tres hermanos se abrazan efusivamente y RITA se sienta con EMILIO y MARISA en otra hamaca o butacón.)

MARISA.— Qué sorpresa.

RITA.— ¿Agradable?

EMILIO.— Agradable no, agradabilísima. La pequeña Rita que llega de... ¿de dónde llega la pequeña Rita? ¿De Colonia, de Parma, de Glasgow, de Oporto?

MARISA.— No, hombre, todo eso quedó atrás. Ella viene de Brujas, ¿no?

(RITA ríe, divertida por el despiñete de sus hermanos.)

RITA.— Casi. Vengo de Gante, donde he pasado el último año.

EMILIO.— La niña políglota. ¿Cuántos idiomas guarda esa cabecita? Alemán, italiano, inglés, portugués...

RITA.— Sí, y ahora holandés, que entra solo desde el inglés y el alemán.

MARISA.— ¿No empezaste también a estudiar chino?

RITA.— No, chino no, ruso y japonés, que entiendo, pero que aún no me atrevo a traducir.

(Los tres ríen, celebrando cariñosamente el don de lenguas de la benjamina.)

EMILIO.— Vaya, vaya, qué alegría.

MARISA.— Hacía tiempo que no hablábamos. ¿Te casaste por fin con Arturo?

RITA.— Afortunadamente, no. Acabamos fatal. ¿Y sabéis por qué? No soportaba que yo me entendiera en varios idiomas mientras él era incapaz de pasar de un francés ridículamente chapurreado.

MARISA.— ¿Y luego?

RITA.— Luego, nada digno de mención. Nombres intercambiables, hombres grandes y pequeños que asoman y desaparecen; parece que sí y luego resulta que no. Así que estoy sola, relativamente joven aún, libre como un pájaro aterido, según un poema que suena de maravilla en japonés.

CARTAPACIO

(MARISA y EMILIO observan con preocupado afecto a su hermana pequeña, que no abandona su jovialidad, al ponderar, mirando a su alrededor, la belleza del entorno.)

RITA.— Aquí ya veo que estáis de maravilla ¿no?

EMILIO.— La verdad es que sí.

MARISA.— De maravilla, tú lo has dicho.

(EMILIO y MARISA sonrían, como dos niños satisfechos.)

RITA.— Qué bonito es esto.

EMILIO.— Y muy tranquilo.

MARISA.— La paz, la serenidad, la templanza y la alegría flotan en el aire.

Basta con respirar acompasadamente para que el bienestar pase a los pulmones y de allí a la sangre, que deposita la dicha en la cabeza y en el corazón.

RITA.— Algo así me imaginaba.

EMILIO.— ¿No te apetecería vivir aquí una temporada? Yo escribo, tu hermana pinta, tú serías capaz de aprender sueco, tagalo y chino mandarín.

RITA.— Esperaba vuestra invitación.

(Los tres se miran, conmovidos de repente.)

EMILIO.— Tres hermanos, reunidos de nuevo, contemplados sin duda por mamá, que nos espera en el cielo.

MARISA.— Quién sabe si seremos al fin capaces de reconciliarnos con papá.

RITA.— Fui yo, como recordaréis, quien le descubrió balanceándose del techo del torreón. Me guié por el reguero de papelitos que fue dejando hasta ahorcarse.

MARISA.— ¡Ah, sí? No me acuerdo qué escribía.

EMILIO.— Una sola palabra: «Perdón». La misma en todos los papelitos.

(RITA se echa a llorar y sus dos hermanos mayores la acogen entre sus brazos, consolándola como a una niña pequeña.)

MARISA.— Ea, ea, ya pasó.

CARTAPACIO

EMILIO.— Lloro, llora, desahógate.

(RITA se seca las lágrimas con el dorso de la mano y cada uno de sus hermanos saca y le entrega un pañuelo limpio.)

MARISA.— Esta mañana he visto salir a mi vecino con sus maletas. Con un poco de suerte, aún no se ha ocupado la habitación.

EMILIO.— Un cuarto precioso, ya lo verás, con una terraza espléndida.

RITA.— Me encantan las terrazas.

(Un puchero parece anunciar un nuevo ataque de llanto en el rostro de RITA, esta vez de ternura y agradecimiento por el afecto de sus hermanos, que vuelven a abrazarla y a acariciarla hasta que ella, más calmada, con las mejillas húmedas aún, besa a uno y a otro efusivamente.)

5. INTERIOR APARTAMENTO. TARDE.

(Un apartamento pequeño y moderno, con la diminuta cocina en un rincón, una mesa, dos sillas y un «futon», que debe servir de cama.

EMILIO, *en mangas de camisa, con zapatos y pantalones de calle, apaga el fuego —gas o eléctrico—, se sirve el café humeante que acaba de prepararse en una taza que transporta hasta la mesa, donde se sienta.*

Suena el timbre.

EMILIO *va a abrir y en el umbral de la puerta aparece RITA, vestida con un traje de chaqueta.*)

RITA.— Hola, papá.

EMILIO.— Ah, hola, Rita, pasa.

(RITA entra en el apartamento, que mira con curiosidad. EMILIO la observa con cierto apuro, hasta que propone.)

EMILIO.— ¿Te apetece un café? Llegas a tiempo.

(RITA, un poco apurada también.)

RITA.— Sí, muy bien.

(EMILIO acude al armario de la cocina, en busca de otra taza, que no encuentra.)

EMILIO.— Aquí no hay de nada.

(Por fin saca un vaso alto, que enseña, dubitativo, a RITA.)

EMILIO.— ¿Te importa?

RITA.— En absoluto.

(EMILIO sirve el café en el vaso alto y le añade dos cucharadas de azúcar.)

CARTAPACIO

RITA.— Dos cucharadas, cómo te acuerdas.

EMILIO.— Me acuerdo de todo perfectamente.

(Los dos intercambian una rápida e intensa mirada; luego él acude a la mesa con el vaso en la mano y ambos se sientan frente a frente. Un breve momento de incomodidad, que procuran distraer con sorbos rápidos de café, hasta que inician, con cierto esfuerzo, la conversación.)

EMILIO.— ¿Cómo estás?

RITA.— Bien, más o menos. Y tú, ¿cómo te arreglas?

EMILIO.— Son dos preguntas, que requieren respuestas distintas. A la primera, «¿Y tú?», la verdad es que no sé qué contestar. Yo no sé dónde estoy, no entiendo qué hago aquí, aún no veo por qué he sido expulsado de mi hogar. La segunda pregunta es más fácil. «¿Cómo te arreglas?» Me arreglo. Llego, me voy, vuelvo, me acuesto, me levanto; a veces no encuentro algo; hoy me he despertado y me he vuelto en la cama para dar un beso a tu madre; ayer, en la ducha, me sorprendí gritando, «Rita, ¿te has levantado ya? ¡No vayas a llegar tarde!» Pero, por lo demás, me arreglo.

(Asoman sendas lágrimas en los ojos de RITA, que EMILIO se apresura a enjuagar con un pañuelo immaculado que saca del bolsillo.)

EMILIO.— No llores, cielo, eso es precisamente lo que debemos evitar, las lágrimas que arrasan el rimel, enturbian la vista y multiplican hasta lo insoportable la congoja de la situación.

(RITA, secándose las lágrimas.)

RITA.— ¿Qué os ha pasado?

EMILIO.— La ruptura me ha pillado de sorpresa, pero siempre hay razones para justificar una separación.

RITA.— ¿Siempre, sí?

EMILIO.— Yo vivía feliz con tu madre y contigo, mis adoradas mujercitas, pero no es raro combatir la dicha conyugal con las emociones del adulterio. Mentiras, teléfonos que suenan a deshora, un arañazo sin explicación, la curiosidad por probar otras salivas, etcétera, pueden resultar alarmas muy tentadoras.

RITA.— Yo sé que mamá te quiere.
EMILIO.— Los afectos no son fáciles de extirpar.
RITA.— Te veo muy comprensivo.
EMILIO.— Comprender no me cuesta; es privilegio, o penuria, de la edad, pero no soy capaz de aceptar. Combato contra la resignación con todas mis fuerzas.
RITA.— La casa sin ti no es la misma. Se ha convertido, de repente, en un sitio extraño.
EMILIO.— Yo no creo que dure mucho aquí.
RITA.— A mamá le da por repetir que no hacía falta que salieras corriendo.
EMILIO.— Al escuchar el veredicto, me marché, sin apurar la prórroga.
RITA.— No se la ve muy contenta.
EMILIO.— ¿Te lo ha presentado ya?
RITA.— ¿Eh?
EMILIO.— Tu madre se ha enamorado, dice.
RITA.— Por casa que no aparezca con ningún extraño.
EMILIO.— ¿Y Arturo?
RITA.— Lo hemos dejado, de momento.
EMILIO.— Vaya.
RITA.— Vive pegado a las faldas de su madre que, por cierto, es una señora monísima. Rubia y de ojos azules, como te gustan a ti.
EMILIO.— Preséntamela.

(EMILIO lo ha dicho pretendiendo hacer una broma que rebaje la tristeza ambiental y ambos sonríen forzadamente. Se produce un silencio que aprovechan para apurar los cafés. EMILIO acaricia la mejilla de RITA.)

EMILIO.— Me he alegrado mucho de verte.
RITA.— Tenía que haber venido antes, pero no quería pasarme la visita llorando.
EMILIO.— Has estado muy comedida.
RITA.— Cualquiera día te invito a comer.
EMILIO.— Estupendo.
RITA.— Yo creo que se va a arreglar, fíjate.
EMILIO.— ¿Lo de Arturo?
RITA.— Lo vuestro.
EMILIO.— ¿Sí?
RITA.— Estoy convencida.

CARTAPACIO

(RITA *se levanta*, EMILIO *la mira con gesto desolado y, de repente, prorrumpe en sollozos, ocultándose la cara con las manos*. RITA *se queda de momento desconcertada; luego se inclina a abrazar levemente al hombre que continúa sollozando con el rostro tapado y así sigue cuando ella sale corriendo del apartamento*. RITA *ha salido del apartamento y en la calle —el proscenio o un lado del escenario— se encuentra con MARISA, para su sorpresa.*)

RITA.— ¿Qué haces tú aquí?

MARISA.— ¿Cómo ha ido?

RITA.— ¿Has venido a espiar?

MARISA.— No sé si subir un momento.

RITA.— Ni se te ocurra.

MARISA.— Por si necesita algo. Al fin y al cabo es mi marido.

RITA.— ¿Al fin y al cabo?

MARISA.— Esta noche le he invitado a cenar a casa.

RITA.— ¿A quién?

MARISA.— Se llama Luis.

RITA.— Conmigo no cuentes.

MARISA.— ¿Es mono el apartamento?

(RITA, *impaciente, hace ademán de retirarse.*)

RITA.— Adiós, mamá.

(RITA *sale precipitadamente*. MARISA, *tras un momento de duda, saca un teléfono móvil y marca un número.*)

MARISA.— ¿Luis? - ¿Me quieres? - ¿Cómo que ya hablaremos? - Es una pregunta sencilla, que requiere un simple monosílabo como respuesta. La repetiré: ¿Me quieres?

(MARISA *escucha la respuesta al teléfono mientras sale de escena.*)

6. INTERIOR DEPENDENCIA UNIVERSITARIA. DÍA.

(Un cuarto en un centro universitario que tiene tanto de despacho como de pequeña biblioteca.)

EMILIO trabaja ante una mesa y MARISA recorre las estanterías abarrotadas de libros, sacando uno para consultarlo y volverlo a dejar; operación que repite una y otra vez.)

MARISA.— No encuentro la cita por ninguna parte.

(EMILIO, sin levantar la vista del papel o del ordenador.)

EMILIO.— ¿Qué cita?

MARISA.— La del dramaturgo isabelino.

EMILIO.— «Cada día es distinto a otro; también cada hora y cada minuto; todo pensamiento en el falso reloj de nuestra vida a menudo recorre la esfera en sentido contrario; a veces somos uno y a veces otro.»

MARISA.— Tú y yo, siendo unas veces unos y otras veces otros, hemos llegado hasta aquí, recorriendo juntos el reloj de nuestra vida, no sé si falso o no.

EMILIO.— Eso es.

(Tras unos discretos golpes en la puerta, ésta se abre y aparece RITA, una estudiante.)

RITA.— Con permiso.

EMILIO.— Adelante, adelante. Si digo que la puerta de mi despacho está abierta es que está abierta.

RITA.— Buenos días.

EMILIO.— ¿Pertenece usted a mi clase?

RITA.— No exactamente.

(RITA se esfuerza por vencer su timidez; descubre a MARISA y se dirige a ella.)

CANTAPACIO

RITA.— Ah, es usted la fiel esposa y colaboradora del profesor, autora de las notas a la edición de *La tragedia española* de Thomas Kyd.

(MARISA *se vuelve a RITA y le dedica una sonrisa amable.*)

MARISA.— En efecto. ¿A ti también te interesa el teatro isabelino?

(RITA *asiente y MARISA, llevándose varios libros, sale, despidiéndose de EMILIO con un gesto. EMILIO invita a sentarse a RITA y ella lo hace, al otro lado de la mesa del profesor.*)

EMILIO.— Usted dirá.

RITA.— He venido a confesarle que estoy perdidamente enamorada de usted. De ti. Te quiero con locura y si no se lo digo, señor profesor, reviento.

(EMILIO *parece tomarse la declaración de RITA con gran calma. Sonríe e invita a la alumna con un gesto a que continúe, como si se tratara de completar una lección.*)

RITA.— No duermo, no como, no vivo. He roto con mi novio. Me entregaría a ti ahora mismo, sin dudarle un instante. Imploro una caricia, un beso, una cita, una noche. Para empezar. Sé, gracias al teatro isabelino, que el amor es furia, sangre, traición y muerte. No puedo seguir así, me arrojó a tus pies, arráncame la blusa, escúpeme, necesito sentir tus dedos, tu lengua, tu...

(RITA *explota en un llanto incontenible. EMILIO se levanta, imperturbable, acude a la puerta por donde salió MARISA, la abre y hace un gesto de invitación. Al poco aparece MARISA. Los dos adultos intercambian una rápida mirada de complicidad, mientras RITA sigue entregada a su llanto.*)

MARISA.— Me lo temía. En cuanto la he visto aparecer.

EMILIO.— Te he dicho mil veces que no me dejes solo.

MARISA.— Me gusta que satisfagas tu ego.

EMILIO.— De eso ya no queda nada.

MARISA.— A ver.

CARTAPACIO

(MARISA se acerca a RITA, le pasa la mano por los hombros, le acaricia el pelo, la cara, como una madre solícita.)

MARISA.— Vamos, vamos...

(EMILIO observa la escena sin acercarse. RITA se tranquiliza y va entregándose a los mimos de MARISA, hasta que se encuentran sus miradas, un violento chispazo que resulta el preludio de un largo beso en la boca, momento que EMILIO aprovecha para, después de una breve búsqueda, elegir un libro de la biblioteca. Acaba el beso, RITA se levanta, sonriendo confundidamente y EMILIO se acerca a ella con el libro en la mano, entregandoselo.)

EMILIO.— Le recomiendo una dosis masiva de comedias. Empiece por ésta.

(RITA toma el libro y lee el título.)

RITA.— «Una nueva manera de pagar viejas deudas.»

MARISA.— Te encantará.

(MARISA toma a RITA por los hombros y la acompaña hasta la puerta; antes de salir, la joven oye las palabras que le dirige el profesor.)

EMILIO.— No olvide que esta puerta está siempre abierta.

(MARISA despide a RITA y vuelve a buscar y consultar libros en la estantería, mientras EMILIO se instala de nuevo en la mesa para reanudar su trabajo.)

7. INTERIOR BURGUESES ACOMODADO. NOCHE.

(El mismo lugar de la escena 1.

Se abre la puerta y entran, encendiendo la luz, MARISA y RITA, cada una de un brazo de EMILIO, que avanza dando traspiés. Los tres visten de fiesta.

Las dos mujeres depositan a EMILIO en un sillón, donde se sienta tendiendo ambas manos a ellas que, fatigadas, toman una cada una, cariñosamente.)

EMILIO.— Más de uno, al verme salir trastabillando, habrá pensado que el señor profesor se ha tomado unas copas de más.

MARISA.— Yo ya sabes que no era nada partidaria de este banquete.

RITA.— Papi, tienes una cara fatal.

EMILIO.— Si me he empeñado en asistir no ha sido sólo por mi proverbial tozudez. Lo he hecho por vosotras. Para evitaros el penoso trago de un homenaje póstumo.

MARISA.— Aunque un cierto tufillo a despedida no ha podido evitarse.

RITA.— A mí se me han acercado muchos de tus colegas con cara de darme el pésame.

EMILIO.— La noticia de mi grave enfermedad es ya del dominio público. De ahí que me interesara abandonar el barco levantando una copa de champán desde el puente de mando.

MARISA.— Con dedos algo temblorosos, eso sí.

EMILIO.— Tiembla la mano, pero no la voluntad. Las fuerzas fallan, pero el espíritu se mantendrá firme hasta el final.

MARISA.— Mi héroe.

RITA.— Mi héroe.

(MARISA y RITA sueltan las manos de EMILIO para sentarse cada una en sendos brazos del sillón, formando un terceto amigable y bien avenido. Disfrutan de un instante de silencio. RITA besa a EMILIO en la frente.)

RITA.— ¿Me has perdonado ya?

EMILIO.— No tengo nada que perdonarte.

RITA.— Te hacía ilusión que continuara tu labor.

CARTAPACIO

MARISA.— Ha tenido que contentarse conmigo, una colaboradora quizá modesta, pero de probada abnegación.

EMILIO.— ¿Qué vais a hacer sin mí?

MARISA.— Todavía tiene usted que dar mucha guerra, señor mío. La jubilación va a curar todos sus males.

RITA.— Tenemos pendiente el viaje a Florencia, no creáis que me he olvidado.

EMILIO.— ¿Y tu curso en la *school* esa de Oregón?

RITA.— Yo he venido a estar con mi papá que es, como dicen allí, mi principal «prioridad».

MARISA.— También la mía.

EMILIO.— ¿Merezco tanta felicidad?

(MARISA y RITA besan efusivamente a EMILIO, que responde conmovido. Luego, se levanta del sillón y ellas se levantan también, dispuestas a ayudarlo, pero él las contiene con un gesto.)

EMILIO.— Me voy a la cama yo solito. Han sido suficientes emociones por hoy.

(EMILIO sale con paso vacilante, observado por las dos mujeres, tensas. Cuando desaparece, caen una en brazos de la otra, sollozando. Al cabo, secándose las lágrimas, la mayor trata de sobreponerse y de infundir ánimo a la joven.)

MARISA.— Ya lo ves, es feliz, lo hemos conseguido.

RITA.— No lo sé. Yo le miro, le miro y sus ojos me van revelando capas sucesivas. Brillan, parece, como si estuviera contento. Pero luego, si te fijas bien, asoma primero una sombra fría, luego una lucecita triste y al fondo una niebla parda y desolada. A veces pienso que lo sabe todo, que no ha perdonado nada y que espera dejarnos en herencia la sospecha de que somos responsables de su muerte. Lo hemos asesinado; la hija adorada y la idolatrada esposa, lenta, cruel, implacablemente.

MARISA.— Te aseguro que de mis últimos escarceos no ha podido enterarse.

RITA.— No lo sabes.

MARISA.— No te costaba mucho, con tu facilidad para los idiomas, haber colaborado un poco más con él. También se quejaba de tus continuos y prolongados viajes.

RITA.— Nunca he entendido tus veleidades. Con un hombre en casa como él, ¿qué buscabas en los demás?, ¿qué te daban los otros?

MARISA.— Reconozco que a veces yo también creo que lo sabe todo; como si su ojo y su oído me acompañaran al hotel, al motel, a la cabaña del bosque, para no perder ripo del comportamiento de su esposa, que le engaña aburrída, indiscriminadamente.

RITA.— Yo también he querido provocarle. A ver si se agrietaba su bondad opresiva; para comprobar hasta dónde podía llegar tanta comprensión, tanta dedicación, tanto amor pestilente.

MARISA.— Pestilente, tú lo has dicho.

RITA.— Le hemos devuelto mal por bien, pagando con desdenes su solicitud, respondiendo con desplantes a sus regalos, destruyendo minuciosamente su ternura, su aguante, su pasión.

MARISA.— Pasión por dos arpías.

RITA.— El egoísmo me viene de ti.

MARISA.— A querer no se enseña. Para hacer daño no se precisa maestro. Quizá podamos aliviar, reparar en parte el dolor que hemos causado. El suyo, creo que te lo dije, es un tumor incurable de origen psicossomático.

RITA.— Yo me largo, mamaíta, apechuga tú sola con su agonía.

MARISA.— La que se larga soy yo. Acompañar al padre moribundo es un buen antídoto contra el arrepentimiento.

RITA.— No me arrepiento de nada.

MARISA.— Yo tampoco.

(La doble, espontánea declaración provoca en ambas una súbita, agria y prolongada carcajada, que acaba derrumbándolas en el sillón, una sobre otra como dos niñas travisias.)

RITA.— Ay, mamaíta, ¿qué haría yo sin ti?

MARISA.— Mi hijita, vivo retrato de su mamá.

(Las dos, desmadejadas y contentas, tardan unos segundos en comprobar que EMILIO ha vuelto a aparecer en la habitación. Da dos pasos hacia ellas, tembloroso; abre la boca sin lograr articular palabra; al fin pronuncia a duras penas una frase.)

EMILIO.— En vuestras manos encomiendo mi espíritu.

(EMILIO trata de seguir avanzando, pero se derrumba y queda tendido en el suelo, ante la mirada indiferente de las dos mujeres.)

8. INTERIOR PISO MODESTO. TARDE.

(El mismo lugar de la escena 2.

Se abre la puerta de la calle y aparece EMILIO, guardándose la llave en un bolsillo de su traje y mirando extrañado el cuarto vacío. Llama.)

EMILIO.— Isa, Isa...

(Nadie aparece ni responde. EMILIO acude entonces junto a la máquina de coser, ante la que se sienta, despojándola de la funda que la cubre; coloca los pies en el pedal y lo acciona; en un susurro que resulta audible dice, para sí.)

EMILIO.— Cómo me hubiera gustado aprender a coser a máquina.

(En esto aparece RITA, envuelta en una toalla o albornoz, con la cabeza mojada, con todo el aspecto de salir de la ducha. Al descubrirse mutuamente, los dos se miran con sorpresa.)

RITA.— ¡Ah!

EMILIO.— Hola.

RITA.— Hola.

EMILIO.— Tú debes ser Margarita.

RITA.— Rita.

EMILIO.— ¿Y yo quién soy?

RITA.— ¿Un cliente de mi madre?

EMILIO.— El mejor cliente.

RITA.— No le había visto por aquí.

EMILIO.— Tu madre tiene mis medidas; conoce mis gustos; no necesito pruebas.

RITA.— ¿Cómo ha entrado?

EMILIO.— Con mi llave.

RITA.— Entonces es usted un cliente de primera clase. Con derecho a llave. Los de segunda clase llaman al timbre. Y los de tercera clase,

CARTAPACIO

servicio a domicilio. Yo misma les llevo el género y a veces la doncella me hace pasar al despacho del señor.

(EMILIO y RITA *se miran atentamente, hasta que ella, reprimiendo un escalofrío, se retira.*)

RITA.— Con su permiso.

(EMILIO *vuelve a accionar el pedal de la máquina de coser; luego se levanta y da unos pasos por el cuarto. En esto se abre la puerta de la calle y aparece MARISA, vestida modestamente, con un gran paquete bajo el brazo; apenas se sorprende de ver a EMILIO.*)

MARISA.— ¿Habíamos quedado hoy?

EMILIO.— ¿Servicio a domicilio?

(MARISA *deja el paquete sobre la máquina de coser y se sienta, con el alivio de quien se libera de una carga; su tono es impaciente.*)

MARISA.— ¿Se puede saber qué queréis?

EMILIO.— ¿Quiénes?

MARISA.— Los hombres.

EMILIO.— Yo no soy los hombres.

MARISA.— Camisas. Camisas a medida, un lujo que hay que pagar, me parece a mí. Con la camisera, que en este caso soy yo, que toma las medidas, aconseja los tonos, deja unos faldones amplios para disimular la tripita o el barrigón del caballero, maneja la sisa en función del perímetro torácico, modela el cuello según papada, etcétera. Siempre con el mejor género. Popelines tersos, viyelas cálidas, suavísimas sedas. Y todo ello realizado, actuado, interpretado por una mujer, quizá no exactamente joven, pero experta, solícita, disponible, inagotable. ¿Y para qué? Para que una acuda a la última prueba del señor marqués y se encuentre con una mujercita, aún no sé si la hija o la querida, que irrumpe furiosa y te echa con cajas destempladas sin darte tiempo a abrocharte la blusa.

(MARISA *comprueba que, efectivamente, su blusa no está del todo abrochada, pero la deja así, mirando a EMILIO, que la observa enternecido.*)

CARTAPACIO

EMILIO.— Habíamos quedado en que te contentarías con un solo cliente: yo.

(MARISA *asiente con una sonrisa triste.*)

MARISA.— Cierto, pero hay que pagar la academia de la niña y don Emilio hacía tiempo que no venía por aquí.

EMILIO.— Es una chica preciosa.

MARISA.— ¿La has visto? Tengo que mandarle a un recado.

EMILIO.— Déjate de recados. Que la niña acabe sus estudios y hasta que se independice vivirá con nosotros, si la madre y la hija están de acuerdo.

MARISA.— ¿Con nosotros?

EMILIO.— Tú y yo, sí.

MARISA.— ¿Te has decidido?

EMILIO.— No vengo a devolverte tu llave, sino a entregarte la mía.

MARISA.— Nunca me he casado.

EMILIO.— Pues ya va siendo hora.

(MARISA, *emocionada, se levanta. EMILIO se acerca a ella. Largo abrazo. Entra RITA, vestida, y no se inmuta ante el abrazo de los adultos; pregunta, con naturalidad.*)

RITA.— ¿Es ése el paquete?

(RITA *ha aludido al paquete que MARISA ha dejado sobre la máquina de coser. Su madre, sin apartarse de los brazos de EMILIO, responde, contenta.*)

MARISA.— Ya no va a haber más paquetes.

(RITA *parpadea, comprende y, espontánea, dice en voz alta lo que está pensando.*)

RITA.— Por fin has cazado a un buen señor.

(El apuro de MARISA ante el comentario de su hija se esfuma enseguida bajo el efecto de la alegre carcajada de EMILIO, que se presenta.)

EMILIO.— Me llamo Emilio.

CARTAPACIO

(EMILIO se aparta de MARISA y da unos pasos hacia RITA, quien, después de un instante de duda, se acerca a besar a EMILIO, sonoramente, en ambas mejillas. Luego, tímida, anuncia.)

RITA.— Pues si no hay recados, me voy a clase.

(Parece que va a retirarse cuando su madre le dice, sonriente.)

MARISA.— ¿No me das un beso?

(RITA obedece, se acerca a MARISA con rapidez y las dos se abrazan, conmovidas; luego la joven, mascullando un «adiós», abandona el piso. MARISA, muy emocionada, la ve salir; luego, procurando contener la emoción, evita, para no echarse a llorar, la mirada de EMILIO, que la observa con expresión serena y complacida cómo se dirige a la máquina de coser, donde abre el paquete y asoma una camisa.)

MARISA.— Me parece que con algún pequeño retoque las camisas del marqués de Cuarón te van a sentar a ti perfectamente.

(EMILIO ríe, divertido.)

EMILIO.— No creas que me he olvidado de tu promesa.

MARISA.— Amarte, cuidarte y consolarte, hasta que la muerte nos separe.

EMILIO.— Y lo más importante: enseñarme a coser a máquina.

(Desconcierto de MARISA, carcajada de EMILIO y desplazamiento mutuo para fundirse en un nuevo y apretado abrazo.)

9. EXTERIOR CHIRINGUITO EN PARQUE PÚBLICO. DÍA.

(El mismo lugar de la escena 3.)

MARISA, *sentada a una mesa donde toma una caña de cerveza y un plato de patatas fritas.*

Aparece RITA y se acerca a MARISA.)

RITA.— ¿Marisa?

MARISA.— ¿Lola?

RITA.— Rita.

MARISA.— Rita, perdona, siempre me hago un lío con las palabras de dos sílabas.

(RITA sonríe, simpática, y se sienta junto a MARISA, que la mira un poco sorprendida.)

MARISA.— ¿No viene tu padre?

RITA.— Llegaré ahora, supongo. Yo he salido pronto de clase y en vez de dar vueltas por ahí, he pensado que no me costaría reconocerte. Si nos presentábamos nosotras ahorrariamos a don Emilio el apuro de los primeros momentos, ¿qué te parece, Marisa?

MARISA.— Me parece bien.

(Las dos mujeres se miran procurando sonreír.)

RITA.— Así que vas a casarte con mi padre.

MARISA.— Eso es.

RITA.— Para tu tranquilidad te diré que lo apruebo.

MARISA.— Me alegro, aunque, si vamos a hablar claro, no es tu veredicto lo que me preocupa.

RITA.— ¿Tú tienes hijos, no? ¿Y qué opinan?

MARISA.— No lo saben aún.

RITA.— ¿Ah, no? ¿Y cuándo se van a enterar, cuando reciban las invitaciones a la boda de su mamá?



MARISA.— Emilio ya me había advertido que eras una chica impertinente, o directa si lo prefieres, pero no imaginaba hasta qué punto.

RITA.— Se trata de conocernos un poco, ¿no? No hay mucho tiempo y es preferible dejarnos de tonterías.

MARISA.— Completamente de acuerdo.

(Un breve silencio, que cada una aprovecha para observar a la otra mientras decide la estrategia a seguir. MARISA opta por la vía razonable.)

MARISA.— Quiero a tu padre y espero que los tres nos llevemos bien.

RITA.— No sé lo que te habrá contado, pero así a primera vista no respondes a su tipo.

(MARISA ríe, dispuesta a poner distancia a las andanadas de la joven mostrándose serena y encantadora.)

MARISA.— Lo sé. A él le gustan más rellenitas y prefiere la combinación enfermera-cocinera-criada para todo a la dama refinada que tienes delante, pero así son las cosas. Nos conocimos, nos entusiasamos, descubrimos a nuestra edad emociones olvidadas e incluso desconocidas,

CARTAPACIO

un verdadero regalo de la vida que ninguna chica impertinente nos va a estropear. Como tampoco permitiré que el batallón de mis hijos esclavizados por mis nueras se meta donde no le llaman.

(RITA *no puede evitar un sentimiento de admiración ante la claridad y la firmeza de MARISA.*)

RITA.— Mi madrastra no podía ser de otra manera.

MARISA.— Deja la madrastra para Blancanieves. Es una figura obsoleta.

Como el nombrecito correspondiente que te designaría a ti.

RITA.— ¡Hijastra?

MARISA.— Fíjate qué horror.

(*Las dos ríen, distendidas.*)

RITA.— Reconozco que tenía unos celos horribles de ti.

MARISA.— Y yo de ti.

RITA.— «He conocido a una mujer estupenda. Elegante, comprensiva, cariñosa, un poco flaca, eso sí», me decía.

MARISA.— «Yo a mi hija única la he cuidado, por circunstancias de la vida, como si fuera el padre y la madre», repetía Emilio a la primera ocasión.

RITA.— Soy curiosa, dolorosamente, como toda mujer atormentada y no me contentaba con lo que él me decía y me enseñaba. La foto del Partenón, preciosa tú con la pamelita roja, me la mostró un día, tímido como un chaval. Yo luego encontré otras. En sus cajones, en su cartera, hasta en su caja fuerte, cuya combinación conozco, aunque él no lo sepa. Si llegamos a ser amigas, ya te la daré, con tal de que me guardes el secreto.

MARISA.— Yo leí una carta apasionada, convencida de que iba dirigida a mí. Empezaba con «Amor de mi vida», y terminaba con «Hasta siempre, adorada hija».

RITA.— Delante de ti procuraré contener mis efusiones.

MARISA.— No estoy dispuesta a compartirlo.

RITA.— ¿Qué significa compartir? Emilio es mío, ha sido para mí y para mí seguirá siendo. Por mucho que diga que te quiere; que te querrá, no digo que no, con lo que le quede.

MARISA.— Restos de cariño, harapos de atención, unos pocos años de vida.

RITA.— No puedes competir con mi infancia, mimada por él. Ni con el consuelo que la adolescente le procuró en su viudez. Tampoco apenas con la amistad, la complicidad, la intimidad que nos une.

MARISA.— Tienes razón. Y no pretendo arrebatáros lo que nunca será mío; aunque los celos continúen mordisqueando aquí dentro hasta el fin de mis días, no dudo en abrazar el despojo que me ha tocado en suerte. Sé muy bien, mi joven y poderosa rival, que no soy capaz de vencerte. Ni lo pretendo. Tuyo es el pasado y una ración de presente que te iré robando poco a poco. Porque el futuro me pertenece. Mía es la decrepitud y la muerte, adonde la niña, la adolescente, la joven no se asomará.

RITA.— Te entrego a Emilio, entero y verdadero, prometiendo que jamás me cruzaré en vuestro camino al cementerio.

(MARISA tiende la mano a RITA, que la estrecha con cierta ceremonia. Un breve silencio grave, que interrumpe la llegada de EMILIO. Se acerca a las dos mujeres en actitud expectante, sin saber lo que se va a encontrar. RITA le sonrío abiertamente; MARISA se permite una pequeña broma.)

MARISA.— Aquí llega el objeto de la discordia.

(RITA ríe. EMILIO besa a su hija en una mejilla y a su novia en los labios; luego, se sienta entre ambas. Las dos mujeres observan al recién llegado, cada una como si él fuera la pareja de la otra.)

RITA.— Hay que reconocer que hacéis buena pareja.

MARISA.— Eso mismo estaba pensando yo.

EMILIO.— El hombre abandonará su hogar para tomar esposa.

RITA.— Te adelanto, papá, que la reunión ha sido un éxito.

(EMILIO, aliviado y enseguida, exultante, besa de nuevo a las dos mujeres.)

EMILIO.— Confiaba, pero no se puede evitar un cierto resquemor.

MARISA.— Ahora comprendo. Esta función ya la habéis representado otras veces.

RITA.— No tantas, en realidad.

MARISA.— La hija idolatrada se adelanta con el propósito de probar la mercancía.

CARTAPACIO

RITA.— El rechazo no es necesariamente vinculante.

MARISA.— ¿Y el visto bueno?

EMILIO.— La luz verde despeja el terreno, para qué negarlo.

MARISA.— Entiendo.

EMILIO.— Ahora queda la segunda parte. También yo debo someterme al escrutinio de los tuyos.

MARISA.— Los míos no cuentan. No hay nadie mío. Sólo tú, a partir de ahora.

(MARISA lo ha dicho con una determinación que impresiona al padre y a la hija.)

MARISA.— Pasada la prueba, reivindicó mis derechos. Viviremos solos, Emilio, tú y yo. Rita, tú tendrás, cuando quieras visitarnos, un cuarto reservado, que podrás decorar a tu gusto. Con ositos, muñecas y los cuentos que te leía tu papá.

RITA.— Muchísimas gracias.

(RITA se levanta.)

RITA.— Os dejo.

(EMILIO la mira con súbita angustia. RITA sonrío levemente y sale, con cierta precipitación. Los adultos frente a frente; él un poco aturdido hasta que ella le toma la mano y se la lleva a la mejilla, consiguiendo la sonrisa aliviada del caballero.)

10. EXTERIOR TERRAZA DE UN BALNEARIO. DÍA.

(El mismo lugar de la escena 4.

RITA, sola, sentada en una hamaca o butacón de mimbre, lee un libro.

Al poco, entra EMILIO, vestido con una bata blanca y se acerca a RITA, proyectando una sombra que hace que ella levante la vista.)

RITA.— Buenos días, doctor.

EMILIO.— ¿Cómo se encuentra mi paciente favorita?

RITA.— Mejor, aunque hoy me parece que voy a prescindir de las aguas termales. Me dejan hecha unos zorros.

EMILIO.— Los baños de lodo primero relajan, luego tonifican.

RITA.— Las burbujas me marean, los masajes son una paliza, la verdad es que no sé qué hago aquí.

EMILIO.— Reponerte, mediante un tratamiento de talasoterapia, de una grave crisis interior.

RITA.— Del griego *talasos*, mar. ¿Interior? ¿Conoce usted alguna angustia exterior?

(EMILIO no tiene respuesta. En esto llega MARISA y se instala en una hamaca o butacón de mimbre en el lado opuesto del escenario. EMILIO da unos golpecitos en la rodilla de RITA.)

EMILIO.— Estamos ya a un paso de la curación total.

(RITA sonrío escéptica y vuelve a su libro, mientras EMILIO se acerca a MARISA.)

EMILIO.— ¿Cómo se encuentra mi paciente favorita?

MARISA.— Fatal, doctor. Esta mañana, en el baño de lodo, sentía que me tragaban las arenas movedizas.

EMILIO.— Siempre tan imaginativa.

MARISA.— Y bajo la ducha sulfurosa comprendí lo que debe ser el infierno.

EMILIO.— Ha ganado peso, las pesadillas remiten y en cuanto sujete un poco esa fantasía estará en condiciones de que le demos el alta.
MARISA.— Yo de aquí saldré con los pies por delante, doctor, ya lo sabe.

(EMILIO *sonríe sin responder, da unos golpecitos en la rodilla de MARISA y se retira. Las dos mujeres, a un lado y a otro del escenario. RITA lee. MARISA mira a derecha y a izquierda, inquieta, hasta que decide dirigirse a RITA.*)

MARISA.— ¿Puedo tutearte, verdad? Te veo tan joven y con una cara tan simpática que no resisto la tentación de dirigirte la palabra.

(RITA *levanta la vista del libro, mira a MARISA y sonríe.*)

RITA.— He oído lo que le decía al doctor y estoy completamente de acuerdo. Con el pretexto de un mal misterioso aquí te zambullen, te zarandean y te vapulean sin piedad alguna.

MARISA.— No me llames de usted. A pesar de todo, fuera es aún peor.

RITA.— Yo estoy cumpliendo condena.

MARISA.— Como todos, como todas aquí, supongo.

RITA.— La vi, te vi ayer en la ducha caliente o fría, y me entraron ganas de correr y rescatarte. Desnudas, medio desnudas como estábamos, hubiera huido de este presidio, contigo, una desconocida, confortada por tu cuerpo delgado, por tu pelo húmedo, por el movimiento de tus manos defendiéndose del chorro hirviendo y de la cascada helada.

MARISA.— Ven aquí a mi lado, hermana mía.

(RITA *se levanta y acude a sentarse en una hamaca o butacón de mimbre junto a MARISA; las dos, en un gesto espontáneo se toman de las manos.*)

RITA.— Me llamo Rita y quiero ser tu amiga, tu cómplice, tu compañera, tu amante si es preciso, todo menos tu hermana. Hermana no. Hermana nunca. Son mis hermanos los que me han confinado aquí. La herencia, ya sabes, el reparto; después de distribuir el piso, el apartamento, el solar y el cuadro de Picasso, no queda ya nada para la pequeña, la locuela, que necesita una cura urgente de desintoxicación.

MARISA.— Mi marido sí que es tóxico. Letal. De mediocridad contagiosa, un virus en sí mismo, una termita con bigote, barba y palos de golf. Yo no me atrevo a salir. Un cáncer masivo acecha fuera. Él.

RITA.— Embadurnada de barro, hundida en el lodo me entraban unas ganas enormes de renacer, de resucitar; arruinada, desposeída, pobre como una rata, libre como un pájaro aterido, según un precioso verso japonés.

MARISA.— Yo tengo una casita que no conoce nadie; la heredé de una madrina generosa y logré que no se enterara mi marido. Allí cabríamos las dos, un piso arriba y otro abajo; yo diseño trajes.

RITA.— Yo traduzco libros.

MARISA.— Almorzaríamos en la terraza en verano, en la cocina en invierno. Nos hablaríamos cuando nos apeteciera. Independencia total. Nos protegeríamos.

RITA.— La emoción del proscrito, la serenidad del anacoreta, la paz interior de una monja de clausura. ¿Tienes coche?

MARISA.— Sí, mira, se ve desde aquí, el azul celeste de la esquina.

(RITA *se levanta y se asoma a la terraza.*)

RITA.— Mi moto está en el taller; me trajeron atada con una camisa de fuerza. Tengo carnet de segunda.

MARISA.— Contigo sí sería capaz de escapar de la cárcel. Sola no. Sueño que él, mi marido, acecha fuera.

RITA.— Si se le ocurre cruzarse en la carretera, lo atropellamos. Tú me dices, sencillamente, «Allí está», y yo piso el acelerador y se aparta o nos lo llevamos por delante.

MARISA.— Sin ningún remordimiento, te lo aseguro.

RITA.— Mis hermanos ya se han olvidado de mí. Declarada incapaz, firmada la renuncia, anudada la camisa de fuerza, la loca pasa a disposición del Estado.

MARISA.— Desde mi casita se divisa perfectamente el sendero. Tengo una excelente puntería. Es sencillísimo. Yo estoy dibujando un escote cuando tú, que has descubierto a un enemigo, te presentas ante el tablero diciendo «Marisa, se acerca mi hermano Fulanito o mi hermana Menganita». Yo entonces me levanto, descuelgo la escopeta, entreabro la ventana y disparo un tiro disuasorio que suele bastar. El intruso, con una rueda reventada o con el parabrisas astillado, se detiene en seco y sale despavorido. Si persiste, acudiríamos a la recámara donde otra bala espera impaciente por cruzar el aire en busca de carne fresca.

CARTAPACIO

RITA.— Confiemos en que nada de eso haga falta.

(MARISA se levanta, se acerca a RITA y las dos se abrazan estrechamente. En tal actitud las encuentra EMILIO al entrar.)

EMILIO.— Señoritas, buenas noticias. Han llegado a la vez los hermanos de Rita y el marido de María Luisa. Suben ya, todos juntos, las escaleras.

(RITA y MARISA intercambian una intensa mirada que actúa como un relámpago de reconocimiento y determinación, que las empuja a salir juntas corriendo de la terraza. EMILIO no parece sorprenderse de la reacción súbita de las dos mujeres, pensando sin duda que han acudido a arreglarse un poco; él espera la llegada de los visitantes, que deben acercarse, porque les recibe diciendo.)

EMILIO.— Adelante, señores, las pacientes ya están avisadas.

(Antes de que aparezcan los temidos familiares oímos el motor de un coche que arranca y se aleja con rapidez, lo que nos hace pensar que se trata de un cierto automóvil color azul celeste donde escapan dos fugitivas.)

11. INTERIOR APARTAMENTO. TARDE.

(El mismo lugar de la escena 5.

Vestida de calle, MARISA toma café en un vaso alto, sentada a la mesa del pequeño apartamento.

Suena el timbre y acude a abrir. En la puerta aparece RITA, con una cartera, camino de la universidad.)

RITA.— Hola, mamá.

MARISA.— Ah, hola, Rita, pasa.

(RITA entra y lanza una rápida ojeada al apartamento.)

MARISA.— Estaba tomando un café.

RITA.— No tengo mucho tiempo.

MARISA.— Una hija doctora, qué ilusión.

(RITA, impaciente; MARISA le indica una silla y las dos se sientan, una a cada lado de la mesa.)

RITA.— Por mí no hubiera venido.

MARISA.— Te manda él.

RITA.— Presumía de padres felices; erróneamente, por lo que se ve.

MARISA.— Estaba deseando hablar contigo.

RITA.— ¿Qué haces aquí, mamá?

MARISA.— Respirar.

RITA.— Tú, tan comodona, tan señora de tu casa, refugiada en un cubículo impersonal, tomando café en un vaso de cerveza. «Madame la marquise», ¿no echa de menos su tren de vida?

MARISA.— No.

RITA.— ¿Tienes un amante? Dímelo.

MARISA.— Un amante, qué ocurrencia. Estoy sola, libre, dolorida, desconcertada, serena, casi feliz. No voy a volver a casa, Rita, por nada del mundo.

- RITA.– No lo entiendo. Papá y tú...
- MARISA.– Tú no sabes lo que es el aburrimiento.
- RITA.– Salíais, recibíais, viajabais. Los dos. Y tú no parabas en casa. Amigas, té, la ópera, caridad, compras. Una esposa bien atendida y una señora ocupadísima.
- MARISA.– Aparentemente.
- RITA.– No sabes en qué estado se encuentra. Llorando por los pasillos, o poco menos.
- MARISA.– Tu padre, tan comprensivo, se niega a entender.
- RITA.– Eso repite sin parar, sí, que no lo entiende.
- MARISA.– El tedio, Rita, el tedio.
- RITA.– Yo a veces me aburro un poco con Arturo, lo reconozco, pero de ahí a...
- MARISA.– No te cases con él.
- RITA.– No pensaba.
- MARISA.– Las palabras no son capaces de expresar bien el infierno de sentirse así.
- RITA.– ¿Cómo?
- MARISA.– Inerme.
- RITA.– Explícate.
- MARISA.– Me invade una angustia sin principio ni final, como un puré espeso imposible de digerir.
- RITA.– Papá te quiere.
- MARISA.– Y yo a él, naturalmente. Pero el amor conyugal no es el mejor antídoto contra el tedio. Cariño, compañía, solicitud, seguridad, se estrellan ante la manita insidiosa que con un guante de acero o de lana te oprime la tráquea. Y te sientes inútil, encarcelada, vacía, ciega, caminando a tientas, más seca por dentro que yo qué sé.
- RITA.– Un desánimo, ¿verdad?, como si en vez de aire tragaras arena del desierto.
- MARISA.– Eso es.
- RITA.– No hay alivio para ese mal. Las distracciones te impacientan más, los mimos te irritan hasta la exasperación, todo lo que el día te ofrece se lo traga el aburrimiento, el tedio o como lo quieras llamar, con idéntica voracidad sin apetito; el hambre y la desgana compinchadas para paralizarte, hundirte, arrastrarte hacia un estado catatónico. Como si dentro no tuvieras sangre y aire sino trapos. Ahora que lo dices...
- MARISA.– Sabía que me entenderías.

CARTAPACIO

RITA.— ¿Y qué hacemos?

MARISA.— ¿Con él?

RITA.— Te suplica; ha insistido en lo de suplica; no pide, ni ruega, ni mucho menos exige: suplica que vuelvas. Hará lo que sea.

MARISA.— Ya lo ha hecho todo, ése es el problema.

RITA.— ¿No es posible un equilibrio, una «entente» cordial?

MARISA.— Yo vuelvo con tu padre y tú te vas a vivir con Arturito.

RITA.— Ni hablar.

MARISA.— ¿Lo ves?

(Madre e hija se miran fijamente durante unos instantes de silencio.)

RITA.— ¿Qué le digo? Está abajo, esperando el veredicto.

MARISA.— Culpable.

(MARISA ha pretendido hacer una broma, que provoca un gesto de disgusto en RITA.)

MARISA.— No, qué tontería. Él es inocente, supongo, no lo sé.

(RITA mira a un lado y a otro, impaciente. Se oye el timbre del teléfono interior. Las dos se sobresaltan y MARISA acude a descolgarlo; escucha la voz del interlocutor y dice...)

MARISA.— Sube, Emilio.

(RITA, en un arranque, se precipita al teléfono y se lo arrebató a su madre, para decir...)

RITA.— Papá, no subas, bajo yo.

(RITA, agitada, se despide.)

RITA.— Adiós, mamá.

MARISA.— Ya me contarás.

(RITA acude a la puerta, la abre y dice...)

CARTAPACIO

RITA.— Te contaré o no te contaré.

(RITA sonrío, enigmática, y cierra la puerta al salir. MARISA, durante un momento, no sabe qué actitud tomar, pero enseguida opta por la despreocupación y, encogiéndose de hombros, vuelve a la mesa a terminar su café, comprueba que está frío e, invadida por una súbita congoja, se echa a llorar.)

(En la calle —el proscenio o un lado del escenario— RITA acude al encuentro de EMILIO, que espera agitado.)

RITA.— Papá, por favor, no pongas esa cara.

EMILIO.— Sí, perdona, es que he estado pensando y...

RITA.— No hay nada que hacer, de momento.

EMILIO.— Claro, claro. Se aburre, pobrecilla, qué le vamos a hacer. Pero yo también me canso, ¿sabes, hija?

RITA.— Lo explica tan bien que casi te contagia.

EMILIO.— Lamento haberte enviado como mediadora. Si vuelve, en un tiempo prudencial, será bien recibida. Si no vuelve, adiós muy buenas. Es lo que quería decir cuando he llamado al telefonillo.

(RITA ha seguido con creciente alivio las palabras de EMILIO; en un arranque, le abraza y le besa en ambas mejillas.)

RITA.— Tengo un padre que no me merezco.

EMILIO.— Te llevo a la facultad.

(RITA, radiante, toma a EMILIO del brazo y los dos hacen mutis aliviados, casi contentos.)

12. INTERIOR DEPENDENCIA UNIVERSITARIA. DÍA.

(El mismo lugar de la escena 6.

MARISA, *sentada a la mesa de despacho, trabaja.*

Suena un teléfono, que ella descuelga.)

MARISA.— ¿Sí? - ¿El nuevo ordenanza? - Que pase.

(MARISA cuelga y aparece EMILIO, con el uniforme de bedel u ordenanza. Entre ambos se produce un chispazo de sorpresa y reconocimiento mutuo, que ambos contienen, refugiándose a la vez en la fórmula convencional del trato profesora-ordenanza.)

EMILIO.— ¿Da usted su permiso?

MARISA.— Adelante.

EMILIO.— Buenos días.

MARISA.— Me han dicho que tiene usted cierta experiencia de bibliotecario.

EMILIO.— Así es.

MARISA.— Mi antecesor apenas se ocupó de la biblioteca, descuidando la materia de mi especialidad, el teatro isabelino.

(MARISA y EMILIO intercambian una larga mirada; sin apartar los ojos de ella, EMILIO se acerca a la mesa, diciendo...)

EMILIO.— «Cada día es distinto a otro; también cada hora y cada minuto; todo pensamiento en el falso reloj de nuestra vida a menudo recorre la esfera en sentido contrario; a veces somos uno y a veces otro.»

(MARISA y EMILIO, frente a frente, separados por la mesa. Él adelanta la mano y parece que va a tocar la cara de ella, pero no lo hace. Un momento de contenida tensión, hasta que MARISA dice...)

MARISA.— Te hacía en el sur, de profesor interino.

CARTAPACIO

EMILIO.— Me echaron.

MARISA.— Eras una autoridad en la materia.

EMILIO.— Me presentaba en clase borracho cada día.

MARISA.— Todo lo aprendí de ti.

EMILIO.— Desde que me arrojaste de tu lado a las tinieblas exteriores, no he dado pie con bolo. Hasta hoy. Comparezco ante mi alumna predilecta completamente reformado. Mire usted, señora, aprecie la firmeza de mi pulso, temblón hasta ayer mismo.

(EMILIO adelanta la mano ante la cara de MARISA; se nota su gran esfuerzo por sujetar el pulso que se mantiene firme y crispado. Ella le mira compasiva.)

MARISA.— Emilio, no creas que he olvidado todo lo que...

(EMILIO, bruscamente, retira la mano e interrumpe la frase de ella, imponiéndose a sí mismo el tono y la actitud del ordenanza servicial.)

EMILIO.— Usted dirá lo que quiere que haga, señora profesora.

MARISA.— Puede empezar por separar las comedias de los dramas.

(EMILIO asiente y acude a la estantería para cumplir la orden. MARISA vuelve a su trabajo. Un tiempo hasta que suenan unos discretos golpes en la puerta y aparece RITA, una estudiante.)

RITA.— Con permiso.

MARISA.— Adelante, adelante. Si digo que la puerta de mi despacho está abierta es que está abierta.

RITA.— Buenos días.

MARISA.— ¿Pertenece usted a mi clase?

RITA.— No exactamente.

(EMILIO, ocupado en ordenar los libros de la estantería, disimula una sonrisa; es evidente que todo lo que oye le suena.)

MARISA.— ¿Te gusta el teatro isabelino?

RITA.— Con locura.

MARISA.— La locura, una puerta idónea para penetrar en ese mundo de furia, sangre, traición y muerte.

CARTAPACIO

RITA.— He venido a pedirle que me dirija una tesis.

(MARISA *observa a RITA con concentrada atención.*)

MARISA.— Tienes cara de lista.

RITA.— Me he colado en su curso, atraída por su voz y por lo que dice su voz. Oyéndola, me sentía transportada al bosque donde se reúnen los conjurados, a la alcoba donde se consuma el adulterio, a la estancia del trono conquistado por el usurpador.

MARISA.— Tu mirada se enciende. ¿De qué color son tus ojos?

RITA.— Señora profesora, a esta distancia no puede usted disimular su tristeza.

(EMILIO, *atareado en la estantería, no puede contener una risa espontánea, que trata de disimular, dando la espalda a las dos mujeres. RITA se vuelve a él y lo observa dubitativa, reconociéndolo.*)

RITA.— Por un momento, me pareció...

(EMILIO *se acerca a la mesa, para manifestar con voz tranquila.*)

EMILIO.— Su impresión es acertada, señorita. Soy yo, yo mismo, quien es probable que despertara en usted la pasión por la lengua inglesa y el teatro isabelino. Me ve así, reducido a la condición de humilde ordenanza, por culpa de mi esposa, que ahora ocupa mi puesto. Dirigirá su tesis con toda competencia, se lo puedo asegurar.

(RITA *mira alternativamente a ambos adultos, desconcertada. MARISA, sin alterarse, pregunta.*)

MARISA.— ¿Qué tema ha elegido para su tesis?

RITA.— La ambigüedad en el teatro isabelino.

(Una nueva risa agita a EMILIO, que vuelve a su tarea en la estantería. MARISA *tiende la mano a RITA, que se adelanta para estrecharla.*)

MARISA.— Un enunciado quizá demasiado amplio, que ya nos ocuparemos de concretar.

CARTAPACIO

(RITA no puede apartar la vista de los ojos de MARISA, que la observan con la fijeza de la serpiente que va a tragarse el pajarillo.)

RITA.— No sé dónde estoy, no soy capaz de descifrar lo que quiero. Ayúdeme, ayúdame, amiga mía, si puedo llamarte así.

(MARISA lleva de la mano a RITA hasta sentarla en su regazo; allí empieza a acariciarle el pelo. EMILIO sale precipitadamente.)

MARISA.— Desde que te vi entrar en mi clase el primer día sabía que volverías. Tu carita tímida, tu pelo recogido, tu afán por tomar apuntes de todo lo que yo decía me encandilaron, si quieres saber la verdad.

(RITA apoya la cabeza en el hombro de MARISA y cierra los ojos; dice para sí.)

RITA.— Arturo me acompañó a una conferencia tuya y a la salida me hizo prometer que no volvería a escuchar a esa mujer perversa.

(RITA abre los ojos, como si despertara de un sueño y parece sorprendida de encontrarse sentada sobre el regazo de MARISA, que le pregunta, zalamera.)

MARISA.— ¿Me das un beso, Lola?

RITA.— Me llamo Rita.

(RITA se levanta bruscamente y se aparta de MARISA.)

RITA.— Perdóneme.

MARISA.— Yo a mis pupilas les exijo una entrega total.

(Vuelve EMILIO con un libro en la mano y enseguida se hace cargo de la situación: el pajarillo parece que va a librarse de la serpiente.)

RITA.— Buscaré otro tema, menos comprometido. Ya se lo comunicaré.

(EMILIO se acerca sonriente, con el libro en la mano.)

EMILIO.— Si me lo permiten... Hay un aspecto poco explorado que tal vez interese a la inquieta investigadora.

CARTAPACIO

MARISA.— La culpa.

EMILIO.— Eso es, la culpa, que el teatro isabelino trata con admirable sutileza. Con la venia de la señora profesora, recomiendo esta comedia como adecuada introducción.

(EMILIO *tiende a RITA el libro que lleva en la mano y la joven lee el título en voz alta.*)

RITA.— «Una nueva manera de pagar viejas deudas.»

MARISA.— Te encantará.

(RITA, *incómoda, sin saber qué actitud tomar, quiere despedirse y no sabe cómo; MARISA le facilita la salida.*)

MARISA.— No olvide que esta puerta está siempre abierta.

(RITA *masculla un «adiós» y sale precipitadamente. MARISA y EMILIO se miran, fatigados.*)

MARISA.— Sigue usted con sus obsesiones, señor profesor.

EMILIO.— La culpa, sí, una hidra de mil cabezas.

MARISA.— La seducción de la alumna trémula se te daba mejor a ti. Yo no he aprendido, como acabas de comprobar.

EMILIO.— «La ambigüedad en el teatro isabelino», pobre chica.

MARISA.— Confieso que echo mucho de menos al maestro que me lo enseñó todo.

EMILIO.— Siempre procuran alguna satisfacción, ¿verdad?, las almas cándidas.

MARISA.— ¿Tú crees que yo soy una mujer perversa?

EMILIO.— Pensaba: Si alguna vez me topo con ella, desearía que nos encontráramos frente a frente en un piso alto.

MARISA.— ¿Sigues en la idea de arrojarme por la ventana, a la primera ocasión?

(*Tenso cruce de miradas. MARISA se acerca a la ventana y la abre de par en par; se sienta sobre el alféizar, sonriente. EMILIO se acerca a ella, la toma en brazos, parece que va a arrojársela por la ventana, pero la amenaza se convierte en un abrazo espontáneo y crispado, que no dura mucho. Luego él, aturdido, deposita*

CARTAPACIO

a MARISA *delicadamente en el suelo y vuelve a su tarea en la estantería.*
MARISA *recupera su puesto ante la mesa y descuelga el teléfono.*)

MARISA.— El ordenanza que me han enviado no me sirve. — Sí, por favor, cuanto antes.

(EMILIO *no acusa las palabras de MARISA, ensimismado en sus libros.*
MARISA *vuelve a su trabajo.*)

13. INTERIOR BURGUEÉS ACOMODADO. TARDE.

(El mismo lugar de las escenas 1 y 7.

Escenario vacío.

Entra EMILIO desde la calle con su llave y pregunta, jovial.)

EMILIO.— ¡Cómo va la *toilette* de mis queridas mujercitas?

(Entra MARISA por la derecha con la cabeza llena de rulos, en bata y con un vestido en la mano; apresurada, saluda a EMILIO con un beso rápido en la mejilla.)

MARISA.— Tengo que darle una puntada a este vestido.

EMILIO.— No he conseguido que me enseñaras a coser a máquina.

MARISA.— Nunca es tarde.

EMILIO.— Cómo me gustaba verte inclinada sobre la Singer, con tus manos sujetando la tela picoteada por la aguja, mientras tus pies accionaban el pedal con un movimiento que a mí me parecía erótico.

MARISA.— La máquina era una Sigma, no una Singer.

EMILIO.— Fue mi primer regalo; un poco extraño, lo reconozco.

(MARISA, enternecida, se cuelga, mimosa, de las solapas de EMILIO, sin soltar el vestido.)

MARISA.— Mi mejor cliente, el generoso protector, un hombre de verdad.

(EMILIO y MARISA se besan en la boca; así les sorprende RITA, que entra descalza y despeinada, con un vestido de fiesta que se acaba de poner.)

RITA.— Los tortolitos.

(EMILIO y MARISA se vuelven a RITA, aún abrazados.)

CARTAPACIO

RITA.— Me ayudáis, por favor.

(RITA se acerca a los adultos y, colocándose de espaldas, indica que le abrochen el vestido.)

MARISA.— Que lo haga papá; yo voy a coserme el dobladillo.

RITA.— Papá, papá... ha perdido la costumbre, me parece.

MARISA.— Eso no se olvida nunca, ¿verdad, señor?, desnudar a las mujeres, el deporte favorito de quien yo me sé.

EMILIO.— Mi amor por la madre no ha empañado mi pasión por la hija.

(EMILIO se dispone a abrochar los botones del vestido de RITA. MARISA, impaciente.)

MARISA.— ¿Se puede saber qué celebramos?

(Antes de recibir una respuesta, MARISA sale, molesta, agitando el vestido.)

RITA.— Al final, la señora ha dado buen resultado, ¿no, papi?

EMILIO.— Siempre celosa, eso sí.

RITA.— Un pequeño tributo, que pagas con gusto, por lo que veo. Te veo feliz y tu felicidad se me contagia, como sabes.

(EMILIO abraza a RITA por detrás, hundiendo la cara en su pelo.)

EMILIO.— Arturito es un buen chico, te hará feliz.

RITA.— Feliz me ha hecho mi papá y Arturo se le parece. Como modelo masculino tú has puesto el listón muy alto y no ha sido fácil encontrar un sucedáneo que supiera igual.

(EMILIO besa a RITA en el cuello y termina de abrocharle el vestido. Ella se vuelve, súbitamente compungida.)

RITA.— Padre mío, ¿por qué me has abandonado?

(EMILIO acaricia la cara de RITA. Entra MARISA; se ha puesto el vestido que llevaba en la mano; sonrío con amargura al decir...)

CARTAPACIO

MARISA.— Cualquiera diría que te has apropiado de mi hija.

(EMILIO *lanza una mirada de soslayo a MARISA y continúa contemplando a RITA, embalsado.*)

EMILIO.— Tonterías.

MARISA.— Yo la he parido, amamantado, protegido, curado, para que un buen día llegue un hombre y...

(EMILIO y RITA *se apartan el uno del otro.*)

EMILIO.— Con Arturito ganamos un hijo, según la optimista creencia popular.

MARISA.— Llegados a este punto, ¿tú crees que la niña nos ha unido o separado?

RITA.— Y dale con la niña. Tengo un nombre, me parece.

EMILIO.— A mí Lola me gustaba más.

MARISA.— Rita, Rita, como su abuela.

(RITA *sale y MARISA se sienta para quitarse los rulos.*)

MARISA.— ¿Tú no te arreglas?

EMILIO.— ¿Qué traje me pongo?

MARISA.— Para celebrar la licenciatura de nuestra hija y su noviazgo resulta adecuado el azul marino. Si se trata de brindar con tu esposa con ocasión de las bodas de plata, convendría el gris marengo. La despedida del catedrático exige el chaqué. Así que tú verás.

EMILIO.— Elijo el príncipe de Gales marrón claro con la corbata de lunares verdes que me regalaste.

MARISA.— De nuestras respectivas dolencias ya veo que prefieres no hablar. Mejor así. Yo esta noche celebro el adiós a la vida de una pareja de incurables que embarcan a su única hija hacia una existencia venturosa.

(EMILIO y MARISA *se miran con gravedad, sin advertir que ha entrado RITA, peinada y maquillada, con un vaso alto en la mano mediado de un líquido oscuro, a tiempo de oír las últimas palabras de MARISA.*)

CARTAPACIO

RITA.— Que vuestras tumbas sean contiguas facilitará mi visita anual al cementerio.

(MARISA *se vuelve a RITA, fijándose en el vaso que lleva en la mano.*)

MARISA.— Café en vaso alto, ¿a qué te recuerda, Emilio?

EMILIO.— A lo mismo que a ti.

(RITA *alza el vaso, para observar el líquido al trasluz.*)

RITA.— Un oscuro color caoba, que asocio siempre a aquel apartamento donde os refugiasteis, huyendo. ¿De qué huíais, de mí?

MARISA.— Pobrecita, qué mal debiste pasarlo.

EMILIO.— El papel de mediador, de recadero, siempre es desagradable.

MARISA.— Pero ya nos has perdonado, ¿verdad, cielo?

EMILIO.— Nos reconciamos gracias a ti.

RITA.— ¿Tengo que agradecerérselo?

(EMILIO *se acerca a ambas mujeres y abre sus brazos. MARISA, ya sin rulos, acude a él; también RITA y los tres, enlazados, forman el mismo conjunto alegre y distendido del final de la escena 1.*)

EMILIO.— El triángulo rectángulo representa para mí el símbolo del equilibrio.

RITA.— ¿Te refieres a la hipotenusa y los catetos?

MARISA.— Una u otra actúa de hipotenusa, mientras los dos restantes tienen que apechugar con su papel de catetos.

EMILIO.— Yo hipotenusa no he sido nunca.

MARISA.— Acuérdate de la famosa cita. «En el falso reloj de nuestra vida», etcétera, etcétera, «unas veces somos uno y otras veces...»

EMILIO.— ... «otro», sí.

RITA.— Leí con placer la comedia que me recomendó el profesor.

MARISA.— Ambigua, como todo el teatro isabelino. Las viejas deudas se pagan siempre de una manera nueva. Cada vez más lacerante, más devastadora, más mortífera que la anterior.

EMILIO.— Quisiera borrarlo todo, olvidar lo que he vivido y esperar el fin apaciguado, mientras la mujer de mi vida me enseña a coser a máquina.

CARTAPACIO

(MARISA y RITA *sueltan una carcajada, separándose de EMILIO.*)

MARISA.— Perdonas, amor mío, pero tus arrebatos de alma cándida me siguen produciendo la misma hilaridad que el primer día.

RITA.— Papá dice que no le gusta jugar y luego se entrega al juego más peligroso de todos.

EMILIO.— ¿La felicidad?

MARISA.— La felicidad o, lo que es lo mismo, el paripé de que la vida es bella.

EMILIO.— Por cierto, me han recomendado un balneario donde me gustaría pasar unos días con vosotras, descansando después de tanta agitación, tranquilos y felices como buenos hermanos.

(MARISA, *sonriendo sarcástica, pasa un brazo por el hombro de EMILIO.*
RITA *hace lo mismo, por el lado opuesto, dejando al hombre en medio de las dos mujeres.*)

MARISA.— Ay, Emilio, Emilio, nunca aprenderás.

EMILIO.— ¿Aprender?

MARISA.— La hija y la esposa, combinadas, corrompen al padre, envenenan al marido.

RITA.— Las mujeres tenemos que defendernos, ¿sabe usted, don Emilio?

(EMILIO *se aparta de ellas, aturdiado, tambaleándose, en una situación que repite el final de la escena 7. EMILIO se derrumba ante la mirada indiferente de las dos mujeres. Luego, se produce una transición: EMILIO se levanta, MARISA y RITA se muestran inquietas, todos apurados por ultimar los preparativos para la fiesta.*)

EMILIO.— El traje príncipe de Gales, ¿os parece bien?

RITA.— Mamá, no sé qué zapatos ponerme.

MARISA.— Tienes que ayudarme con el secador.

(*Los tres se miran, súbitamente desconcertados. Luego, cada uno sale por un sitio distinto, dejando el escenario vacío, sobre el que se va haciendo un lento oscuro hasta la negrura completa.*)

14. INTERIOR BURGUÉS ACOMODADO.

(El mismo lugar de la escena anterior y, por lo tanto, también de las escenas 1 y 7, que, sin embargo, aparece algo cambiado después del lento fundido en negro. Si antes su carácter de interior burgués acomodado estaba sólo sugerido, ahora lo encontramos completado con algún elemento más, acentuando, por decirlo así, un mayor realismo. Como si todo lo que hemos visto hasta el momento, aquí y en los otros espacios, perteneciera al terreno de la entelequia o la fabulación y ahora, por vez primera, encontráramos a nuestros personajes situados en su entorno «auténtico».)

Al iniciarse la acción, vemos a MARISA, con elegante atuendo doméstico, sentada en una butaca hojeando una revista.

Enseguida se abre la puerta de la calle y aparece EMILIO.

MARISA levanta la vista y le mira con cierta sorpresa.)

EMILIO.— Hola.

MARISA.— ¿Ya estás aquí?

EMILIO.— Aquí estoy.

MARISA.— Qué pronto ha acabado el claustro hoy.

EMILIO.— ¿El claustro, qué claustro?

MARISA.— Todos los miércoles, reunión del claustro.

EMILIO.— Ah, ya.

MARISA.— Me encuentras en casa de casualidad. Sabiendo que no llegarías hasta la noche, he estado a punto de salir.

EMILIO.— A partir de ahora, podrás disponer de mí los miércoles también.

MARISA.— ¿También?

EMILIO.— Quiero ser un marido con el que se puede contar.

MARISA.— Lo eres, en general.

EMILIO.— No sólo en general, también los miércoles podrás hacer conmigo lo que se te antoje.

MARISA.— ¿Te ha plantado ella o la has dejado tú?

CARTAPACIO

(Rápido y tenso cruce de miradas entre ellos; tras un breve silencio, EMILIO saca un paquetito del bolsillo y se acerca a MARISA para entregárselo.)

EMILIO.— Para ti.

MARISA.— ¿Qué es?

EMILIO.— Un perfume.

MARISA.— No estoy yo para perfumes. Con tu peste tengo suficiente.

EMILIO.— Éste es nuevo; lo he elegido por el nombre; un nombre simbólico.

MARISA.— Hoy no hueles a nada.

EMILIO.— Se llama «Oubli», que quiere decir...

MARISA.— Ya sé lo que quiere decir, un imposible.

EMILIO.— Te ayudaré yo.

MARISA.— ¿Ayudarme? ¿A qué?

EMILIO.— A olvidar.

(EMILIO acaricia levemente el pelo de MARISA y se aparta para sentarse en una butaca de enfrente, mientras ella mantiene en la mano el frasco de perfume, sin quitarle el envoltorio adornado con un pequeño floripondio. Los dos permanecen frente a frente, lanzándose miradas de soslayo unos instantes hasta que entra RITA, con informal atuendo casero. MARISA sonrío a su hija, tratando de mostrarse animosa.)

MARISA.— Mira quién está aquí.

RITA.— Mi papaíto.

(RITA, juguetona, demuestra su alegría sentándose desmadejadamente sobre el regazo de EMILIO, a quien besa sonoramente en ambas mejillas.)

RITA.— Qué pronto has venido. ¿Hoy no tenías algo?

MARISA.— Tenía, pero ya ves, nos quiere tanto que también los miércoles, sus miércoles, van a ser para nosotras.

RITA.— Me alegro muchísimo, se me quita un gran peso de encima. Estaba deseando, no sabéis hasta qué punto, veros así.

EMILIO.— ¿Así?

MARISA.— ¿Cómo?

RITA.— Reconciliados.

CARTAPACIO

(RITA lo ha dicho espontáneamente y, ante la mirada interrogativa que cruzan sus padres, explica, sin perder su naturalidad.)

RITA.— Quizá reconciliados sea mucho decir, pero si queréis que os diga la verdad, últimamente os veía tan mal que casi estaba esperando la típica escenita, de la que me ha hablado Arturo.

MARISA.— ¿Qué escenita?

RITA.— Los papás que convocan a su prole para comunicarle que se van a separar.

EMILIO.— Pobre Arturo.

RITA.— La madre se aburre y no aguanta más el prolongado abandono doméstico. Una posibilidad. El padre abandona a su esposa por una mujer más joven. Otra posibilidad.

MARISA.— Yo estoy siempre entretenida. Tengo mis clases, mis amigas, el libro que algún día acabaré y, sobre todo, sobre todo, os tengo a vosotros; un marido devoto y una hija adorable.

EMILIO.— ¿Mujer más joven? Mi propia esposa es joven, la sigo viendo joven, que quede bien claro. Pero, pero, pero si apetezco una piel más tersa, un cutis de bebé, una cabellera llameante, unos deditos traviesos y unos ojos que parezcan soles, lo tengo facilísimo.

RITA.— Me tienes a mí, tu hijita, a la que no le gustaría nada visitarte en un apartamento como el que habita el padre de Arturo; pequeño, lujoso y frío, con un bote enorme de café instantáneo sobre la nevera, como el tótem de una deidad remota. ¿Qué es eso, mamá, un regalo? No me digáis que hoy es vuestro aniversario.

(RITA, ligera y traviesa, se levanta del regazo de EMILIO para acercarse a MARISA, que le tiende el frasco de perfume.)

MARISA.— El aniversario lo celebraremos a la vez de tu licenciatura. Esto es un obsequio de tu papá, sin motivo aparente.

RITA.— ¿Puedo abrirlo?

(MARISA asiente, entrega el paquete a RITA, que desgarrá el envoltorio y saca el frasco de perfume, al que quita el tapón para aspirar su aroma.)

RITA.— Uuuuum, qué maravilla.

MARISA.— A ver.

CARTAPACIO

(RITA devuelve a MARISA el perfume, quien lo huele, hace un gesto de aprobación y se coloca dos gotas bajo las orejas.)

RITA.— Qué éxito, papi. Se ve que entiendes mucho de mujeres.
MARISA.— Quédatelo.

(MARISA entrega de nuevo el perfume a RITA, que lo toma, dubitativa, mirando a EMILIO y pidiendo su aprobación.)

EMILIO.— Me congratula el éxito del frasquito. Si tu madre te lo da, a mí me parece muy bien; yo voy a disfrutarlo igual; la fragancia del olvido flotando sobre el aire del pasillo.

(RITA mira alternativamente a sus padres y, con el perfume en la mano, acerca una silla y se sienta entre ambos. Los tres se miran, súbitamente tímidos, sin saber qué decirse o sin atreverse a manifestar lo que bulle en la cabeza de cada cual. Es RITA quien rompe el hielo.)

RITA.— Tengo mucho que estudiar, pero no voy a desaprovechar este instante de armonía, aquí, con vosotros. De armonía o de tregua. He pasado semanas sintiendo que todo se venía abajo; las paredes no me protegían, el suelo iba a hundirse en cualquier momento, me parecíais dos extraños. Y Arturo, el tercer extraño. ¿Por qué? No sabría decirlo. Guardamos las formas, somos una familia bien educada, y mi novio y yo, una pareja a la que le horroriza discutir. Pero yo sólo quería gritar. A ti, papá, te habría golpeado, con lo que tú llamabas mis puñitos, hasta hacerte sangre; la cara, la boca, la nariz, pum, pum, pum, hasta que no te reconociera ni tu padre. A ti, mamá, deseaba arañarte esa mejilla de niña pequeña con el propósito de que te quedara una cicatriz a prueba de cirugía estética. A Arturo, simplemente, le hubiera evitado; no me pongo al teléfono, no acudo a las citas, huyo despavorida cuando se presenta a la salida de clase con su expresión seria y sus gafitas. ¿Por qué? Como reacción al daño que yo intuía que erais muy capaces de hacerme. Y antes de que el enemigo inicié su ofensiva, lo indicado es adelantarse y contraatacar. Pero de repente, esta tarde me levanto un momento, no sé a qué, a hacer pis o a beber un vaso de agua y os encuentro aquí, como si hubiéramos vuelto a aquel balneario adonde me llevasteis de pequeña y, sin explicación

alguna, mis temores se evaporan; las paredes recuperan su firmeza, el suelo su solidez, mis padres son los mejores padres a los que se puede aspirar en los tiempos que corren y novios como el mío entran pocos en kilo, como decía la abuela, os acordaréis. Así que lo celebro. Y no quiero dejar de paladear este momento de armonía, o de tregua, que nadie sabe lo que va a durar.

(RITA vuelve a destapar el frasco de perfume para olerlo de nuevo.)

RITA.— Me encanta.

(EMILIO y MARISA miran a su hija; después se miran entre sí. RITA, después de su desahogo, aparece sonriente y distendida. Un silencio, hasta que EMILIO, después de una breve vacilación, toma la palabra...)

EMILIO.— Quisiera convertir la tregua en armisticio, un tratado de paz sólido y duradero, que nos garantice, ¿cómo llamarlo?, un apoyo mutuo. Que los padres sean un soporte para la hija y la hija un consuelo para sus padres; un motor de tres tiempos que, después de los ajustes previos, la puesta a punto y un período de rodaje, debe funcionar ya como una seda, potente y suave, firme, seguro, incansable. Conmigo siempre habéis podido contar, me parece, pero ahora puedo ofrecer por fin la dedicación exclusiva. Para vosotras voy a cuidarme, sabiendo que es el mejor modo de que os ocupéis de mí; los últimos análisis son ya mucho más optimistas y os confieso, ya que estamos en una improvisada sesión de confidencias, que poco o nada conservo de mi antigua voracidad. Mi obsesión por exprimir lo que me queda de vida intuyo que va a dejar paso a una serenidad tranquila y cálida, dulce y familiar. Siento que la avidez me abandona, que suelto el lastre del hombre maduro, sus cadenas bien conocidas, un peso muerto compuesto por una serie de ingredientes que, respondiendo a este ataque de sinceridad, no tengo reparo en enumerar. A partir del medio siglo el varón debe soportar una carga pesada compuesta de... «dos puntos»: insatisfacción, nerviosismo, ansiedad y, sobre todo, sobre todo lascivia en dosis masivas, una lubricidad tan insaciable como el cáncer más agresivo e invasor. Con vosotras, ante vosotras, mi muy amada esposa y mi hija dulcísima, o viceversa, estoy en condiciones de garantizar que yo seré para vosotras todo, o casi todo, lo que se puede

esperar de un hombre; sabiendo que a mi edad, cualquier representante del género masculino tiene mucho de despojo, de desecho humano, una piltrafa envuelta en tweed, en lino, o en seda mezclada con algodón. Pero no me hagáis caso; son concesiones a mi humor macabro, que tanto os ha hecho reír antaño; a ti, Rita, cuando de niña cambiaba siempre el final del cuento de Caperucita; y a ti, Marisa, cuando, mientras presidíamos el convite nupcial, con nuestros respectivos atuendos reglamentarios, te susurraba al oído graciosas maldades sobre los invitados. De eso no me olvido. A propósito de «Oubli», es verdad que huele de maravilla; hasta aquí me llega su aroma. Por una vez parece que he acertado.

(RITA ha escuchado complacida a su padre. MARISA, a medida que hablaba su marido, ha ido pasando de la atención severa a un ánimo sonriente, que le impulsa a hablar.)

MARISA.— Por lo que veo, la tarde, que tan mal empezaba, va a terminar bien. Yo nunca me he creído los finales felices, porque siempre hay un después más allá del famoso beso. Algo acaba y parece resolverse, pero si no es la muerte la que señala el desenlace, la vida, o como queramos llamar a esto, sigue y cuando continuamos todo puede pasar. Pero la tumba no es, según las últimas radiografías, una perspectiva inmediata para ninguno de los adultos aquí presentes, así que, recogiendo vuestras conmovedoras confesiones, os diré que estoy dispuesta a que la armonía o la tregua cristalice no sólo en un armisticio, sino en algo más. Me dedicaré en cuerpo y alma a lograr que la paz, pactada tras el tratado, no sea sólo un cese de hostilidades, sino una época verdaderamente próspera y luminosa. Para vosotros dos, mi compañero de más de media vida, y mi adorada hija, fruto de un amor que te concibió y que yo también quisiera recuperar en su efervescencia. El marido, admirablemente sincero, entonaba un réquiem por la lujuria, que sin duda asusta, pero no tanto como otra palabrita con la que se suele aludir al amor conyugal festejado en las bodas apellidadas con un metal precioso. La palabrita no es otra que «rescoldo». Rescoldo, qué barbaridad. Briznas de carbón apenas incandescente bajo un espeso manto de ceniza. De la lubricidad del hombre aislemos el último soplo, accionado por el fuelle del deseo insatisfecho de la mujer, para que el rojo grisáceo del carbón que se extingue resucite en una llama,

quizá tenue al principio, pero capaz de incendiar los lugares donde la pasión alienta y que reciben varios nombres intercambiables: el pecho, el alma, el corazón son las denominaciones más comunes para describir el íntimo territorio donde brota, crece y se agosta esa planta de nombre tan sobado que casi da vergüenza pronunciarlo. Yo lo pronuncio, humilde y fervorosamente, porque es amor lo que siento por mi hija y amor lo que quiero volver a sentir por mi marido. Un amor que nos abraza, pero, eso sí, sin quemarnos. Los tres tenemos la piel muy fina y hay que evitar cualquier agresión cutánea. La época del despellejamiento concluye aquí, perfumada con el aroma de «Oubli», una intuición genial del hombre de la casa.

(RITA, muy contenta, se levanta y acerca a EMILIO el frasco de perfume, que él huele aspirándolo; después ríe y emite un murmullo de entusiasta aprobación. Luego, RITA se acerca a MARISA, le entrega el frasco alargando el brazo con un énfasis entre irónico y solemne. A continuación, RITA besa a su madre y se dispone a retirarse.)

RITA.— Tengo muchísimo que estudiar.

(RITA pasa junto a EMILIO y le besa también; luego sale, saltarina, con el entusiasmo de una niña pequeña.

EMILIO y MARISA se observan unos instantes en silencio. Hasta que él, grave y sonriente a la vez, dice...)

EMILIO.— Los tres.

MARISA.— Los tres, múltiplos de tres.

EMILIO.— Ven aquí.

MARISA.— ¿Adónde?

EMILIO.— Aquí, a mi regazo, para que te bese, te acaricie, deslice mi mano bajo tu falda hasta alcanzar el triunfo del diamante escondido entre tus muslos, como decía aquella canción que tanto nos gustaba.

MARISA.— ¿De verdad lo deseas?

EMILIO.— Con todo mi corazón, con mi alma entera, como expresión del fuego que se niega a extinguirse.

MARISA.— Sí.

CARTAPACIO

(MARISA *se levanta*.
EMILIO *le abre los brazos*.
MARISA *avanza hacia él en el momento en que entra RITA.*)

RITA.— Mami...

(RITA *se interrumpe, intuyendo que interrumpe algo; lo dice.*)

RITA.— ¿Os interrumpo?

(*Un relámpago se cruza entre los adultos, que resuelve EMILIO, paternal, levantándose y acercándose a las dos mujeres, que reúne una a cada lado, colocando un brazo sobre sus hombros.*)

EMILIO.— Tú nunca interrumpes.

MARISA.— ¿Qué querías?

(RITA *se suelta suavemente de su padre y se acerca a su madre, que se suelta también del abrazo de EMILIO, para escuchar lo que la hija tiene que decirle al oído. MARISA escucha atentamente y luego dice...*)

MARISA.— Enséñamelo.

(RITA *hace ademán de levantarse la falda, MARISA se inclina sobre ella y EMILIO se vuelve de espaldas a las dos mujeres, como el aludido motor en tres tiempos. Apagón.*)

FIN

2005, noviembre

MESA DE REDACCIÓN

EDUARDO PÉREZ-RASILLA, *Los teatros públicos en Madrid*

ITZIAR PASCUAL, *Dea Lober. Un espacio de otredad*

LIBROS

JORGE SAURA, *¿Pero hubo alguna vez 769 directoras de escena en España?*

JAVIER CUESTA GUADAÑO, *Antología del género chico*, de Alberto Romero Ferrer (ed.)

ARCADIO BAQUERO, *Los premios Lope de Vega*

ALICIA CASADO, *Teatro Completo*, de Lauro Olmo

IGNACIO DEL MORAL, *La creación teatral en José Luis Alonso de Santos*, de Marga Piñero

EMETERIO DIEZ, *Teatro y Sociedad en España*, de Wilfried Floeck y M.ª Francisca Vilches de Frutos (eds.)

FERNANDO DOMÉNECH, *Revista de revistas*

STENOITOF

LOS TEATROS PÚBLICOS EN MADRID
DEMASIADA CAUTELA

En los años centrales del siglo anterior se formuló luminosamente el concepto del teatro como servicio público. Creadores teatrales, que, además, pusieron por escrito sus reflexiones sobre el sentido de su tarea, como Jean Vilar o Giorgio Strehler, comprendieron las posibilidades de esta implicación política del teatro, que ampliaba, acaso insospechadamente, la nunca discutida dimensión social de la escena y cuestionaba los estrechos límites en que encerraba a la escena su consideración de mero divertimento, pero también los rancios criterios que sustentaban la creación de los viejos teatros nacionales, entendidos como expresión privilegiada de la creación literario-dramática propia, con una actitud que, si en algún momento había resultado necesaria, parecía ahora excluyente y estética y políticamente pobre.

Aquellas ideas tenían difícil cabida en la España de la dictadura y, sólo cuando la democracia daba sus primeros, y tímidos, pasos, algunos responsables de la política teatral, empujados por las demandas que desde hacía ya muchos años venían planteando diversos creadores e intelectuales, se decidieron a poner en marcha instituciones e iniciativas que respondieran al reto de dotar al país de un teatro acorde con su posición de país europeo, democrático y culto. Primero los gobernantes de Unión de Centro Democrático, al final de la década de los setenta, y después, de manera más decidida, los del Partido Socialista Obrero Español, en la década de los ochenta, procuraron vertebrar aquellas estructuras teatrales, pero sus decisiones, y las consecuencias que éstas generaron, no a todos parecieron acertadas.

Como es bien sabido, el desarrollo de aquellos proyectos nunca ha sido fácil. Por el contrario, ha tropezado con toda suerte de dificultades, vacilaciones, críticas y retroceso, que no han impedido, sin embargo, que muchas de aquellas iniciativas se consolidasen, aunque su trayectoria no

siempre ha respondido a lo que cabía esperar de las ilusiones y de los criterios con que se establecieron. Muchos han hablado —y modestamente también quien esto escribe— en numerosos lugares y ocasiones de la evolución ideológica, estética y social de los teatros públicos y de su aceptación por parte de la ciudadanía, y tal vez no sea el momento de volver ahora sobre ella, pero sí ha de hacerse hincapié en la particularidad de la situación española respecto a la de otros países europeos. En algunos de ellos, el teatro público tuvo tiempo y ocasión de consolidar planes y objetivos, de debatir con sosiego modelos y fórmulas sobre la organización del teatro público. En España, el lacerante retraso democrático y el lastre que supuso la dictadura primero y una recalcitrante derecha política y sociológica después, unidos a la endémica dificultad para vertebrar una sociedad civil y a las perentorias necesidades económicas del país, y también, por qué no decirlo, a una intolerable miopía en lo que se refiere a las empresas culturales colectivas y a un tedio o a un escepticismo fatalista cuando se piensa en el progreso de tareas que resultan arduas o polémicas, no permitieron apuntalar aquellas iniciativas teatrales, que se encontraban lejos de su madurez cuando los vientos impulsados por neoconservadores y neoliberales amenazaban obscenamente con derribar cualquier edificio que utilizara el adjetivo público como apellido. Así, en la década de los noventa, el teatro institucional en Madrid y en algunos otros lugares de España entra en una grave crisis que provoca el gozo no disimulado de algunos y la imperdonable indiferencia de otros.

Poco después, en estos años inaugurales del tercer milenio, las ideas acerca del teatro como servicio público les parecen a muchos extraños vestigios de un tiempo muy remoto, aunque esta idea-fuerza no ha sido sustituida en realidad por otra, no ya de semejante calado intelectual o de análoga elaboración teórica y práctica, de similar atractivo o capacidad de convicción, sino, simplemente, de comparable eficacia pragmática. Si a algunos la noción de teatro como servicio público puede producirles hoy un curioso sentimiento de pudor, a otros les provoca una reacción visceral y apriorística, asociada a un rechazo ideológico que queda fuera de toda discusión. Pero nadie ha presentado una propuesta que reemplace a aquella, que parece haberse diluido entre la vergonzante falta de confianza en los valores políticos, sociales y estéticos que la sustentan, y las apelaciones a los criterios de una rentabilidad económica rápida y evidente o los requerimientos de una utilidad política no menos inmediata y cuantificable en votos al partido que en ese momento ocupe el poder. Así, todo queda reducido a criterios borrosos,

como la supeditación de las líneas programáticas —si las hubiere— a razones de prestigio —más social que cultural— de los espectáculos exhibidos, al incierto buen gusto de los trabajos mostrados o a la aceptación social basada en la corrección política y en la oportunidad del suceso.

A nadie extrañará esta postmoderna debilidad conceptual, que agrada a quienes se mueven con extraordinaria soltura en este territorio, situado en los antípodas del compromiso. Sin embargo, sería conveniente preguntarse si algunos de los problemas del teatro español no tendrán que ver con esta indefinición ideológica, con esta falta de principios que, en muchas ocasiones, lo abocan a la inanidad. Porque, a pesar de euforias interesadas o inconscientes, a pesar de presentaciones de impecable factura, la situación del teatro público en Madrid (y probablemente en otros lugares de España) dista de ser envidiable, aunque leves —muy leves— indicios parezcan sugerir alguna mejoría ocasional. Por supuesto, queda al margen de esta crisis la labor creadora, personal o colectiva, de un buen número de profesionales ejemplares, pertenecientes a distintas generaciones y a muy diversas orientaciones estéticas. Pero poco favorecen esa creación las circunstancias en las que se desarrolla el teatro público, cuyos recursos son muy insuficientes, sus espacios han quedado obsoletos, y, sobre todo, sus criterios han perdido convicción e incluso, en muchos casos, sentido.

Los cambios políticos en las administraciones locales, autonómicas y estatales desde la Transición hasta hoy han traído siempre como consecuencia un cambio casi completo —no siempre pacíficamente asumido— de los responsables de los teatros públicos y de las autoridades de las que dependen, aunque no en todos los casos exista afinidad política entre los partidos gobernantes y las personas a las que nombra para ocupar los cargos referentes a las artes escénicas, lo que hace más arbitraria aún la inveterada costumbre de la sustitución y del nuevo nombramiento, y pone de manifiesto la ausencia de criterios al respecto. Por lo demás, apenas podemos recordar cuándo fue la última vez que algún partido que concuerriera a unas elecciones tuviera —antes o después de que estas se celebraran— un programa relativo a las artes escénicas más o menos definido, más allá de la proclamación —en el mejor de los casos— de algunos imprecisos y bienintencionados lugares comunes. Todas estas circunstancias no favorecen sino la inercia, cuando no la apatía, e inducen a pensar en la imposibilidad de una verdadera transformación de la política teatral.

Con motivo de los cambios políticos acaecidos en los últimos años en las administraciones local y autonómica (de las personas que se encuentran

al frente de ellas, aunque no de los partidos gobernantes) y de la administración central (en este caso del partido que se encarga del gobierno de la nación), en todos los teatros públicos madrileños se ha sustituido a la persona que ocupaba su dirección. En algunos de los casos, además, con polémica y hasta con escándalos, cuyas consecuencias se dejan sentir todavía hoy, cuando han transcurrido ya dos años desde el relevo. Los cambios en las direcciones, sin embargo, no siempre han ido acompañados de una voluntad política por parte de las nuevas autoridades, de proceder a una transformación real de esos teatros públicos que de ellos dependen. Ni tampoco han contado, en algunos casos, con el beneplácito de la profesión, tal vez porque las administraciones no practican la recomendable y democrática costumbre de consultar con las asociaciones representativas del sector o con las instancias a través de las cuales pudiera canalizarse la opinión de los interesados. Los nombramientos en muchos casos, ahora y antes de ahora, han respondido al arbitrio del político de turno, sin que se conozcan criterios más o menos objetivos para los nombramientos. No significa esto que las personas elegidas para ocupar los cargos carezcan de la cualificación profesional pertinente. Por el contrario, en la mayoría de los casos, se trata de reputados creadores que compaginan su actividad con la gestión, cuyas trayectorias profesionales son, frecuentemente, brillantes y merecedoras de respeto. Pero, en su conjunto, la política de nombramientos de las tres administraciones no transmite claridad en lo que a sus propósitos se refiere, por lo que parece perpetuarse un estado de cosas dominado por la incertidumbre y por la falta de verdaderos proyectos, consecuencia última de esa debilidad ideológica y política a la que antes nos referíamos, lo que puede conducir a una falta de perfil propio en los centros públicos, o, paradójicamente, a una trayectoria errática. Ambos fenómenos pueden desconcertar al espectador o, lo que es peor, le privan de estímulo a la hora de acudir a las salas.

Ciertamente la situación no es la misma en todos los teatros públicos en lo que a su definición respecta o en lo que atañe a su funcionamiento o a su historia reciente. Y, en cualquier caso, los teatros nacionales parecen haber sido instituidos con un perfil más preciso, incluso especializado, como ocurre con la Compañía Nacional de Teatro Clásico, frente a la mayor diversidad de los teatros municipales y autonómicos, debida a sus circunstancias históricas y también a una indeterminación de las funciones para las que han sido creados.

La Compañía Nacional de Teatro Clásico parece haber seguido desde su fundación, hace ya casi veinte años, una línea de trabajo coherente con sus planteamientos iniciales y fácilmente reconocible: la aproximación de los clásicos al público español contemporáneo, lo que ha proporcionado a la CNTC una identidad sólida, muy ligada, desde luego, al repertorio que justificaba su creación en un país como España y en una ciudad como Madrid: básicamente el teatro áureo español, aunque casi todos sus directores hayan realizado tímidas incursiones hacia territorios fronterizos. Su actual responsable, Eduardo Vasco, ha intensificado esas aventuras, una vez consolidada ya, acaso sobradamente, la tarea de revisar la lista de títulos imprescindibles que proporciona el canon literario-dramático o el repertorio teatral, algunos de los cuales se han reiterado hasta provocar el cansancio. Por ello, ha decidido expandir el repertorio hacia los comienzos del siglo XVI (Gil Vicente, con *Don Duarðos*) o hacia el siglo XVIII (Ramón de la Cruz, con los *Sainetes*), que se entrecruzarán con los dramaturgos y títulos intocables del repertorio (*Fuenteovejuna*, *Don Gil de las calzas verdes*) y el necesario homenaje a Cervantes, de quien se elige un texto no dramático —*El viaje al Parnaso*— para su escenificación. Vasco, que ha manifestado en repetidas ocasiones su deseo de volver a los modelos sobre los que Marsillach apoyó la CNTC, se propone recuperar precisamente la idea de compañía estable, con unos actores fijos que trabajan habitualmente en los espectáculos de la casa. De este modo vuelven a ganar terreno las producciones propias frente a las coproducciones o las compañías invitadas, fórmulas a las que se había recurrido en algunos momentos de la etapa anterior.

Tras las polémicas, no siempre gratuitas, con las que inició su andadura de mano de Marsillach, la CNTC ha seguido un camino, si no tranquilo, sí suficientemente eficaz en lo que a la recepción se refiere. El público ha aceptado por lo general el propósito de desempolvar y aligerar a los clásicos que, para bien o para mal, ha guiado a buena parte de quienes se han ocupado de escenificarlos en la CNTC. Algún rebrote de las discusiones agrias, precisamente en el momento de la sustitución de Marsillach, y algunos momentos de declive o de crisis, no demasiado agudizada, han jalonado un proceso de progresivo afianzamiento, sólo estorbado por la necesidad de abandonar la sede del Teatro de la Comedia por la provisional del Teatro Pavón hace ya algunos años.

Pero la seguridad que proporciona el prestigiado y sólido repertorio en el que sustenta, al tiempo que facilita su difusión y, en definitiva, su aceptación social, singularmente en el medio académico y educativo —pese

a algunas objeciones que nunca han resultado del todo convincentes y que en algunos momentos han podido ser utilizadas por la Compañía como demostración de que su discurso estético se alejaba de la pedantería universitaria, porque pretendía llegar a los públicos más amplios—, empuja a la Compañía al peligro de la inercia, la repetición y, en suma, el aburrimiento. Probablemente no es ajeno a estos peligros el diseño inicial de la compañía y la búsqueda preferente de un éxito popular, por encima de las preocupaciones investigadoras o los riesgos de la experimentación.

El director actual, sin haber buscado precisamente una ruptura, ha pretendido quizás «aligerar», y enriquecer a la vez, la línea estética de la Compañía, con los mencionados cambios en el repertorio, con la invitación a directoras especialmente creativas e innovadoras, como Helena Pimenta —aunque el experimento no fuera del todo exitoso— o, en esta temporada, a directoras muy jóvenes, como Ana Zamora, o, paradójicamente, potenciar su discurso con el esfuerzo que supone afrontar uno de los grandes textos del repertorio: *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega, resuelto en una escenificación audaz, novedosa, estilizada y brillante, que dirigía el propio Vasco.

El Centro Dramático Nacional que nació con la Constitución y que superó, por tanto, hace ya algunos años su vigésimo quinto aniversario, sin que nadie se ocupara de conmemorarlo, ni siquiera de recordarlo, se enfrentaba desde sus orígenes al reto que supone convertirse en el primer teatro del país, en el modelo de referencia para un teatro público, democrático y moderno. Un Centro Dramático Nacional que debía superar las limitaciones del viejo concepto del Teatro Nacional, que tanto reclamaron amplios sectores de la intelectualidad, especialmente desde los últimos años del siglo XIX, pero que el paso del tiempo había convertido en un proyecto desfasado y que había sido tergiversado además por los largos años de la Dictadura. Despojado de veleidades nacionalistas y abierto a la nueva sociedad que emergía en España, comenzó sus actividades, también con reclamaciones y críticas. Sin embargo, durante un tiempo pareció cumplir unas funciones que no son fáciles de definir, pero que, en su momento, estaban vinculadas a la satisfacción de unas deudas históricas de distinta índole, que muchos consideraban imprescindibles para la normalización de la vida escénica española y manifestación gozosa de un teatro liberado ya de prejuicios y tabúes, atento al disfrute estético, al pensamiento crítico y a la modernización y de la puesta en escena que se proponía como objetivo alcanzar las cotas del mejor teatro europeo.

Por supuesto, su aceptación no siempre fue pacífica, pero, desde la perspectiva actual, la tarea entonces realizada muestra alguna coherencia, pese a sus inevitables carencias, derivadas de un largo período de prohibiciones, de represión y de miedo. Sin embargo, la evolución posterior ha resultado bastante más temerosa e incierta. Sus directores han sido acusados a veces, y no sin motivo, de utilizar su posición al frente del Centro para realizar espectáculos costosos que respondían a una ambición y a unos gustos personales. Otras, las más, las programaciones han respondido a criterios de prestigio, aunque la aplicación de esta noción de prestigio variara según quién fuese el director del centro. En cualquier caso, los riesgos asumidos han sido progresivamente menores y el discurso que el CDN ofrecía a la sociedad que lo sustentaba se ha ido diluyendo casi hasta su desaparición como tal.

No parece que con el equipo capitaneado por Gerardo Vera se hayan producido cambios radicales. Más bien, y pese a algunos signos que querrían sugerir lo contrario, nos encontramos ante una programación en gran medida continuista, que prima las facetas más superficiales y externamente brillantes del espectáculo en detrimento de los contenidos dramáticos e ideológicos. Se evita cuidadosamente la incomodidad o la polémica y se atiende fundamentalmente a criterios inspirados en un prestigio que bien pudiera confundirse con el decoro o hasta con las exigencias sociales de elegancia y buen gusto. Ciertamente se ha buscado una programación que procura equilibrar aspectos diversos, como la presencia de dramaturgos españoles y extranjeros, de creadores jóvenes y veteranos, de quienes habían tenido relación ya con el CDN y de quienes no habían pisado todavía sus tablas, etc., pero cuyo resultado, en su conjunto, parece un tanto desvaído, pese a la buena factura formal de la mayoría de los espectáculos, la calidad de algunos de ellos, el acierto en la elección de algún título —como el *Himmelweg*, de Mayorga con el que se abría la programación y parecía augurar un período novedoso e intenso— o la invitación a creadores como Ernesto Caballero —aunque sorprende que no haya subido todavía a los escenarios del María Guerrero ni una sola de sus obras dramáticas—, Natalia Menéndez, Javier Yagüe, Ignacio García, etc., y, también, el aprovechamiento —no siempre óptimo— de la pequeña sala de la Princesa. Sin embargo, de un Centro Dramático Nacional, cabe esperar mucho más que una suma de decisiones prudentes y una lista de espectáculos correctos, aunque nunca verdaderamente memorables. Sobran homenajes implícitos o explícitos, apelaciones a

nombres o títulos más o menos ilustres, miradas nostálgicas y, sobre todo, ese innecesario intento de deslumbrar mediante un despliegue —más bien despilfarro— de medios, de que tantas veces —y con razón— se ha acusado a los teatros públicos, despilfarro con el que acaso se oculte la falta de discurso y, en ocasiones, la falta de talento.

El Teatro Español, el decano de los teatros madrileños, heredero del Corral del Príncipe y, por tantas razones, institución imprescindible para la escena e incluso para toda la sociedad española, experimentó un cambio en su dirección, tras el largo período en el que Pérez Puig había ocupado ese cargo y había orientado la programación del teatro básicamente a la reposición escasamente imaginativa de algunos de los títulos del más tradicional y hasta castizo repertorio español de finales del XIX y primeras décadas del XX, en el que predominaba la comedia y que dejaba fuera, desde luego, todo atisbo de complejidad ideológica, de enfoque crítico o de riesgo estético. Hay que recordar, no obstante, que tan rancia programación fue premiada con la asistencia masiva de amplios sectores del público teatral madrileño, identificado con los gustos de Pérez Puig y con sus maneras de llevar a la escena aquellos textos.

La llegada al Ayuntamiento hace ya dos años y medio, de un nuevo equipo de gestores —aunque pertenecientes al mismo partido político que sus predecesores inmediatos— llevó consigo la sustitución de Pérez Puig por un director de características muy diferentes, como es Mario Gas. Dejando aparte la polémica que suscitó la sustitución, cuyas consecuencias siguen dejándose sentir en la actualidad, lo que resulta evidente es una radical transformación de la línea seguida por el Teatro Español. Frente a la persistencia en cartel del mismo espectáculo, en la era de Pérez Puig, cuyas propuestas se mantenían durante muchos meses, e incluso a veces se reponían en las temporadas siguientes y volvían a mantenerse durante meses y meses, Mario Gas ha adoptado la decisión de llenar la programación del teatro con una sucesión vertiginosa de espectáculos de distinto género y estilo: desde el flamenco hasta el teatro clásico, desde la vanguardia contemporánea a la zarzuela, pasando por otras muchas manifestaciones de las artes escénicas. Estos espectáculos, a diferencia de lo que sucedía en el período anterior, casi nunca son de producción propia, sino que proceden de circuitos nacionales e internacionales y suelen venir precedidos por el renombre de sus creadores. En consecuencia, los espectáculos mostrados suelen revestir una notable calidad y se han sucedido los éxitos de público y, por lo general,

de crítica, porque la dirección del Español ha permitido a los espectadores madrileños acceder a algunas de las más atractivas manifestaciones estéticas del momento. No faltaran los nostálgicos de la etapa anterior, pero son muchos los que ven con buenos ojos esta nueva política teatral del Español, que ha dotado a la sala de dinamismo y de agilidad. A pesar de ello, no debe pasar inadvertido el eclecticismo de esta programación, que, si, ciertamente, está confeccionada con buen gusto, exigencia de calidad, intuición artística y una actitud abierta y carente de prejuicios, rasgos todos ellos muy loables, parece apostar por el éxito seguro de un conglomerado de productos escénicos prestigiosos y de calidad, que apelan a gustos diferentes y que reducen, el ya de por sí escaso riesgo, a unos pocos días en la cartelera del teatro. Echamos de menos una implicación más directa del propio Mario Gas, quien parece haber llevado al extremo contrario la actitud de algunos directores de teatros institucionales anteriores, a los que se acusó de confundir la dirección de un espacio público con un feudo personal.

El segundo teatro municipal, el Centro Cultural de la Villa, mantiene una línea de continuidad con lo que ha sido el trabajo de los últimos años, en la que predomina el teatro de texto, de factura cuidada y más o menos clásica, y que sigue también una línea correcta, sin excesivos sobresaltos.

El Teatro Albéniz, única sala de la capital gestionada por la Comunidad de Madrid, experimentó un cambio de dirección a raíz del fallecimiento de su titular anterior, Teresa Vico, que fue sustituida por Cristina Santolaria, una persona procedente de la gestión política del teatro y, antes, del ámbito del estudio y la investigación escénicas. Su llegada a la casa tampoco ha supuesto cambios sustanciales. El Albéniz no produce espectáculos propios, sino que acoge producciones de procedencias diversas, y como sucede ahora con el Español de Mario Gas, se entremezcla el teatro dramático con la música, la danza y otras manifestaciones. Así, el Albéniz continúa siendo un lugar de exhibición de espectáculos de una cierta calidad, no siempre novedosos y casi nunca arriesgados, aunque suelen ser bien recibidos por el espectador, y que carece también de perfil definido.

Pese a las excepciones y matizaciones que necesariamente han de establecerse, el teatro público parece estancado y carente de energías renovadoras, temeroso y cauto, falto de discurso, en definitiva.

Eduardo Pérez-Rasilla

DEA LOHER. UN ESPACIO DE OTREDAD

No sé si se trata de una casualidad o de una forma de causalidad no explícita. El día que Dea Loher visitaba la Sala Antonio Palacios del Círculo de Bellas Artes no era otro que el 25 de noviembre de 2004, el Día Internacional contra la Violencia de Género. Loher (Traunstein, Alta Baviera, 1964) ha demostrado en las palabras y en los discursos, una mirada que revela y se rebela ante la violencia de género. Violencia que habría que nombrar en términos de pluralidad —violencias—, pues sus formas, hoy lo sabemos, son múltiples y atraviesan el tejido social. Violencias que se depositan también sobre las culturas, sobre los relatos, sobre las tradiciones literarias. Por eso es tan decisiva políticamente la relectura de los mitos, la nueva observación de los personajes y, como señalan Mercedes Bengoechea y Marisol Morales, «des-naturalizar las mitologías patriarcales que construyen la sexualidad y el género, re-velando la falsa universalidad de los arquetipos y descubriendo la artificiosidad de los roles de género».¹

En *Blaubart-Hoffnung der Fraüen* (*Barbazul, esperanza de las mujeres*), Loher se acerca a un relato que ha interesado a otras creadoras alemanas —pienso en Pina Bausch— y también a la teoría analítica —pienso en Freud, Bettelheim y desde una perspectiva junguiana, Pinkola Estés—; porque detrás del cuento del asesino de mujeres se encuentra también la simbología del asalto a la ingenuidad femenina, la aceptación del no-saber, la ratificación de las barreras impositivas y castigadoras —la prohibición de usar la llave, que abre las puertas del conocimiento a las mujeres—. En definitiva, el triunfo del miedo sobre la verdad.²

¹ Mercedes Bengoechea y Marisol Morales, *Mosaicos y taraceas: deconstrucción feminista de los discursos del género*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 2000.

² Clarissa Pinkola Estés, *Mujeres que corren con los lobos*, Traducción de María Antonia Menini, Madrid, Suma de Letras, 2001.

¿Cómo se acerca Loher al cuento? En primer lugar, despojando a Heinrich Blaubart de ese aliento del seductor atemorizador que impregna el relato. Enfrentando su banalidad, su dimensión casi vulgar y pasiva a siete mujeres diferentes —la última, una mujer ciega que desea ver el azul del cielo al menos una vez en vida—. Enfrentando a los personajes femeninos a sus propios miedos e inquietudes ante la soledad, el malestar de lo cotidiano, la tensión de la convivencia con la imperfección, el deseo. Barba Azul ya no aniquila la ingenuidad de las mujeres inexpertas. De ahí el título *Barba Azul, esperanza de las mujeres*, que en apariencia puede parecer paradoja y oxímoron, y que se concreta en la resolución de la obra.

Su Barba Azul, ahora revestido de la excentricidad del hombre medio, como le define Laurent Muhlerisen,³ se asemeja, según la propia autora, a Antoine Doinel —el personaje de *Los 400 golpes*, de Francois Truffaut—. «Al contrario que en una ópera como *El Buque Fantasma*, los sentimientos en *Barba Azul* no son sublimados, ni en el fondo ni en la forma (la música). Y al contrario que la ópera, la muerte no es aquí la condición necesaria para que tenga lugar la redención por amor, y menos aún un sacrificio para salvar al hombre. La muerte es la única salida, porque la desmesura en el amor no puede ser vivida permanentemente. Henri está confrontado a su renuncia, porque no consigue responder, ni siquiera temporalmente, a la desmesura, a las exigencias, al deseo de las mujeres que encuentra, ni a ofrecerles una forma habitable de amor», señala.

Muy lejos de la mitificación, muy lejos de las victimización. En el escueto espacio de la responsabilidad —tan escasamente otorgado a las mujeres a lo largo de la Historia— coloca Dea Loher a las mujeres de su teatro. Mujeres que no siempre son felices, que nos presentan conflictos de relación consigo mismas y con los hombres —en el caso específico de *Barba Azul* surgidos de las aportaciones de las actrices que intervinieron en un taller creativo dirigido por Andreas Kriegenburg, uno de los directores habituales de sus obras, realizado en el Residenz Theater de Munich—, mujeres ante espejos múltiples que proyectan imágenes divergentes. Y entre las aportaciones de esa descongestión de los personajes femeninos, más allá de la víctima, más allá de la divinidad, también habría que citar la risa, el humor con el que son tratados. No en vano Loher define *Barba Azul* como una comedia triste. Finalmente, cree Loher, la vida es una tragedia cómica.

³ Entrevista de Laurent Muhleisen a Dea Loher. www.atelier-translation.com.

Sobre esa posición de los personajes femeninos ante un marco social aparentemente confortable, pero profundamente desestabilizador y opresivo, encontramos rastro seguro en *Klaras Verhältnisse* (*Las relaciones de Clara*), un texto concebido para el Burgtheater de Viena. En él son prioritarias las tribulaciones de una treintañera, despedida de su empleo de redactora de manuales de uso de electrodomésticos, sin dinero y con un proyecto de boda en ciernes. «Inestable, descontenta, de mal genio, altanera con todo»,⁴ Klara, tentada como conejillo de indias en laboratorios farmacológicos —*farmaputa*, como la define Jorge— resulta familiar y chocante en un paisaje de frustraciones, de estudios interrumpidos, de desempleos acechantes, y trabajos temporales y escasamente alimenticios, de ventanas que permiten ver brazos con torniquetes y jeringuillas, el mismo viaje recorrido por el hermano, ya muerto. Louise Burgeois cree que el miedo es dolor y en *Las relaciones de Clara* se representa ese miedo adherido a las paredes de las casas de las clases trabajadoras. Para el director de escena Krystian Lupa, responsable del montaje de esta obra, Clara sería un trasunto de la propia autora, impactada y removida ante una exposición mostrada en Berlín de órganos y embriones dispuestos en tarros.⁵

La revisión de los relatos que practica Loher encuentra otro referente y otro personaje femenino en Medea. No parece gratuito que la autora de títulos como *Tätowierung* (*Tatuaje*), *Olgas Raum* (*El espacio de Olga*) o *Fremdes Haus* (*Otro tejado*) se acerque a ese personaje, constitutivo de diferencia, que ya abordara renovadamente su maestro Heiner Müller en *Medea material*: ella, mujer, salvaje, bárbara, bruja, inconformista con el abandono de Jasón, capaz de enfrentarse al cuerpo del hermano y al cuerpo de los hijos. Podríamos señalar, en consonancia con la perspectiva de Jennifer A. Zachman, que detrás de la revisión de Medea, se ponen en juego las relaciones entre los conceptos de género, amor, poder y opresión política.⁶

La Medea de Dea Loher —estrenada en 1998 en el Festival Steierischer Herbst de Graz en Austria— habita nuestro tiempo, si como tal

⁴ Así la describe Godofredo. Traducción inédita al castellano de *Las relaciones de Clara*, a cargo de Orestes Sandoval López. Pp 14.

⁵ www.mouvement.net.

⁶ Jennifer A. Zachman, «Colgando el hábito: la reinención dramática de protagonistas femeninas en *Tras las Tocas*». En *I Ciclo de las Marías Guerreras en Casa de América*, Madrid, Teatro del Astillero, 2004, pp. 121-135.

entendemos ese complejo espacio indeterminado de exilios, ausencias, usurpaciones, clandestinidades y distancias de la propia tierra. Qué mejor lugar que Manhattan, isla de todos los naufragos, de todas las transacciones económicas y morales, allí donde comprar y vender, también lo inefable, forma parte de la línea del cielo, para ubicar a esta mujer desclasada, desterrada y extranjera de sí misma.

Pero ¿qué aportaciones nos propone Dea Loher en esta aproximación al singular personaje griego? El relato trágico se hace poroso ante nuevas cristalizaciones de la historia de la cultura. Cómo entender si no ese inquietante personaje de Velázquez, portero en un lujoso edificio de la Quinta Avenida, pintor imitador de ese otro Velázquez, el habitante de las pinacotecas europeas y retratista de meninas. Velázquez, el portero, retrata al hijo de Medea. Cómo entender si no la presencia de las Meninas de Picasso, o la transformación social del rey Pelia en el Sweatshop-Boss. Los relatos que nos llegan del pasado se materializan con la perspectiva del tiempo presente.

¿Y en el personaje de Medea? Tal vez es remarcable la expresión verbal de la pérdida de confianza de Medea en Jasón, la ilusión del nuevo matrimonio como un fraude para conseguir dinero, la llegada a las orillas del desencanto. Medea y Jasón, la eternidad de una pareja fraguada en el fracaso, en esta ocasión, en las miserias, las ruinas de la ciudad derruida, el hermano (como en el caso de Klara) muerto.

En la lectura de los textos de Dea Loher aparecen constantes que revelan el pulso de su personalidad autoral. La vindicación de los cuerpos, cuerpos plurales, diversos, ajenos a canon, estaría entre ellos. Cuerpos transformados, travestidos (son notables las presencias de personajes travestidos, como tiene lugar en *Manhattan Medea* o *La vida en la plaza Roosevelt*), cuerpos distintos, habitados de discapacidades (el Sweatshop Boss en silla de ruedas, la vedette ciega de *Inocencia*, el hombre con elefantiasis en *La vida...*), habitados de las heridas del tiempo o de las decepciones. La escritura de Loher está habitada de cuerpos que no aceptan el orden establecido, testigos y depositarios de la violencia que se cierne sobre ellos —baste, como ejemplo, la radical escena 22 de *La vida...* centrada en la descripción de la agonía del Hijo— pero también sus dependencias, sus adicciones, al aroma de las naranjas, a la heroína, al éxtasis, a cualquier sustancia por la que un cuerpo quede impregnado de dependencia.

En sus obras, también, emerge la curiosidad de una mujer que abre sus ojos al mundo. Un mundo en el que cohabitan distintos, extraños,

ajenos, en pasillos opacos que no revelan el lugar al que conducen. Inmigrantes africanos, miembros de la clase media, suicidas, supervivientes, extranjeros, marginales, policías, dueños de fábricas poderosas, todos ellos entreverados en una confusión en la que sus palabras son ajenas al nombramiento preciso del mundo. Escapan, intentan penetrar en la claridad, pero no consiguen mucho más que una ventana al vacío.

Esas combinaciones sugerentes e inesperadas de personajes, nos proyectan la imagen de un mundo fragmentario y caótico, donde el dinero ha hecho mucho en favor de la crueldad, donde las relaciones entre primeros y últimos mundos están llenas de despojos abandonados en la cuneta de la globalización. Pero hasta las situaciones más radicalmente violentas están teñidas en la dramática de Loher de un aliento poético. Un infierno en el que se escucha el batir de alas de los ángeles y el sonido de los neumáticos de los coches al acelerar. Algo así. Manhattan, Sao Paulo, son espejos de un Apocalipsis más cercano de lo que parece.

En el teatro de Loher, lo hemos sugerido ya, los personajes femeninos son algo más que testigos mudos o víctimas de los conflictos. En ellos, en sus nombramientos se encuentran muchos protagonismos, a veces contradictorios, a veces turbios. Parecería que Dea Loher habita la otredad con esmero. En ella ha encontrado su espacio y su teatralidad.

Itziar Pascual

**¿PERO HUBO ALGUNA VEZ 769 DIRECTORAS
DE ESCENA EN ESPAÑA?**

VV. AA., *Directoras en la historia del teatro español (1550-2002)*.

Trabajo de investigación dirigido por Juan Antonio Hormigón.

Volumen I (1550-1930) y Volumen II (1930-2002) A.-L.

Publicaciones de la ADE, Madrid, 2003 y 2004.

Hace ya algún tiempo apareció el segundo volumen de un laborioso trabajo de investigación sobre un tema injustamente olvidado y del que debemos admitir que sabemos muy poco a pesar de la cercanía en el tiempo y en el espacio. Se trata de la presencia de mujeres en la dirección de escena en nuestro país, profesión considerada durante mucho tiempo como cosa de hombres, pero para la que ambos sexos han demostrado con la práctica estar igualmente capacitados.

Se trata de un complejo trabajo de documentación, aún no publicado en su totalidad, elaborado por un equipo de investigadores ya ducho en estas lides. Los dos volúmenes publicados hasta ahora siguen la línea de otro trabajo documental anterior publicado también por la ADE sobre autoras en la historia del teatro español y que tuvo un proceso de gestación prolongado a lo largo de siete años, cosa habitual en este tipo de publicaciones, pues a la laboriosa recogida de datos suele suceder una no menos laboriosa organización de la información. Como en el anterior trabajo, el carácter documental predomina sobre el analítico, expone los datos con toda la precisión que el destructor paso del tiempo permite, sin detenerse a hacer valoraciones ni conjeturas acerca de por qué esos datos son así y no de otra manera; esto último debe ser labor que otros investigadores lleven a cabo más adelante, una vez recibido el impulso que supone la gran cantidad de información aportada por el catálogo de directoras.

Dicho catálogo está dividido en dos partes. La primera agrupa a las que el libro denomina protodirectoras, es decir, aquellas directoras anteriores a la aparición del director de escena en España como figura diferenciada del resto de las profesiones teatrales, que no sólo organiza medios y recursos, sino que crea una partitura escénica paralela a la fábula literaria y además une las aportaciones de todos los participantes en el espectáculo (actores, escenógrafo, iluminador, compositor musical, etc.) en un pensamiento único y una unidad estética. Tales protodirectoras, de las que a menudo se conoce muy poco, se encargarían, al igual que sus colegas masculinos, de la compra de textos, provisión de trajes y utilería, reparto de papeles y organización de ensayos, siendo su labor en éstos bastante parecida a la de un guardia de tráfico que ordena salidas y entradas de escenario, señala colocaciones en determinadas réplicas y da someras indicaciones sobre el tipo característico incorporado por cada actor.

Este período se prolonga en España mucho más que en el resto de Europa, manteniéndose hasta unos años después de la muerte de Franco; las razones parecen obvias: la poca facilidad que se daba a las españolas para que se desempeñasen en un buen número de profesiones tradicionalmente tenidas por masculinas, sobre todo si se trataba de «mandar» sobre colegas varones, hacía que en el teatro imperase una mentalidad que limitaba la actividad femenina al papel de actriz. Ciertamente hubo excepciones, algunas sorprendentes por la enorme cantidad de obras producidas, pero siempre se trataba de directoras que no iban más allá de una mera ilustración del texto, limitadas por la falta de conocimientos y de ejemplos en que mirarse. Cuando Joan Littlewood o Ariane Mnouchkine habían alcanzado ya la madurez artística y el reconocimiento internacional como creadoras, nuestras «protodirectoras» permanecían en el terreno de la artesanía y las buenas intenciones.

También hubo directoras anteriores a este período a las que sí se podría aplicar esta denominación en el sentido de creadoras de una lectura contemporánea del texto elegido; ejemplo de ello podrían ser Margarita Xirgu o M.^a Teresa León, pero casi siempre pertenecen a períodos de efervescencia social donde se dieron condiciones que facilitaban el acceso de las mujeres a puestos de responsabilidad; me estoy refiriendo a la II República y a la guerra civil.

La segunda parte agrupa a directoras «creadoras», de un perfil semejante al que actualmente tienen muchos de sus colegas masculinos: no se

trata ya de ilustrar el texto y mantenerse dentro del código estético e ideológico del autor, sino de hacer una lectura personal, contemporánea, llegando a transformar parcialmente la obra literaria si ello se considera necesario. Con ellas conviven en el segundo volumen directoras ilustradoras. Sería un trabajo complejo y a buen seguro levantaría suspicacias intentar deslindar unas de otras; a fin de cuentas se trata de una obra documental y no analítica, de un catálogo que en aras de una mejor organización de la información traza un límite cronológico en el momento en que surgen las primeras directoras creadoras de puestas en escena.

En el primer volumen aparecen las fichas con la información básica de las 769 directoras: título y autor de cada obra, compañía, fecha y lugar de estreno. Concluido el censo, se vuelve sobre las protodirectoras para exponer, una por una, toda la documentación que ha sido posible reunir: biografía, bibliografía existente, datos más pormenorizados de los montajes, que a veces incluyen el reparto y documentación gráfica. El segundo volumen recoge este apartado de información más pormenorizada relativa a las directoras de la A a la L. Queda pendiente de publicación la información sobre las directoras de la M a la Z.

Acompañan al catálogo de directoras españolas dos prólogos de Juan Antonio Hormigón, director del equipo de investigación, donde se exponen la génesis y características de cada volumen y cuatro excelentes artículos, dos por cada volumen, relativos a diferentes aspectos de la dirección de escena femenina en España. El primero es de Fernando Doménech acerca del trabajo de las protodirectoras en el teatro español, centrado sobre todo en los siglos XVII y XVIII, seguido de otro de Eduardo Pérez Rasilla sobre un período, no por más cercano mejor conocido que el anterior: las directoras de escena en España de 1900 a 1975. En el segundo volumen otros dos artículos, uno de Manuel F. Vieites sobre la práctica profesional de la dirección de escena y otro de M.^a José Ragué-Arias sobre las primeras directoras de escena en Cataluña completan el estudio que acompaña a los datos.

Abundan las novedades, o mejor cabría decir, la destrucción de tópicos y lugares comunes habituales al hablar de la dirección de escena en España practicada por mujeres. El primer tópico que cae es, sin duda, el número de directoras censadas, que posiblemente sorprenda por lo elevado; de ahí proviene el título de esta reseña que, parafraseando a Jardiel Poncela, expresa la sorpresa que para muchos, entre otros para mí, supone la constatación documental de tan alta cifra. Ciertamente es que

bastantes de ellas aparecen como autoras de una sola puesta en escena y que en numerosos casos la calidad de la escenificación sea posiblemente baja; pero extenderse sobre tales consideraciones debería ser motivo de otro trabajo de investigación posterior que complementa estos dos volúmenes. La cifra, sobre todo cuando viene apoyada por fuentes documentales serias es de una realidad aplastante y el 769 es una cifra que contradice la idea que muchos tienen de la dirección de escena femenina como un fenómeno de reciente aparición y, además, minoritario.

Otro dato inesperado es la gran cantidad de producciones llevadas a cabo por algunas directoras a las que no se tiene habitualmente como tales. Así, por ejemplo nos encontramos con que Margarita Xirgu, citada sobre todo como actriz, llegó a dirigir ¡ciento cincuenta y dos montajes! o Irene López Heredia, actriz proveniente de la compañía de María Guerrero que llegó a dirigir treinta y una obras concentradas en un período muy corto: de enero de 1928 a noviembre de 1935, así como María Teresa León, directora de veintitrés montajes entre septiembre de 1937 y febrero de 1939. Posiblemente se trataba de escenificaciones precipitadas, con pocos ensayos y poca profundización en los valores del texto, pero eso es materia para reflexiones que escapan al ámbito de este trabajo y que tal vez sirvan de impulso para la escritura de otros libros donde se analicen y desarrollen algunos de los aspectos expuestos aquí básicamente en forma de cifras y fechas.

Otra sorpresa es el elevado número de monjas que oficiaron de directoras en lo que se ha llamado teatro conventual, es decir, obras de teatro escritas, dirigidas e interpretadas por monjas para ser representadas dentro de los conventos, fenómeno que se dio en los siglos XVII y XVIII. Las obras eran, por supuesto, de contenido religioso y, por lo que se deduce de la escasa información de que se dispone, las representaciones se llevaban a cabo en medio de una considerable escasez de medios. En el catálogo aparecen nueve directoras monjas, pero es muy posible que hayan existido más y que no tengamos noticia de ellas porque la documentación haya desaparecido. De hecho, una de las monjas directoras citadas en el libro sabemos que lo fue porque su nombre aparecía en un manuscrito actualmente en paradero desconocido.

En resumen, puede decirse que esta publicación de la ADE llena un espacio que hasta ahora permanecía vacío y al mismo tiempo suscita preguntas, señala zonas aún no suficientemente iluminadas de nuestro pasado teatral. Es de desear que el esfuerzo hecho por el equipo que ha con-

feccionado este catálogo sirva de impulso para futuras investigaciones sobre algunos de los temas que surgen al comparar unas fichas con otras. Temas como el teatro conventual de los siglos XVII y XVIII, la eclosión de directoras de escena simultánea a la llegada de la democracia en España o las directoras-autoras que posiblemente no encuentran otro camino para estrenar las obras que escriben que dirigirlas ellas mismas.

Jorge Saura

Alberto Romero Ferrer (ed.), *Antología del Género Chico*,
Madrid, Cátedra, 2005.

La recuperación de los géneros teatrales breves en la escena española de finales del siglo XIX y principios del siglo XX es hoy un hecho gracias al empeño de varios investigadores que, conscientes de la importancia que cobran estas piezas menores en la tradición literaria desde el Siglo de Oro, han demostrado su presencia en algunas de las experiencias más innovadoras de nuestro teatro contemporáneo. A los trabajos de Luciano García Lorenzo, Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega, entre otros, que señalan especialmente la vigencia de formas carnavalescas y farsescas en el teatro del siglo XX, se suman las investigaciones que Alberto Romero Ferrer, profesor de la Universidad de Cádiz y responsable de esta edición, dedica desde hace ya varios años al estudio del Género Chico y los subgéneros que lo integran. En este sentido, sus aportaciones continúan una línea de investigación iniciada por los ya clásicos trabajos de Cotarelo o Deleito Piñuela, seguidos por los más recientes de Pilar Espín, Nancy J. Membrez, Margot Versteeg y la edición de Fernando Doménech, titulada *La zarzuela chica madrileña: La Gran Vía, La verbena de la Paloma, Agua, azucarillos y aguardiente, La Revoltosa* (Madrid: Castalia, 1998). La mayor parte de los estudios que se refieren a estas formas dramáticas han puesto de manifiesto la capacidad de adaptación de las mismas a las novedades teatrales y estéticas que se imponen con el cambio de siglo, así como el interés del público hacia este tipo de teatro. La nueva fórmula del teatro popular, enmarcada en el desarrollo industrial de la escena española dentro del contexto de producción del llamado «teatro por horas», puede considerarse un fenómeno derivado de otros tipos de teatro más elitista y especializado, como la ópera o la zarzuela grande.

Frente a la simplificación con la que muchas veces se considera el Género Chico, el profesor Romero Ferrer lleva a cabo una cuidada tipología de lo que es, en realidad, un complejo grupo genérico, formado por el sainete lírico, el pasillo, el juguete cómico, la revista, la zarzuela chica y la parodia dramática. Todas estas formas son deudoras, claro está, del teatro breve barroco y dieciochesco en cuanto a su contenido cómico y burlesco, y caracterizadas todas ellas por la presencia de la música en escena y la visión popular que nos trasladan personajes y ambientes. Por otro lado, son un claro antecedente de las propuestas estéticas que plantea el esperpento valleinclanesco en los años veinte del nuevo siglo, luego de la estilización caricaturesca que supone la nueva «tragedia grotesca» de Arniches, y un punto de partida para otras fórmulas teatrales que perviven en la escena española de posguerra: el llamado «sainete serio» de Buero Vallejo, Olmo, Sastre y Rodríguez Méndez (en la *Historia de unos cuantos* de este último está contenida una entrañable crónica y poética del Género Chico), la reópera de Francisco Nieva —cuyo discurso de ingreso en la Real Academia Española está dedicado al tema que nos ocupa—, o la comedia madrileña de Alonso de Santos, por no hablar de su presencia en el cine de Buñuel, Berlanga y hasta de Almodóvar.

Romero Ferrer ha optado por una selección de siete piezas fundamentales del género: *El mundo comedia es o El baile de Luis Alonso*, *Gigantes y cabezudos*, *La Revoltosa*, *Cuadros al fresco*, *La Gran Vía*, *Agua, azucarillos y aguardiente* y *La verbena de la Paloma o El boticario y las chulapas y celos mal reprimidos*, selección limitada por el amplísimo corpus textual de más de dos mil piezas con que cuenta el investigador, y en la que se ha preferido la calidad artística y teatral de los libretos por encima de cualquier otra consideración. Casi desconocidos por el gran público, atraído por el espectáculo musical pero ajeno al entramado literario de los textos, los libretos nos ofrecen una buena muestra de los aspectos más característicos del Género Chico. El discurso cómico que se presenta en la mayoría de las obras, el dinamismo que caracteriza las representaciones, la extracción popular de los personajes, las ambientaciones cercanas a un casticismo heredero del costumbrismo decimonónico, y el acompañamiento de música y baile para su puesta en escena, forman parte de un teatro que mereció el aplauso de los públicos más diversos, pero que también fue objeto de numerosas críticas porque muchos vieron en el escenario buena parte de los problemas del teatro y de la sociedad española de finales del siglo XIX. Ello explica la acogida favorable que a este teatro

popular dieron enseguida los escritores más exigentes: Rubén Darío, Galdós, Benavente, Pérez de Ayala, Salinas, Bergamín...

En resumen, una buena edición crítica de las mejores piezas del Género Chico, acompañadas de una interesante recapitulación de sus aspectos más destacados, una completa bibliografía que recoge las más recientes investigaciones sobre el tema, y una revisión ortográfica y de puntuación con respecto a las ediciones manuscritas y primeras ediciones impresas de los textos que ofrecen una versión actualizada y moderna de los mismos, y que contribuirá a la difusión de este teatro en un medio como el universitario, donde aún hay ciertas reticencias sobre la consideración del género. Por poner un pequeño «pero» a esta cuidadosa edición, echamos en falta una breve referencia a las circunstancias de los estrenos, en particular a los actores que hicieron popular el Género Chico desde el Teatro Apolo y otros coliseos madrileños.

Una representación que cuente con una correcta puesta en escena —como los montajes a los que nos tiene acostumbrados el Teatro de la Zarzuela de Madrid, frente a otras adaptaciones de menor calidad que ocupan últimamente las carteleras— debe ser el mejor complemento a la lectura de los textos editados en esta antología, pues el Género Chico nace, vive y muere con el aplauso de un público que sabe apreciar, como hizo Nietzsche al asistir a una representación de *La Gran Vía*, lo mejor de nuestro teatro lírico.

Javier Cuesta Guadaño

COLECCIÓN PREMIOS LOPE DE VEGA

Joaquín Dicenta, *Leonor de Aquitania*, Alejandro Casona, *La sirena varada*, Antonio Asenjo y Ángel Torres del Álamo, *La boda de la Sole o Una tarde en la boca del asno*, Madrid, ADE, 2005.

Antonio Buero Vallejo, *Historia de una escalera*, Faustino González-Aller, *La noche no se acaba*, José Suárez Carreño, *Condenados*, Madrid, ADE, 2005.

En 1932 fue creado y concedido por vez primera el Premio Lope de Vega de Teatro que, otorgado por el Ayuntamiento de Madrid, se convirtió, rápidamente, en el galardón más esperado de la dramaturgia nacional. Cada año, la obra premiada se estrenaba con gran interés, entusiasmo, preparativos para protestarla, ovaciones preparadas, celos o envidias hacia el autor que obtuviera el citado galardón. Este premio, en principio, no dio excesivos éxitos, pero los que logró, los más importantes —autores noveles, curiosamente— tuvieron excelentes críticas y ecos en el público. Incluso fueron vertidos a otros idiomas y se mantienen «vivos» al cabo de muchos años.

Ahora un auténtico «hombre de teatro», Juan Antonio Hormigón, director de publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, ha tenido la feliz idea de editar los textos de estos premios, en orden cronológico y con excelentes contenidos analíticos de cada una de las piezas galardonadas. En los dos primeros tomos se da a conocer tres obras y se reproduce y estudian sus estrenos, los jurados, las críticas y otros muchos datos de interés. El volumen que abre la colección, editado por Eduardo Pérez-Rasilla, recoge los premios de 1932 (*Leonor de Aquitania* de Joaquín Dicenta), 1933 (*La sirena varada* de Alejandro Casona) y 1934 (*La boda de la Sole o Una tarde en la boca del asno* de Antonio Asenjo y Ángel Torres del Álamo). En el segundo, editado por Gregorio Torres Nebrera, tras un largo paréntesis, recoge los premios de 1949 (*Historia de una escalera* de Antonio Buero Vallejo), 1950 (*La noche no se acaba* de Faustino González-Aller) y 1951 (*Condenados* de José Suárez Carreño).

Varias ventanas muy claras se abren a estas páginas para los buenos aficionados. Por un lado, ver qué aciertos o desaciertos hubo en cada obra premiada. Por otro, descubrir quiénes fueron los componentes de cada jurado que fallaron el galardón de forma más o menos acertada o con sospechas de «recomendaciones». Y, también, conocer la opinión de los críticos sobre cada comedia o drama.

Hay pocas, pero interesantísimas sorpresas: algunos noveles descubren su talento teatral y se convierten en más o menos tiempo en auténticas figuras de nuestra dramaturgia. Por ejemplo, Alejandro Casona, Antonio Buero Vallejo, Faustino González-Aller, Fernando Fernán-Gómez, Sebastián Junyent, Martín Recuerda, Gómez Arcos... En la colección, habrá éxitos indiscutibles, como *Historia de una escalera*, y escándalos sangrientos, como *La noche se acaba*, prohibida al tercer día de su estreno por «los buenos aficionados» del gobierno franquista sin que nadie se atreviese a protestar. Uno de sus autores, González-Aller, abandonaría España y se consagraría en América dentro de la narrativa. También nos encontraremos con obras que llegan a ser famosas en grado sumo y comedias que desconciertan por su contenido, ya que desde un punto de vista crítico no merecían, a nuestro entender, premio alguno.

En estos dos primeros volúmenes nos encontramos, como ya hemos indicado, con seis piezas teatrales: *Leonor de Aquitania*, un drama histórico en verso, muy de la época, que nos ofrece un modo y maneras de hacer teatro ya olvidados; *La sirena varada*, obra que permitiría a su autor iniciar una brillante carrera como dramaturgo; *La boda de la Sole o Una tarde en la boca del asno*, un discutible sainete madrileño muy costumbrista que nadie sabe, honradamente, cómo alcanzó el galardón y cuyo contenido no ofrece el menor interés; *Historia de una escalera*, éxito incomparable en España y en el extranjero y una muestra del teatro realista de aquel momento; *La noche no se acaba*, obra vanguardias que se adelanta al teatro que vendrá después; y *Condenados*, un drama rural de corte muy lorquiano.

Como vemos, una colección de teatro de sumo interés, que ha nacido y ha empezado a crecer velozmente, con ímpetu y excelente documentación. Juan Antonio Hormigón ha acertado, de lleno, en su proyecto —ya realidad— y estos libros, tan completos, y dados a conocer en ediciones de prestigiosos comentaristas servirán al buen aficionado para satisfacer su curiosidad sobre la trayectoria del más famoso premio teatral español.

Arcadio Baquero Goyanes

Lauro Olmo, *Teatro completo*,
Asociación de Autores de Teatro, Madrid, 2004.

Con motivo del décimo aniversario de su muerte, la Asociación de Autores de Teatro, presenta en dos tomos *Lauro Olmo. Teatro completo* para coronar la publicación de la totalidad de su obra iniciada con la edición en 1994 de *Estampas contemporáneas*.

Ángel Berenguer, autor de la edición crítica de *La camisa* (Cátedra, 1984), hace un repaso en su presentación de las relaciones entre teatro y compromiso político desde la España de finales del siglo XIX hasta el tiempo de Lauro Olmo. Compara el panorama español con el europeo y señala la falta en nuestro país de proyectos de la envergadura del Volksbühne o de creadores de la talla de Otto Brahm, Frank Wedekind o Erwin Piscator, calificando por otra parte de «coyuntural y de superficie» la relación entre la juventud de la generación del 98 y el socialismo militante de la época.

Habría que esperar por tanto a los años cincuenta para encontrar lo que Jean Paul Sartre popularizó como «litterature engagée» en el panorama literario español. Se subraya para la narrativa el año de 1954, según Gonzalo Sobejano «año inaugural» de la novela social, para la poesía la publicación de *Pido la paz y la palabra* y de *Cantos íberos* de Blas de Otero y Gabriel Celaya respectivamente (1955) y para nuestro teatro se apunta el giro del existencialismo al compromiso social, de Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre, autor del manifiesto *Arte como construcción. El social realismo: un arte de urgencia* (1958).

De la suma de esta literatura y de su afinidad ideológica con las tesis del PCE, nace el teatro de Lauro Olmo que en opinión del profesor Berenguer supone una vía intermedia para el posibilismo de Buero y el imposibilismo de Sastre, al apostar por «la tensión política soterrada»,

soterramiento tal que en ocasiones ha animado a algunos a aventurar arriesgadas simbologías.

Dentro de la extensión de la obra del orensano la crítica suele resaltar *La camisa*, premio Valle Inclán, y las piezas breves que constituyen *El cuarto poder*, en las que se ve una superación del realismo desde una perspectiva formal. Pero es sin duda, *La camisa*, el título más significativo de Lauro Olmo, cuyo estreno supuso además un evento social en la España franquista. Escrita en 1960, se considera una de las cuatro obras que suponen la consolidación del realismo social en teatro junto con *Los inocentes de la Moncloa* de Rodríguez Méndez, (1960), *El tintero* (1961) de Carlos Muñiz (1961) y *Los salvajes en Puente San Gil* (1963) de Martín Recuerda.

Por la obra de Olmo transita la miseria española, los salarios infames, el dolor de emigrar; se pasea el hambre ahíta de alcohol y desesperación; se denuncia la incultura, el acomodo de los valores machistas, la máscara de la censura, la dificultad de la mujer por ser individuo, la caladura de los prejuicios religiosos que emanan la falta de libertad... Sus palabras, en suma, protestan por la injusticia social y la alienación.

A pesar de que una buena parte de la crítica considera que el sainete es un entretenimiento amable, no debemos por ello minimizar la elaboración psicológica de algunos de los personajes de Olmo. A este respecto quiero citar la herida abierta en el orgullo viril de Juan en *La camisa* dividido entre la humillación de que su mujer se marche a Suiza para mantener a la familia y entre su miedo al desarraigo si él abandona su patria; no menos elaborado está el terror ante la vejez y la decadencia física de don Víctor en *El cuerpo*, similar en algún aspecto al personaje de Soledad de *La pechuga de la sardina*, o el sentimiento de angustia de una mujer soltera embarazada rechazada por la sociedad y por su propia madre en el citado texto etc.

La edición está hecha a partir de los textos más fidedignos. Naturalmente se incluye, además de una cronografía hecha por el coordinador, una extensa bibliografía que incluye todos los textos dramáticos del escritor gallego, sus reflexiones sobre teatro, entrevistas, coloquios y encuestas en las que participó, así como los estudios y las críticas sobre el autor aparecidos tanto en libros como en revistas. Cada una de las obras va precedida por una introducción de un especialista y una reseña sobre el estreno, si lo hubo, con una pequeña ficha técnica.

Recoge obras inéditas, otras sin estrenar y otras que ni llegaron a ser publicadas ni estrenadas como *El tonto útil* (1965), *Plaza menor* (1967), *El orinal de oro* (1991), *El hombre es rechoncho* (1992) etc. En definitiva, este libro supera el propósito de ser, en palabras de Berenguer, «un deber ineludible del teatro español».

Alicia Casado Vegas

Marga Piñero, *La creación teatral en José Luis Alonso de Santos*,
Madrid, Fundamentos-RESAD, 2005

Concebido como una tesis doctoral, convenientemente readaptada y aligerada para su lectura como ensayo, «La Creación...» es un libro que cabe calificar de riguroso, apasionante, apasionado, minucioso, ágil y exhaustivo... y, sobre todo, sorprendente y singular, al menos en el panorama de la bibliografía teatral de nuestro país.

El libro propone un acercamiento a la figura de José Luis Alonso de Santos —uno de nuestras más destacados hombres de teatro, que, como es sabido, ha desarrollado una extraordinaria carrera no sólo como dramaturgo, sino como director de escena, maestro de actores y autores y teórico—, siguiendo su trayectoria desde sus inicios como jovencísimo aspirante a actor, en los primeros años sesenta, hasta su consolidación como dramaturgo indispensable para comprender el teatro español de las últimas décadas del siglo. Y lo hace de forma exhaustiva, encuadrando en todo momento al personaje en su contexto de tal manera que, sobre todo en las dos primeras partes de las cuatro que constituyen el volumen, se nos ofrece, al mismo tiempo que una apasionante biografía, una excelente y vivaz panorámica de la vida teatral de los años sesenta y setenta, a lo largo de los cuales los movimientos teatrales de vanguardia cuajan en el Teatro Independiente y posteriormente éste se va diluyendo al calor de las nuevas circunstancias sociopolíticas.

A través, primero, del archivo personal y los recuerdos de José Luis, de las entrevistas con sus compañeros de generación y también de un exhaustivo trabajo de investigación bibliográfica, obtenemos un vivísimo relato de primera mano de lo que aquellos años significaron, en cien páginas impagables, a través de la peripecia de uno de sus protagonistas más destacados. Los nombres de los que hoy son clásicos de nuestra

escena van desfilando como figuras complementarias en un texto que, por su amenidad, puede leerse casi como una novela, como un relato de iniciación.

Los lectores más jóvenes quedarán sorprendidos del empuje de aquella generación, de lo novedoso, audaz y riguroso de sus propuestas y, sobre todo, de las circunstancias heroicas en las que hubo de desarrollarse su trabajo, en un mundo a la vez cercano y difícilmente reconocible para los que nacieron después de 1975. Libros como éste ayudan a restablecer la idea de *continuidad* entre aquella época y la presente, cuando parece que todo se acaba de inventar. Creo, y esto es un comentario personal, que se produce un equívoco de perversas consecuencias cuando se acuña la deportiva expresión de *relevo* al hablar de la llegada de nuevos artistas, dramaturgos en este caso. El *relevo* supone la retirada de quien ya estaba allí, para dar paso al que llega. En la vida artística, el *relevo* no existe: existe la *incorporación*, la recogida de experiencias y aportación de nuevas ideas, pero no la sustitución de unas por otras; en todo caso, la paulatina transformación a través de la influencia recíproca. La lectura de este volumen hará comprender a muchos jóvenes hombres y mujeres de teatro que los problemas y debates son siempre los mismos, y que nada sale de la nada, que el germen de lo que hoy llamamos teatro alternativo lleva mucho tiempo incubándose. Ésta es otra de sus virtudes, y otra de las razones por la que su lectura es tan recomendable.

Las dos siguientes partes, que abordan las primeras fases de Alonso de Santos como dramaturgo, inciden en el análisis de su escritura, con el estudio en profundidad de cinco de sus obras más representativas, que, cada una por su lado, han llegado a ser otros tantos clásicos contemporáneos, incorporadas al repertorio de compañías de todo el mundo: *¡Viva el Duque, nuestro dueño!* (1975), *Del Laberinto al 30* (1980), *El Álbum Familiar* (1982), *La Estanquera de Vallecas* (1985) y *Bajarse al Moro* (1985).

Cada una de estas obras es examinada y estudiada como un paso adelante en la construcción y consolidación de un imaginario, un estilo y una técnica propios, proceso que de alguna forma culmina en *Bajarse al Moro*, unánimemente reconocida como una de las obras técnicamente más perfectas y aplaudidas de la segunda mitad del siglo XX. A partir de esta obra, Alonso de Santos, en el pleno dominio de su oficio, desarrolla una amplísima labor como dramaturgo, a lo largo de la cual va aquilando su conocimiento y profesionalidad, fruto de los cuales es su celebrado texto teórico *La Escritura Dramática* (1999). Tal vez en estas partes

Tercera y Cuarta, especialmente en esta última, el interés se va haciendo más restringidos a dramaturgos o interesados en la literatura dramática. De nuevo el trabajo de Marga Piñero excede al análisis de las obras para contextualizarlas y abordar en profundidad temas como los géneros, las reacciones críticas y las relaciones con los actores que en su momento estrenaron los textos estudiados.

La edición, cómoda y de fácil lectura, se ve enriquecida además por un sugestivo aporte de material gráfico en el que se reproducen fotografías de montajes, programas y otros documentos, difícilmente encontrables.

La conclusión, tras la lectura del libro, es que nos hallamos ante un autor cuyos logros no derivan de una feliz inspiración o un talento otorgado por las Hadas en la cuna, sino de una concienzuda preparación, una permanente inquietud, y sobre todo de años y años de tenaz trabajo, estudio e inagotable curiosidad. Décadas de dedicación exclusiva al arte teatral en sus diferentes facetas (desde la interpretación a la gestión), a lo largo de las cuales se va adquiriendo conocimiento y rigor y se aquilata ese talento. Por eso cabe una cariñosa observación al título de la obra: escribir *La creación teatral en José Luis Alonso de Santos* es una pequeña redundancia: Alonso de Santos *es* creación teatral.

Alonso de Santos es una referencia en la vida teatral española. Este libro no sólo lo muestra, sino que lo demuestra y explica por qué.

Ignacio del Moral

Wilfried Floeck y María Francisca Vilches de Frutos (eds.),
Teatro y Sociedad en la España actual, Madrid, Iberoamericana, 2004.

En los últimos años han tenido lugar toda una serie de encuentros destinados a reflexionar sobre los problemas actuales del teatro español y su futuro más o menos incierto. Me refiero, por ejemplo, al encuentro «El teatro español ante el siglo XXI», celebrado en Valladolid en el año 2001, al Seminario Internacional «Teatro, Prensa y Nuevas Tecnologías», celebrado en Madrid en junio del año 2003, o al Coloquio Internacional «Teatro y Sociedad en la España actual», que tuvo lugar en Alemania durante septiembre del mismo año y cuyas comunicaciones han sido recogidas en el volumen que aquí comentamos.

Repasando lo dicho por unos y otros, sobre todo cuando quienes hablan son los profesionales, encontramos un balance y un vaticinio muy distinto según se expresen los apocalípticos, los integrados o los ingenuos. En realidad, en estas cuestiones habría que intentar huir de posturas milenaristas. El milenarismo esperaba el retorno de Jesucristo a la Tierra al final del milenio para establecer en ella un reino de santidad reservado solo a los justos. Luego otros grupos, digamos, laicos (sectores anarquistas, rastafaris...) sustituyeron el paraíso por su propia utopía. Pero, en todos estos movimientos, se mantiene un rechazo profundo del mundo presente (injusto, malvado, decadente...), mientras se ansía su sustitución por otro mejor. A la espera de ese «Gran Día», de ese cambio radical, lo mejor es mantenerse lo más alejado y al margen de este despreciable mundo. Pues bien, frente al milenarismo subyacente en algunas de las reflexiones que sobre el teatro se han hecho en los últimos años, el mérito de las comunicaciones recogidas en este volumen que comentamos radica en que surge de la «fría» reflexión académica y, por lo tanto, su visión es más sosegada, menos valorativa y más constativa.

El libro se articula en tres partes: la incidencia de los cambios socio-políticos en la gestión cultural, los cambios temáticos en el canon autorial y escénico y la renovación del lenguaje teatral. De la primera parte, merece destacarse la comunicación de M.^a Francisca Vilches de Frutos. En su artículo estudia hasta qué punto la gestión teatral ha condicionado el canon escénico a lo largo de los últimos veinte años. Señala, por ejemplo, la incidencia que, en un primer momento, tuvo la Ley de Teatro de 1985 en la recuperación de la vanguardia histórica (Lorca, Valle-Inclán o José Bergamín) y en la promoción de los autores procedentes del Teatro Independiente (Alonso de Santos, Ignacio Amestoy o Fermín Cabal). En los últimos años, en cambio, la gestión teatral ha tenido otros efectos: los teatros públicos apuestan por reposiciones de autores consagrados, las comunidades autónomas son las que han asumido la potenciación de los jóvenes autores y el teatro comercial es el responsable de la recuperación del número de espectadores gracias al éxito de los musicales y de un teatro muy relacionado con el cine, ya sea mediante adaptaciones, el recurso al star-system fílmico o las influencias en el lenguaje.

La segunda parte del libro incluye estudios sobre la trayectoria de dramaturgos como José Luis Alonso de Santos, Antonio Buero Vallejo, Jerónimo López Mozo, Juan Mayorga, Lourdes Ortiz, Paloma Pedrero y Alfonso Sastre. Sin embargo, los artículos que nos parecen más interesantes, dado su enfoque, son dos estudios dedicados a cuestiones de género. Me refiero a «El tratamiento del machismo en el teatro posfranquista», de Dieter Ingenschay, y a «Luces y sombras de la nueva identidad femenina en el teatro español actual», de Pilar Nieva de la Paz. El primero pone de relieve la crítica del machismo que se realiza en obras como *Deños*, de Borja Ortiz de Gondra, *¡Hombres!*, de la Compañía T de Teatro, y *La llamada de Lauren*, de Paloma Pedrero. El segundo analiza varios autores españoles de distintas generaciones, de Ignacio Amestoy a Pedro Manuel Villora, concluyendo cómo la dramaturgia más reciente se ha preocupado de algunos de los problemas fundamentales que afectan a las mujeres, al tiempo que ha mostrado la crisis de identidad del varón y las inseguridades y angustias que, en hombres y mujeres, producen los cambios de roles.

Por último, la tercera parte, la más extensa, aborda cuestiones relacionadas con la estética y la renovación del lenguaje teatral. Wilfried Floeck en «¿Entre posmodernidad y compromiso social? El teatro español a finales del siglo XX» pone el acento en la existencia de una estética

posmodernista basada en una estructura fragmentada del texto, la disolución del personaje, la preferencia por lo onírico e irracional, la reflexión metateatral o la influencia de técnicas provenientes del cine. Otros artículos se ocupan del ritmo, del discurso del cuerpo, del humorismo o de las adaptaciones al cine de textos dramáticos.

Particular interés tiene para esta revista el artículo de Susanne Hartwing, «¿Fragmentos, elipsis, huecos textuales? La escritura de los jóvenes autores dramáticos». Hartwing estudia varios textos dramáticos publicados por los alumnos de la RESAD. En concreto, analiza el libro *Teatro Promoción 1996-2000* y dos volúmenes de piezas breves editados en los años 2001 y 2002. Entre los más de veinte autores recogidos en estos tres volúmenes se encuentran Alberto Conejero, Luis García-Araus, Darío Facal, Jesús Laiz, Sara Rosenberg, Beatriz Cabur o Alfonso Pindado. Hartwing divide los textos en tres grupos: textos lineales, textos que rozan el caos y textos híbridos. Considera que la fragmentación es la principal característica de todos ellos. Dicha fragmentación tiene su origen «en la omnipresencia de los medios audiovisuales que han acostumbrado a sus usuarios a la dispersión, a la estimulación continua y al cambio de tema e imagen a un ritmo de cada tres minutos» (p. 223). En unos casos, dice Hartwing, los autores buscan con las rupturas y las elipsis que el público llene los huecos. En otros casos, se pretende una estructura basada en una especie de golpes escénicos que sólo pretenden impactar en el público. En segundo lugar, la trama no desaparece como puede parecer a primera vista sino que se transforma en anécdota y sufre una profunda transformación en su transmisión narrativa. Finalmente, Hartwing considera que estos textos «agujereados» se mueven entre la reflexión, el juego y el divertimento.

Emeterio Díez Puertas

—
Cuadernos de Investigación de la Literatura Hispánica.
Fundación Universitaria Española. Seminario «Menéndez Pelayo».
N.º 29, Madrid, 2004.
—

Afortunadamente, ya se van olvidando los tiempos en que entre el mundo de la filología y el del teatro había un abismo, que sólo salvaban los eruditos y las gentes de la farándula para hacerse mutuos reproches y concluir que no había ningún punto de encuentro. Hoy en día se ha producido un paulatino acercamiento, de modo que casi nadie duda en el campo filológico de que no se puede estudiar el texto dramático sin conocer a fondo los mecanismos teatrales que estaban vigentes en el momento de la escritura. Todo esto no quiere decir que se hayan olvidado todos los recelos y que las relaciones entre teatro y filología sean totalmente fluidas. Pero merece la pena acercarse a menudo a las revistas filológicas, que reservan a menudo pequeños tesoros para el estudioso del teatro, tanto para el que se interesa por los aspectos más típicos de esta disciplina (edición y análisis de textos) como por los dedicados a la representación, tema al que cada día se dedica más y más atención entre los filólogos.

El número que comentamos de los *Cuadernos de Investigación de la Literatura Hispánica (CIIH)* publica, precisamente, entre artículos que versan sobre el archivo de Campomanes o a la trayectoria poética de Espronceda, varios estudios dedicados al teatro de distinta extensión y interés.

Abre el número un artículo de Emilio Peral Vega sobre «El teatro breve de Jacinto Benavente». Alabado hasta la saciedad, menospreciado más tarde y hoy casi olvidado entre las gentes de teatro, el Premio Nobel madrileño vive sin duda una de sus horas más bajas. El profesor Peral reivindica el valor de su teatro precisamente desde su faceta menos conocida, la del teatro breve, que Benavente cultivó desde fechas muy tempranas hasta el final de su producción. Especial interés reviste el teatro de su primera

época, editado por el mismo Emilio Peral y Javier Huerta, en donde el autor, al margen de las constricciones impuestas por el sistema comercial del teatro español, desarrolló una poética de tipo simbolista que cuenta entre lo más novedoso de la literatura dramática de su tiempo. En este teatro, y muy especialmente en el volumen que publicó con el título de *Teatro fantástico*, descubre Emilio Peral los gérmenes de muchas de las tendencias renovadoras de la escena española del siglo XX, desde el teatro de muñecos hasta la pantomima y el circo, pasando por la *commedia dell'arte*, que el mismo Benavente desarrollaría más tarde en su obra maestra, *Los intereses creados*. Nos ofrece así un Benavente «heterodoxo, fustigador y libertino, [...] una imagen que poco o nada tiene que ver con las posturas reduccionistas que, aún hoy, siguen silenciando la obra del autor madrileño» [p. 37].

Antonio Fernández Insuela, en su artículo «Teatro breve y literatura oral en el siglo XX: algunos ejemplos de una relación», trata un aspecto pocas veces estudiado, el de la utilización del material tradicional de la literatura oral en las obras de teatro escritas en el siglo XX. Es éste un tema que se ha investigado, seguramente no con toda la amplitud que merece, pero sí con cierta intensidad, en lo que se refiere a los orígenes del teatro y a Lope de Vega, que utilizó a menudo estos materiales en sus comedias. El estudio del profesor Fernández Insuela, sin embargo, está dedicado a una época en donde no parecía que la literatura oral, en franco proceso de desaparición, tuviera la menor importancia en la obra de los dramaturgos, y lo hace ofreciendo tres muestras de autores contemporáneos en donde la materia tradicional se emplea de maneras diferentes: 1) alusión a uno o varios textos tradicionales en *Tragedia de ensueño*, de Valle Inclán; 2) reproducción literal de un texto tradicional en *Una tarde fresquita de mayo*, de José Francés; y 3) escenificación de una historia tradicional en *La tabernera y las tinajas*, de José María Rodríguez Méndez. El artículo no sólo muestra en esas pocas calas «la vitalidad contemporánea de ciertos temas tradicionales» [p. 61], sino que abre un camino pocas veces transitado en los estudios del teatro español contemporáneo.

Francisco Sáez Raposo publica en la revista un artículo que no deberían pasar por alto las gentes de teatro, puesto que está dedicado a *Juan Rana*, el personaje o máscara que hizo popular el cómico Cosme Pérez en el siglo XVII y que se ha convertido en objeto de numerosos estudios en los últimos años, estudios que, no obstante, no han agotado al personaje, como demuestra Sáez Raposo. El artículo analiza una curiosa obrita titulada *Baile de la muerte de Juan Rana* que encontró en un libro pertene-

ciente a la autora María Hidalgo, *la Viuda*, cómica y autora de comedias del siglo XVIII que merecería un detenido estudio más allá de las pocas alusiones a ella que hace Cotarelo en sus libros.

En este *Baile de la muerte de Juan Rana* se muestra cómo la figura sobrevivió a la muerte de Cosme Pérez, en 1672, y llegó con cierta vitalidad hasta bien entrado el siglo XVIII (María Hidalgo se retiró, tras diecisiete años como autora de comedias, en 1771). La fórmula que ofrece el baile para esta supervivencia es sencilla y a la vez muy sintomática, ya que, como analiza el profesor Sáez, el público quería seguir viendo a *Juan Rana*, pero no aceptaba verlo representado por otro actor: sustituirlo por *Juan Ranilla*, su hijo, que aquí se muestra como hábil bailarín y cantante. El estudio se complementa con la edición de esta intrascendente pero muy significativa obrita, que se puede añadir a la extensa nómina de las dedicadas a *Juan Rana*.

Otro texto teatral editado en esta revista es un auto del ciclo navideño tradicional, *Nacimiento del Niño de Dios*, conservado en un cuaderno de la que fue maestra del pueblo leonés de Vega de los Árboles. Su editora, Charlotte Huet, hace un extenso estudio del manuscrito, de su contenido y de la pervivencia de las fórmulas tradicionales, de origen medieval, en una obrita que probablemente es muy reciente. Se mezclan en ella dos fuentes, la de la *pastorada*, o adoración de los pastores, y la del *auto de los Reyes Magos*. El texto, escrito en verso y prosa, parece obra de un poeta rudimentario por su gran ingenuidad y su falta de lenguaje poético, pero muestra la pervivencia de las fórmulas religiosas tradicionales en el medio rural hasta nuestro tiempo.

El último artículo dedicado al teatro es «La elegía en el teatro de las primeras décadas del siglo XIX», de María Mercedes Romero Peña. El estudio es muy concreto, quizás en exceso, ya que se limita a describir el uso de esta forma poética, ampliamente representada en la lírica, en las obras teatrales del período citado. Sin embargo, dado que se trata de un período tan poco estudiado como conocido, resulta sumamente interesante revisar obras como *La sombra de Pelayo*, de Gaspar Zavala y Zamora, *La viuda de Padilla*, de Martínez de la Rosa, *Aliatar*, *Arias Gonzalo* y *Lanuza*, del Duque de Rivas, o *Carlos II el Hechizado*, *Guzmán el Bueno* y *Don Álvaro de Luna*, de Gil y Zárate. Un teatro olvidado, que viene a ponerse ante nuestros ojos, aunque solamente en una visión parcial y no especialmente teatral, como es el uso de la elegía.

Fernando Doménech

COLABORADORES DE ESTE NÚMERO

ÁLVARO DEL AMO nació en Madrid en 1942. Estudió Derecho en la Universidad de Madrid e ingresó en la Escuela Oficial de Cine (EOC), donde se tituló en la especialidad de dirección en 1968. Es un autor polifacético que ha desarrollado actividades en el campo de la crítica, el ensayo, el periodismo radiofónico y televisivo, el cine, la novela y el teatro. Como dramaturgo es autor de *Correspondencia*, *Geografía*, *Motor*, *Lenguas de gato* y *La emoción*, entre otras.

PEDRO VÍLLORA (La Roda, 1968) es profesor de Teoría de la Literatura (U. Complutense) y de Teoría Teatral (RESAD). Ha publicado estudios sobre Terenci Moix, Ana María Matute, Adolfo Marsillach, Rafael Mendizábal, David Lindsay-Abaire, etc. También ha escrito narrativa (*Por el amor de Ladis*) y poesía (*Aprendizaje de la mezquindad*, Premio Sial), además de las memorias de Sara Montiel, Imperio Argentina y María Luisa Merlo. Entre sus obras destacan *La misma historia* (accésit Lope de Vega), *Las cosas perversas* (Premio Rojas Zorrilla), *Amadísimo o la emoción artificial* (Premio Ciudad de Alcorcón), *Bésame macho* (Premio Calderón) y *Electra en Oma* (Premio Beckett).

ITZIAR PASCUAL (1967) es dramaturga, pedagoga teatral, investigadora y periodista. Es autora de más de una veintena de obras publicadas, traducidas y estrenadas en España, Francia, USA y Bolivia. Ha obtenido el Premio de Teatro Ciudad de Alcorcón, con *El domador de sombras*; el accésit del Premio Marqués de Bradomín con *Las voces de Penélope*; la Mención Especial del Jurado del Premio María Teresa León con *Blue Mountains (aromas de los últimos días)*; el Premio de Teatro Serantes con *La paz del crepúsculo* y el IV Premio Madrid Sur con *Parad*. Es socia fundadora y presidenta (2000-2003) de la Asociación de Mujeres en las Artes Escénicas de Madrid (AMAEEM) *Marías Guerreras* y editora de *I Ciclo de las Marías Guerreras en Casa de América*.

SIMON BREDEN (1980) es licenciado en Filología por la Universidad de Oxford, y Master en prácticas teatrales por Central School of Speech & Drama (Londres); en la actualidad investiga sobre metodologías en el proceso de ensayo en la Universidad de Londres, Queen Mary. Segundo premio por su traducción al inglés de *Los vivos y los muertos*, de Ignacio García May (The Gate Theatre-2004). Compagina la dirección de escena con artículos sobre teatro contemporáneo, además de formar parte del grupo de lectores de tres prominentes teatros londinenses.

GUMERSINDO PUCHE. Realiza estudios de interpretación en la RESAD durante los años 1991-1994. Es licenciado en Dramaturgia por la RESAD en el 2005. Actualmente realiza el doctorado en la especialidad de Ciencias en el Espectáculo en la Universidad Carlos III. Tiene las siguientes obras escritas: *Sin aire. Tragedia de la respiración* (1993), *La mierda o el fabuloso proyecto de la catedral blanca* (1994), *Roberto Thin* (2002), *Franco ha muerto* (2003), *Mascando Pólvora* (2004), *El bellotero carnívoro* (2004) *Celebration* (2004), *Obligación* (2005) *El animal silencioso*, (2005). Ha publicado *Más al norte* en la Colección Teatro. Piezas Breves de Espiral/Fundamentos. Madrid, 2004. Y en el 2005 obtuvo un accésit en el Certamen de Jóvenes Creadores 2005 en la modalidad de narrativa con la obra *Viena. ¿Dónde dice?* Es miembro de la compañía Atra Bilis Teatro desde 1993, con la que ha realizado numerosos trabajos dirigidos y escritos por Angélica Liddell.

ARCADIO BAQUERO GOYANES, periodista, crítico teatral, Premio Nacional de Teatro a la mejor labor crítica, falleció en la noche del jueves 19 de noviembre de 2005 en Madrid a los 80 años como consecuencia de un enfisema pulmonar.

Feminine bodies in movement,
by Itziar Pascual

Not even one century between the classical piece «The sleeping beauty» and the contemporary one «Lick my cactus». The trip of the body, and female representations through out the twentieth century dance movement is deep, and affects radically body techniques, aesthetics, the sense of theatrical, the gender perspective, and symbolic aspects. This work tries to offer a simply review of the most important contemporary samples of dance, remembering essential ones from choreographers and dancers like Isadora Duncan, Ruth Saint-Denis, Martha Graham, Mary Wigman or Pina Baush, among others.

Traducción: Mercedes Arbizu

Antonio Buero Vallejo: Sketches and Designs.
by Simon Breden

It is the first time that some of Antonio Buero Vallejo's sketches have been published. The fact that they have not seen the light of day before is important in itself, since they now provide an invaluable asset to any study dealing with the playwright, but it is even more significant in the way they get us inside his creative process. This analysis uses the designs as a context on which to fix the spectator's gaze, to demonstrate how the visual and multidisciplinary nature of Buero's theatrical vision shapes his output and becomes key in understanding his work. Therefore, these drawings go beyond being illustrative sketches and add a new dimension to the study of the author, without which any investigation would be incomplete.

Traducción: Simon Breden

Supermarkets, cars and other Edipos
by Gumersindo Puche

Supermarkets, cars, and other Edipos, is an article about José Ricardo Morales' play «Edipo reina or the planning». It starts with a brief introduction built from *Mnésis Dramática*, which with it is aimed to build a bridge between the author's life and the content of his plays. The analysis doesn't try to be a detector of personal experiences of the author, that might be obvious in the play. It is only a little step that tries to approach to this new version of Edipo, trying to look from close the whole work of José Ricardo Morales, as the one who contemplates a painting and shares his feelings to the person he has next to.

Traducción: Mercedes Arbizu

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 entrecuadrados, 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



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 <input type="checkbox"/> 1 | N.º <input type="checkbox"/> 2 | N.º <input type="checkbox"/> 3 | N.º <input type="checkbox"/> 4 | N.º <input type="checkbox"/> 5 |
| N.º <input type="checkbox"/> 6 | N.º <input type="checkbox"/> 7 | N.º <input type="checkbox"/> 8 | N.º <input type="checkbox"/> 9 | N.º <input type="checkbox"/> 10 |
| N.º <input type="checkbox"/> 11 | N.º <input type="checkbox"/> 12 | N.º <input type="checkbox"/> 13 | N.º <input type="checkbox"/> 14 | N.º <input type="checkbox"/> 15 |

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>