

# ACOTACIONES

INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN TEATRAL



ENERO-JUNIO DE 2014

Portada: *Dios está muy lejos* (foto de William Vázquez).

- © RESAD, 2014. Avenida de Nazaret, 2. 28009 Madrid.
- © Asociación José Estruch, 2011. Avenida de Nazaret, 2. 28009 Madrid.
- © Luis Araújo
- © 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

DEPÓSITO LEGAL: M-36929-1998

ISSN 1130-7269

La revista *ACOTACIONES* puede consultarse on-line en:  
<http://www.resad.com/acotaciones>

Y sus números e índices pueden encontrarse en:  
DIALNET. Servicio de Alertas Informativas y de Acceso a los Contenidos  
de la Literatura Científica Hispana.  
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=3963>

REBIUN. Red de Bibliotecas Universitarias.  
<http://rebiun.crue.org/cgi-bin/rebiun/O7595/ID9df214f7/NT2#>

La revista *ACOTACIONES* está indexada en:  
LATINDEX. Sistema Regional de Información para las Revistas Científicas  
de América Latina, el Caribe, España y Portugal.  
<http://www.latindex.unam.mx/buscador/ficRev.html?opcion=1&folio=6832>  
DICE-CINDOC (ISOC). Difusión y Calidad Editorial de las Revistas  
Españolas de Humanidades y Ciencias Sociales y Jurídicas del CSIC:  
<http://dice.cindoc.csic.es/revista.php?rev=1359>



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

# ACOTACIONES

## INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN TEATRAL

IIª ÉPOCA, Nº 32

ENERO-JUNIO 2014

---

**Director Fundador:** Ricardo Doménech

**Director:** Fernando Doménech Rico

**Redactor Jefe:** Emeterio Diez

**Traducciones:** Diana I. Luque

**Diseño:** Luis Lorenzo Lima

**Consejo de Redacción:** Felisa de Blas, Ana Contreras, Sol Garre, Mariano Gracia, Yolanda Mancebo, David Ojeda, Nieves Martínez de Olcoz, Domingo Ortega, Itziar Pascual, Margarita Piñero, Jorge Saura, Guadalupe Soria

**Comité Científico (Referees) nº 32.** Los artículos presentados en este número han sido evaluados por revisores externos anónimos pertenecientes a las siguientes instituciones: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Universidad Carlos III, Universidad Complutense, Universidad Europea, Universidad de Valladolid y UNED

**Comité Editorial:** Joaquín Álvarez Barrientos (CSIC), José Luis García Barrientos (CSIC), Susanne Hartwig (Universidad de Passau), Emilio Javier Peral Vega (Universidad Complutense), Eduardo Pérez Rasilla (Universidad Carlos III), José Romera Castillo (UNED), Héctor Urzaiz Tortajada (Universidad de Valladolid), Jorge Urrutia (Universidad Carlos III)

**Consejo Asesor:** Andrés Amorós (Universidad Complutense), Úrsula Aszyk (Universidad de Varsovia), Manuel Aznar Soler (Universidad Autónoma de Barcelona), José María Díez Borque (Universidad Complutense), Víctor Dixon (Universidad de Dublín), Dru Dougherty (Universidad de California), Luis Fernández Cifuentes (Universidad de Harvard), Wilfried Floeck (Universidad Justus-Liebig-Giessen), Luciano García Lorenzo (CSIC), Francisco Gutiérrez Carbajo (UNED), María Grazia Profeti (Universidad de Florencia), Javier Huerta (Universidad Complutense), Anita L. Jonson (Universidad de Colgate), Jean-Marie Lavaud (Universidad de Borgoña), Robert Lima (Universidad de Pensilvania), José Ricardo Morales (Academia Chilena de la Lengua), Francisco Nieva (Real Academia de la Lengua), Javier Navarro de Zuñiga (Universidad Politécnica de Madrid), Mercedes de los Reyes Peña (Universidad de Sevilla), Francisco Rodríguez Adrados (Universidad Complutense), Evangelina Rodríguez Cuadros (Universidad de Valencia), Phyllis Zatlin (Universidad de Rutgers)

La revista ACOTACIONES puede consultarse on-line en:  
<http://www.resad.com/acotaciones/>





# ACOTACIONES

## POLÍTICA EDITORIAL

La RESAD viene editando libros, revistas, folletos y demás publicaciones en distintos formatos y soportes desde 1992. En la actualidad su línea editorial se desarrolla en cuatro ámbitos: **ediciones informativas con contenido administrativo** destinadas a los alumnos, **ediciones de textos teatrales** de los egresados en Dramaturgia, **ediciones académicas, con manuales, ensayos, monografías y la Colección Biblioteca Temática RESAD** y, **finalmente, ediciones periódicas**. Dentro de estas últimas se encuentra la revista bimensual de investigación y creación teatral **ACOTACIONES**. La revista se articula en tres apartados. La sección de *Artículos* publica investigaciones inéditas (y sometidas a revisión por evaluadores externos) en cualquiera de los ámbitos desde los que se puede abordar el estudio del teatro: literatura dramática, espectáculo teatral, interpretación, dirección de escena, escenografía, recepción, historia social, sociología del teatro, filosofía y teatro, etcétera. La sección *Cartapacio* publica textos teatrales breves o de duración convencional de algún autor relevante o emergente en el ámbito actual de la literatura dramática en castellano. El texto largo va acompañado de un estudio del autor y de un apéndice que resume su producción dramática. Finalmente, la sección *Crónica* recoge noticias de interés sobre el teatro producidas a lo largo del año (congresos, exposiciones...) e incluye una sección de reseña de libros y revistas teatrales. Todos nuestros libros se editan con la Editorial Fundamentos, por una evidente razón: la distribución y venta de los libros en las mejores condiciones y con las máximas facilidades para el lector. La labor de la RESAD es seleccionar el material que se va a editar y subvencionarlo para que esté en el mercado, y pueda llegar a su público potencial: profesores y estudiantes de teatro, investigadores, profesionales, promotores y productores teatrales, lectores de literatura dramática, bibliotecas y centros de documentación y, en líneas generales, cualquier persona interesada en el teatro. A cambio de esa inversión, la RESAD recibe un determinado número de ejemplares que distribuye interiormente o bien dona a bibliotecas.







# ARTÍCULOS



MARIÁNGELES RODRÍGUEZ ALONSO  
Lope en la escena de hoy: la versión no versada  
de *La dama boba* por Espacioimaginado

ANA PRIETO NADAL  
*Aquel aire infinito*, de Lluïsa Cunillé:  
una vuelta de tuerca a la tragedia griega

BARBARA FOLEY BUEDEL  
El terrorismo y la transformación en *Electra en Oma*,  
de Pedro Víllora



S  
T  
K  
O  
I  
J  
A  
T  
L  
O  
J  
A





LOPE EN LA ESCENA DE HOY: LA VERSIÓN NO VERSADA  
DE *LA DAMA BOBA* POR ESPACIOIMAGINADO

*LOPE IN NOWADAYS' SCENE LADY NITWIT BY  
ESPACIOIMAGINADO: THE NON-VERSED VERSION FOR THE  
POORLY-VERSED*

**Mariángeles Rodríguez Alonso,**

Universidad de Murcia  
(mariangeles\_ra@hotmail.com)



**Resumen:** El presente artículo analiza, atendiendo a sus aspectos dramáticos y espectaculares, la reciente versión de *La dama boba* de Lope de Vega que propone sobre las tablas la compañía teatral EspacioImaginado. El verso se hace rap al tiempo que los telones pintados son suplantados por proyecciones que mantienen y multiplican sus funciones áureas. Las clásicas candilejas permanecen y la convención escenográfica se resemantiza a través de once cajas de frescos que en su distinta disposición remiten sinécdoticamente a diversos referentes. Los habituales ritmos y bailes de la fiesta teatral se convierten en sucesión de músicas actuales a cuyo ritmo danzan las damas. El espectáculo está servido, y el verso de Lope suena, moderno y clásico a un tiempo, dispuesto a conquistar a los públicos más jóvenes.

**Palabras clave:** Actualización, Siglo de Oro, versión, espectáculo, convención.

**Abstract:** The present article analyzes the recent version of Lope de Vega's *Lady Nitwit* (*La dama boba*) staged by the theatre company EspacioImaginado, according to its dramaturgical and scenic features. The verse turns into rap and the painted backdrops of the Golden Age

are replaced by projections that maintain and multiply their functions. The classic footlights remain and the conventional stage design is resemanticized through eleven soft-drink cases that according to their different combinations recall various referents in a synecdochic way. The usual rhythms and dances in the Spanish Golden Age comedy become a series of contemporary music pieces for the ladies to dance to their tune. The show is guaranteed and Lope's verse sounds modern and classical at the same time, ready to conquer the youngest audiences.

**Keywords:** Updating, Spanish Golden Age, version, show, convention.

Desde que a inicios del siglo xx los clásicos sufrieran una importante revitalización con la labor de García Lorca al frente de La Barraca hasta las propuestas radicalmente modernas y personales de la escena más reciente pasando por su uso propagandístico por parte de la dictadura franquista o el lugar seguro que significaron en la Transición, los clásicos cuentan con una intensa y variopinta vida en nuestros escenarios<sup>1</sup>. Este volver a los clásicos ha traspasado en los últimos años los límites del escenario con la aparición de varias versiones cinematográficas<sup>2</sup>. Las causas de su buena salud en nuestros escenarios –y de su paulatina aparición en nuestras pantallas– son múltiples y variadas y, qué duda cabe, al frente de todas ellas se alzan la universalidad de sus temas, la maestría teatral con que se hilvanan y se construyen las peripecias dramáticas, y la sonoridad y belleza del verso áureo.

Mediante el presente artículo pretendemos un acercamiento analítico a la original propuesta de *La dama boba* que sube a las tablas la joven compañía EspacioImaginado<sup>3</sup>. El punto de partida del proyecto nace de la voluntad de adaptar el clásico de Lope a la escena de hoy con particular atención a un público juvenil. La recepción de la obra ha testimoniado el acierto no solo para con estos públicos sino también para aquellos más versados. Constituye la juventud una franja a menudo desatendida desde las propuestas escénicas de clásicos, siendo mucho más frecuentes las dirigidas a público infantil o general. Consideramos, por tanto, que la reflexión sobre las vías que desde los escenarios se trazan para conquistar al público adolescente constituye una necesidad acuciante en tanto en ella pueden hallarse nuevos caminos para la mejor comprensión de la riqueza y teatralidad de nuestros clásicos por nuestro público más joven.

Para el análisis nos serviremos de la clásica distinción de Bobes Naves (1987) entre texto literario y texto espectacular. Procederemos, primeramente, al análisis del trasvase del texto literario, perfilando qué cambia, qué desaparece y qué se incorpora en la nueva propuesta textual; para abordar a continuación el texto espectacular, es decir, cómo se actualizan las potencias contenidas en el texto literario y su comparación somera con la hipotética puesta en escena del Siglo de Oro.

## ■ I. DEL TEXTO DE AYER A LA VERSIÓN DE HOY

La platónica cuestión que relaciona y aúna conocimiento y amor se hace particularmente significativa enfocada hacia un público joven. *La dama boba* es la historia de una mujer joven que se vuelve inteligente porque lee, y lee porque ama. Aprender *por* y *para* amar, y amar *por* y *para* aprender. Probablemente, el descubrimiento del amor y del conocimiento sean dos de los temas que más inquieten a los adolescentes de hoy y de siempre. Los versos del tercer acto que confiesan cómo Finea, por amor, muda de boba en ingeniosa se convierten en el corazón semántico de esta propuesta dramaturgica dirigida a los más jóvenes:

Por hablarte supe hablar,  
vencida de tus requiebros;  
por leer en tus papeles  
libros difíciles leo;  
para responderte, escribo;  
no he tenido otro maestro  
que amor; amor me ha enseñado (vv. 435-441)<sup>4</sup>

Todos los elementos espectaculares y literarios apuntan a dibujar con precisión a la boba para asistir con mayor eficacia a la mudanza a ingeniosa que se produce por obra del amor. Ensalza así la obra la importancia de la educación y el conocimiento no solo para conseguir lo que uno desea sino también para que no puedan decidir por nosotros. Finea se convierte en una mujer libre al adquirir el ingenio que le permite tomar sus propias decisiones. En el acto III, podrá responder al “¿no eres simple?” de su padre, el “cuando quiero” que testimonia su libertad. Jorge Fullana, director de la producción y autor de la presente versión, señala

de este modo la oportunidad y necesidad de contarles esta historia a nuestros jóvenes:

Es necesario contar esta historia a nuestros jóvenes. Han de saber que leer les hará libres, que podrán seguir siendo bobos pero como elección y no como imposición. Hay que rescatar las palabras de Lope porque lo que era importante en el siglo XVII lo sigue siendo en el siglo XXI<sup>5</sup>.

Son muchas y diversas las posiciones que se han adoptado respecto al versionado y adaptación de los clásicos a la escena de cada tiempo. La práctica ha demostrado que la supresión de escenas o refundición de algunas de ellas no es síntoma necesario de empeoramiento o ultraje. Más se deberá el juicio al modo y sentido de la supresión que a la acción misma que en sí está vacía de tal valoración. Dado que la versión<sup>6</sup> se ha diseñado con particular atención a los “no versados” percibimos una especial preocupación por mantener presente el equilibrio en la dualidad clásica *docere / delectare*. En el trabajo de adaptación identificamos las funciones dramáticas habituales en el versionado de textos clásicos. Se pretende, de una parte, reducir su extensión, excesiva para un espectáculo actual dirigido a público juvenil; y de otra, aproximar el texto aclarando significados y formas pasadas. Logra la versión clarificar sentidos y significados que tras el paso de los años pudieran haberse hecho opacos por no ser ya operativos los términos empleados o por perder vigencia los referentes convocados. Aunque en la presente versión se respetan algunos giros de la época, se observan intensos intentos de verter luz y claridad sobre un léxico que pudiera resultar complejo y ajeno al manejado por jóvenes de nuestros días. De este modo, los pronombres enclíticos que constituyen hoy un uso arcaico han sido actualizados en aquellos casos en los que su posición no alterara el número de sílabas ni la rima de la forma métrica empleada (“voyme” por “me voy”, “díome” por “me dio”, etc.). Otro ejemplo de esta empeño manifiesto de acercamiento y clarificación viene del cambio automático del arcaísmo “ansi” por el actual “así”. Se aprecia una voluntad meridiana en acercar el texto a los jóvenes de hoy, teniendo en cuenta la riqueza y belleza del verso de Lope, pero sin que estas inmovilicen el arduo trabajo de adaptación que posibilite la comunicación con los espectadores más inexpertos.

Ha sido frecuente a lo largo del pasado siglo y del presente la actualización de los clásicos. Hamlet, Peribáñez, Laurencia o Pedro Crespo

se han paseado por nuestros escenarios vestidos con los atuendos más actuales profiriendo expresiones ajenas a los días que los vieron nacer. ¿Cuál es el caso de la presente versión? Existe una propuesta de actualización en el trasvase del clásico a la escena, sin embargo, la versión no modifica el texto en esta dirección. Es la puesta en escena, el texto espectacular el que nos lleva a la lectura y actualización contemporánea sin necesidad de alterar los impercederos versos de Lope. Sorprende hasta qué punto los mismos versos áureos pueden tener referentes distintos y actuales sin ser precisa la modificación del texto. El mensaje que envía Laurencio a Finea se mantiene en el texto con el referente lingüístico “este papel”, sin embargo, Clara aparece con el móvil de Finea en lugar de con el papel mencionado. El espectador entiende divertido la traslación de forma automática. Semejante caso es el del duelo entre Liseo y Laurencio. No se ha modificado el término “espada” del texto dramático sino que a esa realidad verbal se le ha dado el referente escénico de una botella de agua. La imaginación del espectador realiza el salto y la comunicación se produce con eficacia sin menoscabo del verso de Lope.

#### ■ LA SIMPLIFICACIÓN DEL ENREDO DE LA TRAMA. DE DIECISÉIS CÓMICOS A CINCO ACTORES

La necesaria reducción viene fundamentalmente a disminuir la extensión y el número de enredos que nutren la trama. Seguiremos el orden cronológico –y la división en escenas que propone la versión digitalizada de la Biblioteca Cervantes Virtual– para identificar qué se suprime, qué se transforma y qué permanece. Después del análisis pormenorizado podemos constatar:

- » la supresión de un mayor número de escenas en el primer y tercer acto, permaneciendo casi intacto el acto central,
- » la eliminación de la totalidad del enredo del desván que muestra el nuevo ingenio de la antes boba,
- » la desaparición de la trama relativa a Duardo y Feniso cuya aparición es muy limitada en la nueva versión,
- » la disminución notable del texto y enredo de los criados,
- » la reformulación de la materia dramática del comienzo del primer acto en un prólogo introductorio “dicho a público”, y

» la eliminación de muchas escenas de “transición” para agilizar la acción dramática.

El alto número de personajes –dieciséis, sin contar con la presencia de los músicos–, adecuado a la estructura de compañías áureas, fuerza su reducción en la propuesta que comentamos. Son cinco los actores que comprenden el elenco de la compañía en este montaje. La versión de EspacioImaginado reduce el *dramatis personae* a nueve personajes. Doblan, de este modo, todos los actores, menos la actriz que realiza el papel de Finea. Quedan, por tanto, como personajes de la nueva versión: las dos parejas de damas y galanes, Laurencio - Finea , Liseo - Nise; sus respectivos criados, Clara (criada de Finea), Celia (criada de Nise) y Pedro (criado de Laurencio) –con la excepción de Turín que es suprimido–; y el padre, que pasa a “madre”<sup>7</sup>, en esta propuesta, y que incorpora el texto y las funciones de los dos maestros del texto original. Cinco intérpretes para nueve personajes. Los actores que realizan los papeles de las damas y los galanes, doblan con el papel del criado inverso. Además de las supresiones, debemos hacer notar la importante disminución del protagonismo de los criados que quedan reducidos a figuras especulares, reflejo de lo que son y les acontece a sus propios dueños. El juego de papeles que se truecan lejos de crear confusión hace divertida la propuesta y el público se complace en contemplar la agilidad del cambio de roles.

## ■ LA INCLUSIÓN DE VOCES NUEVAS Y CLÁSICAS

Habría que sumar a este reto resuelto con sencillez y eficacia, las figuras de los actores que emergen en el tablado eventualmente. No es obvia su presencia como personajes dramáticos que se dibuja, además, como eco de la identidad y de los rasgos propios del personaje principal que representan. Se rompe la línea de la obra clásica con interrupciones de los actores que llevan a cabo la representación, ya sea por fingidos problemas técnicos, ya sea para aclarar o explicar alguna cuestión que puede no quedar clara en la recepción del espectador joven e inexperto. Estas “interrupciones” disminuyen a medida que avanza la obra, ya que el espectador menos versado va adecuándose al ritmo y sentido del verso y no requiere de tales explicaciones. La actriz que desempeña el papel de madre, representa al mismo Lope de Vega que se encuentra al frente de la compañía de cómicos que se dispone a representar su

famosa comedia. Este texto –no escrito más que como postexto que se sigue de la improvisación sobre unas pautas regladas– supone la parte más novedosa de la propuesta dramaturgica y viene a facilitar la entrada al verso de los no versados.

Se incorporan, además, otros dos textos de Lope de Vega: unos fragmentos del *Arte nuevo de hacer comedias*, con los que principia la versión, y el famoso soneto que define el amor, que la clausura. Veamos cómo se incorporan y atan una y otra inclusión. El *Arte nuevo* de Lope aparece en boca del propio autor –rol desempeñado por la actriz que realizará el papel de Octavia– que rapea unos fragmentos convenientemente hilados del mismo, en los que constituyen el estribillo distintas formulaciones de la idea nuclear contenida en el citado pareado “porque como lo paga el vulgo es justo/ hablarle en necio para darle gusto”. Vuelve la alusión al *Arte nuevo* en el final de cada acto, mediante la repetición del consejo de Lope para la ejecución de los finales de escena, “remátense las escenas con donaire”, reforzando así la estructura clásica en tres jornadas. Respecto a la inclusión del soneto de Lope en el que tan famosa definición hace del estado amoroso, se ha utilizado con inteligencia una huella que el propio Lope marca en su texto. La boba, ya enamorada y por tanto en camino de cobrar lucidez e inteligencia, halla un libro que se le cayó a Nise con anterioridad en la escena. Intrigada y curiosa, lo abre y comienza a leer con dificultad el soneto que le agrada pues siente que refleja su estado. De este modo, el bello soneto sirve en escena para hacer significativos los dos cambios que se operan el personaje protagonista: el amor que siente y la progresiva inteligencia que le permite leer versos. Solo unas escenas antes hemos asistido a su incapacidad para identificar las letras, primero, y para leer un mensaje después. En el saludo, los actores, ya libres de los signos que los atan a los personajes, recitan nuevamente el poema como gesto de despedida.

La nueva versión escénica reordena la materia dramática. Encabeza la propuesta una suerte de moderna loa en la que se dan las reglas del juego, configurada a partir del *Arte nuevo de hacer comedias*, seguida del planteamiento argumental, a través de los monólogos presentativos de Laurencio, Liseo, Octavia, Finea y Nise, que han sido construidos a partir de diferentes escenas del primer acto. La explosión de música, luz y color supone una maravillosa *captatio benevolentiae* para este público difícil de impresionar. Las funciones de la clásica loa: “salutación del público”, “petición de silencio y atención”, “petición de benevolencia”

e “introducción en el argumento de la obra” (Spang 1996, 169-170) se cumplen con creces en la fresca propuesta. Las partes musicales ocupan los inicios del segundo y tercer acto, es decir, los lugares previstos en el espectáculo áureo para el entremés y sainete.

| LA DAMA BOBA, VERSIÓN PARA NO VERSADOS |               |                                    |
|--|---------------|------------------------------------|
| ACTO                                   | ESCENA        | ESTRUCTURA DEL ESPECTÁCULO         |
| PRÓLOGO                                | ESCENA I-III  | LOA / RAP                          |
| ACTO I                                 | ESCENA I-IX   | 2 interrupciones                   |
| ACTO II                                | ESCENA I      | RAP DE LAURENCIO                   |
|  | ESCENA II-XV  | 2 interrupciones<br>SONETO         |
| ACTO III                               | ESCENA I      | RAP DE FINEA                       |
|  | ESCENA II-IV  | DANZA                              |
|  | ESCENA V-VIII | 0 interrupciones                   |
| EPÍLOGO                                | ESCENA I      | FIN DE FIESTA: SONETO Y<br>APLAUSO |

#### ■ DE LA ESCENA DE AYER A LA ESCENA DE HOY

Uno de los rasgos que mejor caracterizan la naturaleza del público que asistiera al corral de comedias en el Siglo de Oro es la enorme variedad de estratos sociales que se dan cita en este encuentro. Así lo apunta César Oliva:

En principio, la nota fundamental del corral es su poder como igualador social. Junto a las iglesias, era el único lugar donde tenían posibilidad de

convivir todos los miembros de la sociedad desde el rey hasta el último villano. (Oliva 1990, 186)

Es la comedia áurea un espectáculo apto y del gusto tanto de doctos como de iletrados, ya que en su estructura y disposición contiene elementos espectaculares suficientemente atractivos como para mantener la atención de mosqueteros y villanos al tiempo que es capaz de deleitar y asombrar al entendido. El espectáculo de la comedia no se dirige en sus días a una minoría intelectual, sino que ofrece distintos niveles de lectura y recepción espectacular. Nos parece que la producción que analizamos pretende –y logra– ser fiel al espectáculo total y festivo que fue la representación de la comedia áurea actualizando las vías para lograr tal empresa en el momento presente. Veamos algunos de los caminos empleados.

#### ■ LA PALABRA EN LA ESCENA. DEL VERSO AL RAP

Es el verso un maravilloso soporte rítmico para el desarrollo de la comedia. En el trasvase y modernización de códigos y lenguajes, la sonoridad declamatoria del recitado áureo es desbancada por el “rapeo” rítmico<sup>8</sup> de los versos de Lope. Son cuatro los momentos en los que el rap ocupa un lugar axial: *a)* el prólogo en el que tras la intervención de Lope, maestro en la técnica musical callejera, se siguen los monólogos de presentación de los personajes principales; *b)* el rap con el que pretenden seducir Feniso y Laurencio a Nise y la respuesta de esta al segundo; *c)* el rap de Laurencio en el que elogia la fuerza y poder del amor (monólogo inicial del acto II); y *d)* el rap de Finea que, además de tematizar hermosamente la mudanza por amor que se está desarrollando argumentalmente, cumple la labor funcional de ilustrar sus avances en semejante técnica. Comporta este rap el bello monólogo que principia el acto tercero también respetado en su totalidad. Entre las razones de la elección del rap para su empleo escénico en esta versión intuimos que se hallan la proximidad y atractivo que despierta este estilo musical para un público juvenil, la potenciación de la sonoridad del verso clásico y su énfasis en las estructuras rítmicas del mismo y la espectacularidad que implica la inclusión de nuevos momentos musicales. Nos parece además particularmente adecuado su uso para la caracterización de Laurencio, galán seductor de entonces, que puede encontrar su correlato actual en la figura del rapero que cautiva a la dama

de nuestro siglo. El mundo de la academia de Nise es ahora escuela de los artificios formales y musicales que supone este estilo musical.

De todos es conocido el esencial papel de la música en la comedia áurea. “La música, tanto cantada como instrumentada, desempeña un papel importantísimo en el fenómeno teatral del siglo XVII” (Ruano de la Haza, J.M. y Allen, J.J. 1994, 342). La presencia musical no se reduce, sin embargo, en la versión a los momentos citados, no previstos, por otra parte, por el texto clásico. Recordemos que en las *personas* de la comedia original figuraban los músicos. Ruano de la Haza recoge la acotación presente en el manuscrito de *La dama boba* en la jornada tercera en la que se da cuenta de este momento musical sí previsto por el texto clásico: “Cantan los músicos y bailan Nise y Finea lo que quisieren” (fol.7v). En el comentario de los elementos espectaculares valoraremos el papel de las diversas músicas que se suceden en tal momento sustituyendo a la canción tradicional “Viene de Panamá” que aparece en el texto clásico (vv. 189-286).

#### ■ EL ESPACIO ESCÉNICO. DE LA CONVENCION CLÁSICA A LA CONVENCION MODERNA

La convención escénica propia a la comedia del Siglo de Oro dista de la ambientación realista más habitual de nuestros escenarios. Ruano de la Haza señala cómo la función de los decorados “era más bien icónica, en el sentido de que establecían una relación analógica y convencional con el lugar que querían representar [...], poseía una función sinecdótica, en el sentido de que designaban un todo (un jardín) con una de sus partes (unas ramas)” (Ruano de la Haza, J.M. y Allen, J.J. 1994, 545). Veamos cómo participa la propuesta que nos ocupa de la clasicidad de esta convención.

EspacioImaginado emplea como elementos escenográficos: diez candelijas, once cajas rojas apilables y una pantalla sobre la que aparecerán diferentes proyecciones. Los espacios de la historia serán convocados a la escena por la interrelación de las distintas disposiciones de las once cajas con las proyecciones de la pantalla que hará las veces de telón de fondo interactivo o moderna reelaboración del lienzo pintado, habitual elemento de la escenografía clásica<sup>9</sup>. Adivinamos, asimismo, en el empleo de las cajas rojas algunos paralelismos con la evocación de la escena interior propia de la convención áurea<sup>10</sup>. Las cajas se conjugan creando

o remitiendo a elementos del mobiliario o a formas arquitectónicas que completarán la proyección. Conforman así la silla de la casa de Octavia, el pequeño escenario de la clase de ballet, la escalera del jardín o la estantería de la biblioteca. Un uso más poético de las mismas se aprecia en la lectura del *Soneto 126* en el que los actores las hacen girar alrededor de la dama boba que lee interesada los versos. Pese a los avances escenotécnicos de los recursos, el procedimiento escenográfico empleado es el mismo uso metonímico cifrado en la convención de hace cuatro siglos<sup>11</sup>. En el momento final, en el que los actores leen conjuntamente el famoso soneto, se proyecta sobre la pantalla la letra manuscrita de Don Félix Lope de Vega, exactamente un fragmento extraído del original de *La dama boba*. Supone este cierre una hermosa conciliación de lo clásico y lo moderno que convergen a lo largo de la puesta en escena<sup>12</sup>. El siguiente cuadro recoge los elementos más significativos en la creación del espacio escénico a lo largo de toda la propuesta escénica:

| LA DAMA BOBA, VERSIÓN PARA NO VERSADOS |                  |   |  |
|--|------------------|---|--|
| ACTO                                   | ESCENA           | ELEMENTOS ESCENOGRÁFICOS                                  | ESPACIO REPRESENTADO                         |
| PRÓLOGO                                | ESCENA I - III   | Pies de micrófono<br>Proyección: luces en movimiento      | ---  |
| ACTO I                                 | ESCENA I - II    | Proyección: pizarra con letras<br>Cajas: banco y tarima   | Sala en casa de Octavia: la clase de lectura |
|  | ESCENA III - VII | Proyección: videoclip / pintada<br>Cajas: desordenadas    | Calle 1                                      |
|  | ESCENA VIII - IX | Proyección: fondo amarillo con filigranas<br>Cajas: silla | Salón principal en casa de Octavia           |

|          |                      |  |                                      |
|----------|----------------------|--|--------------------------------------|
| ACTO II  | ESCENA I- III        | Proyección: graffiti<br>Cajas: desordenadas                                  | Calle 2                              |
|          | ESCENA IV<br>- VII   | Proyección: fondo amarillo<br>con barra de ballet<br>Cajas: tarima escenario | Sala de baile, en casa<br>de Octavia |
|          | ESCENA VIII<br>-XIII | Proyección: enredadera<br>Cajas: escalera                                    | Jardín 1, en casa de<br>Octavia      |
|          | ESCENA XIV<br>- XV   | Proyección: enredadera<br>Cajas: fuente                                      | Jardín 2, en casa de<br>Octavia      |
| ACTO III | ESCENA I             | Proyección: video con<br>textos sobre la lectura                             | ---                                  |
|          | ESCENA II<br>- IV    | Proyección: luces de<br>discoteca<br>Cajas: tarima escenario                 | Sala de baile en casa de<br>Octavia  |
|          | ESCENA V<br>-VIII    | Proyección: anaquel con<br>libros<br>Cajas: elevada estantería               | Biblioteca en casa de<br>Octavia     |
| EPÍLOGO  | ESCENA I             | Proyección: grafía de Lope<br>Cajas: peldaño para el<br>saludo               | ---                                  |

La proyección presenta otro uso de naturaleza más funcional a lo largo de la trama argumental. En la escena séptima del primer acto (escena decimoquinta de la primera jornada del texto original), Finea nos cuenta cómo su padre la ha prometido con un caballero del que le muestra una imagen. En la actualización del enredo, asistimos a la proyección sobre la pantalla del perfil del Tuenti de este “caballero”, mientras Finea manipula el móvil haciéndose así evidente que lo conoce por este canal.

La broma de la falta de piernas que muestra el retrato queda intacta y goza de la misma efectividad hoy que entonces. Este empleo de la proyección vuelve a darse cuando en la escena cuarta del acto segundo, Laurencio hace llegar un mensaje a Finea declarándole su amor. Esta, ignorante e incapaz de leerlo, muestra en la presente versión el móvil a su madre para que la ayude en tal cometido. Asistimos a otro ejemplo en el que la universalidad del asunto y de la palabra lopesca casa con las nuevas realidades tecnológicas más próximas al día a día de los jóvenes espectadores. Los menos inexpertos se complacen al comprobar la eficacia del trasvase. El tercer ejemplo de empleo de este moderno canal de comunicación no está previsto por el texto pero funciona con más eficacia si cabe, dado el lugar axial en la trama en el que se sitúa. Se trata del enfado final –en la versión no versada– de Laurencio al comprobar que el amor de Liseo vuelve a la boba al contemplarla cambiada en ingeniosa. Finea, ya capaz de escribir mensajes, le envía el mensaje que recoge los versos que desvelan la conexión entre amor y conocimiento en el desarrollo de este personaje (“Por hablarte supe hablar/ vencida de tus requiebros...”, vv. 435- 441). Laurencio se enternece ante tal confesión y su enojo desaparece.

El recurso de mayor efectividad en el diseño de la luz para la creación de espacios es la proyección constante e interactiva en la pantalla que sirve de telón. Completan el conjunto, abanderando el aire de clasicidad que también emana de la puesta en escena, las candilejas, conformadas por pequeñas bombillitas situadas en hilera en el proscenio que permanecen encendidas durante todo el espectáculo. El tratamiento de la luz se supedita a la creación de ambientes y atmósferas. Podemos señalar la utilización de una luz más fría y azulada para los exteriores frente a la calidez lumínica de los interiores así como el empleo de un gobo para la creación de la luz irregular del jardín.

Para la actualización del vestuario se emplean prendas modernas –con la sola excepción de la gola que porta Lope de Vega– que se cargan de información respecto a la identidad y naturaleza de los personajes. Todos llevan una vestimenta base que corresponde a su condición de actores –recordemos que estos son también personajes dramáticos de la versión– y sobre este atuendo básico se colocan las prendas que nos harán identificar a uno y otro personaje. A partir del acto III, la actriz que representa el papel de Finea incorpora a su caracterización unas gafas. Se convierte así este accesorio en el elemento que visualiza objetivamente

su paso de boba a lista. Cuando se finge boba en el acto III, se las quita haciendo más obvio el cambio a ojos de los espectadores, volviendo a portarlas cuando se torna inteligente. Un moderno ejemplo del valor simbólico de la utilería de personaje empleada en las comedias áureas<sup>13</sup>. Nos parece este un uso inteligente y funcional de los signos de los que dispone la escena.

## ■ DE LAS ESTRATEGIAS ESPECTACULARES DE ENTONCES A LAS DE HOY

La versión no versada se abre con el sonido de una llamada de teléfono móvil, eficaz modo de incorporar en el espectáculo el aviso recordatorio de “apaguen sus teléfonos móviles”. Resulta ser el móvil del mismo Lope de Vega el que suena, quien contesta con un “Lope de Vega al aparato”, una llamada imprevista del señor ministro que le pide una nueva comedia. El poeta dice habérsela enviado ya a su bandeja de entrada. Tras atender la llamada, pide al técnico que se prepare pues “unos jóvenes van a representar una comedia suya”. Así se inaugura el espectáculo, atando las costumbres de entonces a las de hoy en un juego irónico que engancha a todo público desde el comienzo. Los demás efectos sonoros de la pieza vienen igualmente traídos a escena de mano de la tecnología que se incorpora al argumento clásico, sin modificación alguna en este sentido del texto. Así aparece el característico sonido del ordenador cuando se proyecta en la pantalla el perfil del Tuenti de Liseo o el mensaje de Laurencio, llevando al espectador hábil en estos medios de comunicación a experiencias próximas y reconocibles. En el último caso, el mensaje que envía Finea a Laurencio en el tercer acto, se prescinde incluso del apoyo visual de la pantalla, pues la presencia del móvil en manos de la actriz y el sonido característico bastan para el espectador ya diestro en la lectura del juego escénico.

La versión no versada que se inaugura con unos pies de micro, un marchoso rap a todo volumen y una coreografía que reúne en escena a toda la compañía, no ignora el valor de la danza en el espectáculo teatral. El baile le sirve a Lope para ilustrar en su comedia la torpeza de la boba y su mudanza en hábil e ingeniosa. Tal recurso de enorme efectividad escénica es explotado por la moderna propuesta de EspacioImaginado. En el acto primero, la danza utilizada para tal ilustración es el claqué ya

que no supone su empleo detención del argumento por ser sonoro sin música que demore el ritmo de la acción y adecuado para la exhibición de la pericia de Nise en la danza. Sin embargo, en el acto tercero, momento de mostrar al público las destrezas de la antes boba, la presente versión propone una sucesión de músicas de diferentes estilos que se siguen sin apenas transcurrir unos compases de cada una ya que cuando Nise comprueba la capacidad de su hermana en cada uno de los bailes cambia la música proponiéndole un reto aún más difícil. Compiten así en diversas modalidades de danza: disco, *break dance*, salsa, flamenco, *cabaret*, *cowboy*, etc. Liseo se convence contemplando la pericia de la antes boba en volver su amor a una Finea muy cambiada. La prueba final supone la vuelta al claqué del primer acto, reto en el que Finea logra estar a la altura. Vemos que en este episodio escénico confluyen espectacularidad y funcionalidad, ya que ilustra el cambio, esencial para el tema y argumento, que se produce en la protagonista. Comporta además una secuencia escénica de enorme atractivo para el público joven así como



*La dama boba*

mantiene su cercanía y proximidad al fin de fiesta habitual en la comedia áurea, si bien en la presente versión se halla desplazado a un momento anterior al final por razones argumentales.

Tras el análisis detallado de lo que permanece, cambia o desaparece podemos constatar un trabajo dramático serio y riguroso, al tiempo que atento al público al que se dirige. Se percibe la voluntad constante de hacer el verso accesible por cuantas vías permite el escenario a unos espectadores aún no hábiles en tal cometido, así como un respeto profundo por la palabra de Lope. La búsqueda de lenguajes nuevos con los que amalgamar los clásicos se hace particularmente fértil mediante la introducción de las nuevas tecnologías capitales en la comunicación de nuestros días, el empleo de actuales ritmos musicales como el rap en que se sustenta la propuesta o la utilización de innovadores recursos escénicos con ciertos ecos de la convención sinécdoica clásica. La relectura de Lope que propone EspacioImaginado aún a tiempo modernidad y clasicidad. La frescura y vitalidad de la producción son el mejor síntoma de la vigencia de nuestros clásicos y del buen hacer dramático de esta joven compañía.

#### ■ OBRAS CITADAS

- AGUILERA SASTRE, Juan y LIZÁRRAGA VIZCARRA, Isabel. *Federico García Lorca y el Teatro Clásico. La versión escénica de La dama boba*. La Rioja: Universidad de La Rioja, 2008.
- BOBES NAVES, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus, 1987.
- FULLANA FUENTES, Jorge. *La dama boba. Versión para no versados. EspacioImaginado. Dossier informativo*. [En línea]. [Consulta: 25/07/13].
- . *La dama boba. Versión para no versados. EspacioImaginado. Texto*. [En línea]. [Consulta: 25/07/13].
- KOWZAN, Tadeusz. *Literatura y espectáculo*. Madrid: Taurus, 1992.
- OLIVA, César. *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra, 1990.
- . *Versos y trazas*. Murcia: Editum, 2009.
- RUANO DE LA HAZA, José María y ALLEN, John. J. *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*. Madrid: Castalia, 1994.
- SPANG, Kurt. *Géneros literarios*. Madrid: Síntesis, 1996.
- ZAMORA VICENTE, Alonso. *La dama boba*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. [En línea]. [Consulta: 20/07/13].

## ■ NOTAS

1. Ver Oliva, 2009: pp. 201-239.
2. Valgan como ejemplos más significativos *El perro del hortelano* (1996) de Pilar Miró, *La dama boba* (2006) que versiona la obra que nos ocupa en el presente trabajo o la más próxima en el tiempo *Lope* (2010).
3. El estreno del presente montaje tuvo lugar el pasado mes de septiembre en el Teatro Principal de Alicante, con la siguiente ficha técnica y artística: dentro de la escena María Alarcón en Finea, María Berasaluze en Nise y Pedro, Rafael Granados en Laurencio y Celia, Javier Ruano en Liseo y Clara, y Elizabeth Sogorb en Octavia; fuera de la escena, Mónica Fullana en el diseño gráfico, Miguel Sáez en el espacio sonoro, Mariángeles Rodríguez como asesora de verso, Enrique Gavidia como adjunto a la dirección y Jorge Fullana a cargo del espacio escénico, la dramaturgia y la dirección.
4. Citamos por la edición de Alonso Zamora Vicente que se halla en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. La segmentación en escenas que seguimos en los diferentes cuadros es así mismo la presenta en tal edición.
5. Testimonio extraído de la página web de la compañía, [www.espacioimaginado.com](http://www.espacioimaginado.com).
6. La versión se halla en vías de publicación por la Conserjería de Educación de Murcia, puede mientras consultarse en la página web de la compañía en la sección “Recursos didácticos”.
7. Razones prácticas de disponibilidad de actores marcan esta decisión. Sin embargo, el trasvase recoge el desplazamiento de funciones y autoridad que se produce en la actualidad respecto a la educación de los hijos.
8. Este empleo cuenta con precedentes como los sentados por la compañía uruguaya *La Cuarta* en su versión escénica de *La Gatomaquia* presentada en el Festival de Almagro en julio de 2009.
9. “Los lienzos pintados eran bastante comunes en la Comedia” (Ruano de la Haza, J.M. y Allen, J.J, 1994: 437).
10. “La escena interior incluía entre sus adornos principalmente objetos de la vida cotidiana –sillas, mesas, bufetes, estrado–, muchos de los cuales desempeñaban no solo un papel decorativo sino también funcional. [...] Su principal objetivo es, sin embargo, idéntico al de la escena interior: sugerir sinecdóticamente el lugar donde se desarrolla la acción. He de insistir nuevamente en que al tratar de visualizar los decorados utilizados en los teatros comerciales es fundamental que el lector olvide toda idea de un decorado realista” (*ibidem*: 404).

11. “Entre los espacios escénicos más utilizados en la representación de la Comedia se encuentra el jardín. [...] lo verdaderamente característico de este espacio escénico eran las ramas y plantas” (*ibidem*: 404-405).
12. Ya se propusieron tal fusión ente lo clásico y lo moderno escenógrafos como Fontanals en el planteamiento escénico que lleva a cabo de la mano de García Lorca en su versión de *La dama boba* en la capital argentina. El escenógrafo es propone “transformar el teatro en una réplica de los corrales del Siglo de Oro [...] respetar en lo posible de las técnicas propias de los primitivos corrales, pero sin descartar un toque de modernidad y funcionalidad visual” (Aguilera Sastre, J. y Lizárraga Vizcarra, I., 2008: 51). Otro testimonio de interés respecto al empleo de escenarios ágiles en la representación de los clásicos es el de Diez-Canedo en un artículo que publica en la prensa periódica de sus días: “a una acción mudable ha de corresponder un escenario flexible. Los cambios rápidos por cualquiera de los medios que hoy la escenografía apronta.” (“Teatro. Los clásicos y sus adaptaciones”, *El Sol*, 1- XI- 1932, p.12; recogido en Aguilera Sastre, J. y Lizárraga Vizcarra, I., 2008: 26).
13. “La utilería de personaje posee a menudo un valor simbólico”, asevera Ruano, “es empleada para transmitir información al público sobre el personaje, más allá de la proporcionada por la ropa que lleva” (*ibidem*: 332-333).



**AQUEL AIRE INFINITO, DE LLUÏSA CUNILLÉ:  
UNA VUELTA DE TUERCA A LA TRAGEDIA GRIEGA**

AQUEL AIRE INFINITO (THAT ENDLESS AIR) BY LLUÏSA  
CUNILLÉ: A TWIST TO GREEK TRAGEDY

**Ana Prieto Nadal**

Grupo de Investigación del SELITEN@T (UNED)  
(apriet22@gmail.com)



**Resumen:** En el presente artículo nos proponemos poner en relación al personaje femenino de la obra *Aquel aire infinito*, de la dramaturga catalana Lluïsa Cunillé, con las heroínas que lo inspiraron —Electra, Fedra, Medea y Antígona—, procedentes de la tragedia griega, y analizar cómo esta particular relectura del mito se pone al servicio de una interpretación del mundo contemporáneo desde una mirada cotidiana y crítica.

**Palabras clave:** Lluïsa Cunillé, *Aquel aire infinito*, teatro contemporáneo, tragedia griega, mito.

**Abstract:** In the present article we aim to relate the female character from the play *Aquel aire infinito*, by the Catalan playwright Lluïsa Cunillé, with the heroines that inspired it —Electra, Phaedra, Medea and Antigone—, from Greek tragedy; and to analyze how this particular reading of the myth offers an interpretation of the contemporary world from a daily and critical view.

**Key words:** Lluïsa Cunillé, *Aquel aire infinito*, contemporary theatre, Greek tragedy, myth.

## ■ AIRES DE TRAGEDIA

Muchas y variadas han sido las versiones y actualizaciones del mito griego en el teatro contemporáneo, en el que ha sido frecuente el recurso a la mitología y, en especial, a la tragedia griega, por su inagotable plasticidad y adaptabilidad. Hay una gran variedad de corrientes estéticas en la adaptación o recreación de obras de temática clásica grecolatina. Junto a una serie de obras que guardan una mayor fidelidad al argumento clásico, coexisten otras que lo subvierten a fin de mostrar las contradicciones de una sociedad e indagar el sentido de nuestro mundo: el referente mítico funciona como marco que se pone al servicio de la exégesis de la realidad actual. Siendo prácticamente inabarcable, por ingente y polimórfica, la producción de obras teatrales basadas en reelaboraciones de historias míticas, renunciamos aquí a trazar un panorama de tendencias y estilos para centrarnos en la obra que nos ocupa, *Aquel aire infinito*, de la dramaturga catalana Lluïsa Cunillé.

*Aquel aire infinito* recrea a diversos personajes de la mitología griega, cuatro heroínas trágicas y un héroe errante, desde una mirada cotidiana y actual. Fue estrenada en la Casa de la Cultura del Port de Sagunt por la compañía Hongaresa de Teatre en septiembre de 2002, y realizó en octubre de ese mismo año una exitosa gira por Argentina y Chile. En 2003 fue llevada a la Sala Beckett de Barcelona, como también, después, a la desaparecida sala El Canto de la Cabra de Madrid. Por esta obra Lluïsa Cunillé obtuvo, años más tarde, en 2010, el Premio Nacional de Teatro<sup>1</sup>.

Esta obra, cuyo título procede de Pedro Salinas –en concreto, del poema “Variación XII. Civitas Dei”, incluido en el libro *El contemplado*: “Aquel aire infinito lo han contado; / números se respiran” (Salinas 1996: 103)–, se inspira libremente en los conflictos o dilemas que definen, uno a uno, a cinco personajes trágicos y épicos muy conocidos, de manera que los referentes clásicos devienen proyección y carga simbólica. Cunillé, que potencia aquí la multifocalidad y el deconstructivismo (Bañuls y Morenilla 2009: 93), presenta un escenario prácticamente vacío y dos actores que interpretarán a lo largo de la obra diferentes personajes procedentes de las sagas griegas, en escenas solo separadas –en la puesta en escena de Paco Zarzoso– por cambios de luces y por los versos iniciales de la canción *Y yo qué culpa tengo*, interpretada por Miguel Poveda: “Por mi sendero yo voy, / por mi sendero yo vengo”.

Los personajes no vienen introducidos ni aludidos por ningún antropónimo, sino que se mantienen anónimos a fin de poder mutar con más facilidad y encarnar universales femeninos y masculinos. La situación se altera después de diversos fundidos a negro a manera de transiciones, y podemos distinguir cuatro escenas, a tenor de los diferentes personajes femeninos encarnados. En su diálogo con la tradición, Cunillé renuncia a contar una única historia con una estructura bien tramada y definida, y apuesta por transitar de un personaje a otro manteniendo únicamente la referencia al género.

Se ha hablado mucho de los no lugares de la obra de Cunillé, zonas fronterizas e inhabitables donde los personajes, por lo general completos desconocidos, intercambian frases equívocas, difusas y a ratos anodinas, sin que haya verdadero encuentro o colisión, aunque sí eventuales confidencias y revelaciones. Feldman (2011: 247) califica estos espacios de prácticamente desnudos y dotados de un carácter provisional, tenue y fugaz. En *Aquel aire infinito*, el espacio evocado es marginal o fronterizo y se sitúa en los límites de la ciudad: un espacio vacío ante un polígono industrial que está siendo derruido, en una ciudad europea actual pero indeterminada. Señala Henríquez (2011: 138) que, a medida que los personajes hablan, la ciudad se mueve en un gigantesco hundimiento, como si las palabras generaran una ola sísmica imperceptible. Se trata de un paisaje mutante, donde cada día desaparecen fábricas y surgen nuevos hoteles, centros comerciales y rascacielos.

La transgresión temporal busca aniquilar la cronología y se abre al instante de la experiencia subjetiva. Afirma Matteini (2000: 38) que en el teatro de Cunillé “el tiempo es errático, mental, a la carta, pero sí es esencial en la historia, en la espera, en la huida o en la búsqueda”. El tratamiento del tiempo en escena reverbera en la psique del espectador, que transita “entre la esperanza y la sospecha, entre la sorpresa y la obliteración, entre la isorritmia y la síncope” (Albertí 2000: 41). En *Aquel aire infinito* la clave de la distancia temporal radica en la ambigüedad entre el presente representado y la referencia ineludible al tiempo mítico al que pertenecen los personajes vagamente caracterizados, reconocibles por una serie de alusiones literarias.

El hombre, Él, es un ex héroe épico deslucido y algo opaco, un extranjero con síndrome de Ulises. Un ingeniero o un topógrafo, un dinamitero de fábricas abandonadas que trata de evadirse de una cotidianidad frustrante e insuficiente pero resignada. Su odisea no es la

del retorno sino la de la supervivencia y la adaptación en un mundo cambiante y hostil, con el telón de fondo de la especulación inmobiliaria.

Ella pasa por las sucesivas identidades de Electra, Fedra, Medea y Antígona: “Cuatro pasiones en una mujer, que surgen levemente, en un mínimo cambio de entonación, un recogerse o soltarse el pelo, ponerse unas gafas” (Henríquez 2011: 138). No hay notación que permita saber que hemos cambiado de personaje, más allá de los fundidos y las brevísimas transiciones musicales asignadas desde la dirección; la referencia a cada heroína se deduce de su discurso, de la disseminación de motivos y recurrencias que remiten a personajes y tragedias en concreto.

## ■ ELECTRA

Las primeras intervenciones de los personajes, cuatro monólogos pronunciados por Ella y tres por Él, funcionan como una suerte de prólogo: se ilumina el personaje que habla cada vez, mientras el otro permanece a oscuras. Tras el cuarto monólogo de Ella, la luz ilumina a ambos, dando lugar al diálogo y al encuentro. El monólogo inicial de Ella empieza así: “¿Es que nadie ha desayunado? Oigo los estómagos de todo el mundo. Es inaudito que suene más alto un estómago vacío que un corazón triste” (p. 11). Reconocemos en el personaje de Ella a Electra, que vuelve del entierro de su aborrecida madre. Desprovista del objeto de su odio, la mujer se ha quedado vacía, privada de su razón de ser o de su tensión existencial. Retransmite sus pensamientos en una dicción acumulativa que procede de la impresión y la sensación y que produce reflexión. Va hilando cuestiones morales, existenciales y hasta ontológicas, en las que lo banal y lo emocional aparecen eficazmente confundidos:

¿Si alguien roba las flores de una tumba es un profanador de tumbas o solo es un ladrón de flores? [...] Comer debería ser un acto privado, como ir al servicio. Hay algo obsceno en abrir la boca y masticar los alimentos en público. Podría comprarme un perro, pero eso significaría salir a la calle cuando él quisiera y no cuando quisiera yo. (p. 12-13)

El discurso de Él, en cambio, está centrado en recordar todas aquellas normas de comportamiento que un inmigrante ha de recordar en su

exilio: “No llevar las manos en los bolsillos a menos que haga mucho frío [...]. No correr para entrar en el metro, no mirar a nadie a los ojos durante el trayecto y abrir enseguida el periódico [...]. Quitarse los zapatos y bajar el volumen del televisor. Salir al balcón para fumar” (p. 11-14). Se trata de una enumeración caótica en que se describen, yuxtapuestas, acciones cotidianas propias de alguien que ha de mostrarse precavido. Imperativos de orden y pulcritud, normas de conducta y modos de comportamiento en público que busca asimilar un extranjero, un no integrado, alguien sospechoso y, por tanto, obligado a pasar desapercibido en la sociedad de acogida. En su tercer monólogo, deja a un lado las pautas de conducta en público para hacer recuento de sus heridas y pasar revista a su físico, a su aspecto externo: “Dos cicatrices en la palma derecha y una herida en el pulgar izquierdo. Manchas de nicotina en los dedos índice y medio de la mano izquierda [...]. Los brazos más morenos que las piernas [...]. El cuello y la barbilla mal afeitados” (p. 15). Este extranjero con síndrome de Ulises es topógrafo y mide una tierra ya mensurada hasta la saciedad: “Viajé midiendo el país entero. Y eso no es nada, todo el planeta está medido palmo a palmo” (p. 18). Si Electra está aislada por su odio, Ulises lo está por su condición de extranjero que siente que no hay nada nuevo que descubrir: lo que está por llegar son infortunios del todo previsibles, cíclopes salvajes que devoran a los más débiles.

Nos remontamos, para el análisis que nos ocupa del personaje de Electra, a las fuentes primigenias del mito, esto es, a la *Electra* de Sófocles y a la de Eurípides, y no tanto a *Las Coéforas* de Esquilo. Más allá de la tragedia griega, Lluïsa Cunillé parece haber asimilado, en su construcción del personaje femenino de la primera escena, la obra del norteamericano Eugene O’Neill *Mourning Becomes Electra* (1931).

En la tragedia de Eurípides, Clitemnestra le recrimina a Electra que el afecto de esta se haya inclinado siempre más hacia su padre que hacia ella, su madre: ὃ πᾶν, πέφυκας πατέρα σὸν στέργειν αἰεὶ (v. 1102)<sup>2</sup>. Electra es la instigadora del matricidio y se ampara en los vaticinios de Apolo, en el destino inexorable de su odio. En la tragedia de Sófocles, un odio inveterado ha echado raíces en el interior de la heroína –μῖσος τε γὰρ παλαιὸν ἐντέτηκέ μοι (v. 1311)<sup>3</sup>–; el coro la exhorta a no engendrar más desgracia de la desgracia, pero Electra posee una valentía que linda con la temeridad y que es atizada por el resentimiento. En el imaginario contemporáneo, Electra, cuyo anhelo justiciero de reparar el asesinato

de su padre contradice la pulsión homicida que la vence y la hunde en el pozo más oscuro de la naturaleza humana, representa el sufrimiento pasional extremo.

En la versión de Eurípides, Electra acaba casándose con Pílates, por decreto de los Dioscuros; en la de Sófocles –como en la de Esquilo–, Electra no tiene un futuro explícito, sino que se nos muestra esculpida, inamovible, en su odio. Frente a la boda banal con que obsequia Eurípides a Electra, O'Neill muestra a la heroína encerrada en la casa de los muertos de la familia, templo del odio y de la muerte. Cunillé coincide con el dramaturgo norteamericano en la voluntad de otorgar a la figura de Electra un final trágico, digno del personaje. Ello confiere unidad a la peripecia final de las cuatro heroínas evocadas en *Aquel aire infinito*, fundidas en una sola precisamente por su común pulsión de muerte. Los muertos se interponen y el amor es imposible. Electra aprende sufriendo en soledad un dolor intransferible:

Todo el mundo es muy amable. Esta mañana he asistido al funeral de mi madre y todos querían consolarme, pero no hacía falta porque yo no amaba a mi madre [...]. Aprendí desde muy temprano que el odio exigiendo la misma dedicación y perseverancia llena mucho más que el amor. Amar es siempre intentar tomar un atajo. Odiar es excavar en la misma roca día tras día [...]. Cuando se odia no se está solo. Ahora que ha muerto mi madre me doy más cuenta [...]. Sin mi madre no tengo razón para odiar a nadie aparte de a mí misma. Y si pudiera amar a alguien no tendría bastante. No me bastaría para llenar el vacío que siento. (p. 18-24)

Tras la muerte y el entierro de su madre, el mundo le parece un lugar extraño, vaciado de sentido. Pues era el odio lo que la mantenía en tensión, incardinada en la realidad. Observa su entorno con una lucidez privilegiada, apuntando hacia la trampa que constituye el lenguaje, la posibilidad que ofrecen las palabras de mixtificar y establecer categorías que se vuelven realidades. Ha adquirido el hábito de pensar por haber estado aislada mucho tiempo –“Lanzar muy lejos un pensamiento o un recuerdo como se lanza una piedra. Ya nada se termina en la raya del horizonte” (p. 17)–, pero, ahora que su madre ha muerto, no reconoce lo que la rodea, como si fuera extranjera. Lo mismo le da una cosa que otra, podría llegar a cualquier extremo, nada importa y

todo es posible: “A partir de hoy caeré en los brazos del primero que se presente, o por el contrario, me negaré a mí misma cualquier intimidad [...]. Me entregaré más que nunca a mi trabajo o cambiaré continuamente de empleo. Tendré un hijo o viviré sola el resto de mi vida” (p. 25). Haga lo que haga, nada reparará el tiempo perdido o el tiempo recuperado; solo habrá insatisfacción y despecho. Su destino está inscrito en lo insano y destructivo de su corazón. Lejos de la pasión del odio, todas las personas le resultan anodinas e intercambiables, y la vida, un sinsentido.

## ■ FEDRA

Cuando saca el espejo del bolsillo y se mira en él, la mujer se ha transformado ya en otra heroína: ahora es Fedra, que se enamora del extranjero, mucho más joven que ella. Y ahora Él es a la vez Ulises e Hipólito: “Estoy avergonzada de mí, no de ti [...]. Eres demasiado joven para mí [...]. Además no te fíes de ninguna mujer” (p. 34).

Declara la Fedra de la obra *Hipólito*, de Eurípides, que se volvió loca por caer en la ceguera que un dios le envió: ἐμάνην, ἔπεσον δαίμονος ἄτη (v. 241)<sup>4</sup>. En la Fedra eurípidea, arrastrada por la pasión amorosa, hay una pugna moral: se debaten en ella la inclinación primaria y el control civilizado. Se trata de una mujer que se las ingenia para extraer honor de la vergüenza: σέβας γὰρ χειρὸς αἰδοῦμαι τὸ σόν (v. 335). Ha resuelto morir por la deshonra de amar a quien no debe, y por la incapacidad de acallar su pasión o sobreponerse a ella. Desde el principio sabe lo que debe hacer, pero no posee la firme determinación que conduce a la acción definitiva hasta que, por medio de la Nodriza, toma conciencia de que su deseo jamás será satisfecho y de que ha perdido su reputación.

En la tragedia de Eurípides, la vida de los hombres no es más que sufrimiento, y no hay tregua para sus penas: πᾶς δ'ὀδυνηρὸς βίος ἀνθρώπων, / κοῦκ ἔστι πόνων ἀνάπαυσις (v. 189-190); los dioses manejan a los hombres a su capricho, y, ante eso, solo queda la resignación, la amargura y la muerte. En Séneca, en cambio, los protagonistas son responsables de sus actos y merecedores de sus consecuencias. La Fedra de Séneca es un *monstrum* a quien la pasión le hace seguir el peor camino: “sed furor cogit sequi peiora” (v. 178-179)<sup>5</sup>. Sometida al

“servitium amoris”, se define como suplicante y esclava, “supplicem ac servam” (v. 622). Se expresa la contradicción entre la pasión amorosa y la voluntad racional, en la medida en que Fedra no quiere querer lo que quiere: “hoc quod volo me nolle” (v. 605). En el mismo sentido, declara la Fedra de Cunillé: “Tú no entiendes qué es querer y no querer la misma cosa al mismo tiempo [...]. Quien pide con miedo enseña a negar” (p. 38-39). El Ulises de la segunda escena de *Aquel aire infinito* es un inmigrante que quiere olvidar sus penurias cotidianas saliendo con sus amigos, de la misma manera que el Hipólito clásico, un bello joven de corazón inflexible, se complacía tan solo en adorar a su diosa predilecta y cazar con sus amigos.

La referencia al héroe itacense se mantiene por la mención de algunas de sus aventuras. Así, el insulto de una prostituta remite a Circe –“Esta noche abofeteé a una prostituta y ella me devolvió la bofetada [...]. Me llamó cerdo [...] Porque soy extranjero” (p. 27)–; la mención al perro sacrificado de Ella –“Sabes, al principio incluso llegué a estar celosa del perro, celosa de que lo acariciaras a él y a mí ni siquiera me miraras” (p. 35)– hace pensar en el fiel Argos, el perro de Ulises, el primero en reconocerle a su regreso a Ítaca; la insistencia de la mujer evoca el amor de Calipso, etc. Pero a este Ulises, al parecer, ya no le espera nadie, ni siquiera Penélope: “La imagino mirándose cada día en el espejo del mismo ascensor, no deseando ser más joven pero tampoco más vieja. En realidad ella no me espera porque no cree que yo regrese nunca. A ella solo le gusta pensar en aquello que depende de sí misma” (p. 25). Hay una alusión también odiseica a la madre, que murió después de su partida: “Mi madre murió poco después de irme yo. Intento no pensar en ella” (p. 30). Le habla después a la mujer como si fuera la ninfa Calipso, que lo quiere retener en su casa:

ELLA.- ¿Tienes ganas de volver?

ÉL.- Sí.

ELLA.- Nunca me lo dijiste.

ÉL.- Nunca me lo preguntaste.

ELLA.- Imaginé que pasado un tiempo quizá preferirías quedarte.

ÉL.- No. (p. 32-33)

Haciéndose eco de Eurípides, cuya Fedra declara que más de una vez, en las largas horas nocturnas, ha pensado cuán quebradiza es la

existencia de los mortales –ἤδη ποτ' ἄλλως νυκτὸς ἐν μακρῷ χρόνῳ / θνητῶν ἐφρόντισ' ἢ διέφθαρται βίος (v. 375-376)–, la Fedra de *Aquel aire infinito* dice que los mortales no deberían querer su vida demasiado perfecta, y se lamenta de haber ido perdiendo todas sus certezas, una a una, y empuqueñeciendo horizontes, hasta que solo le ha quedado su insana pasión por Él: “Es el miedo a perderte. Ya me ha ocurrido otras veces [...]. No quiero darte lástima” (p. 41).

Fedra, como el canto de las sirenas, puede acarrearle la perdición. Él le dice: “Ya les hablé de ti y me dijeron que tuviera cuidado [...]. Incluso uno me regaló una navaja [...] Por si acaso” (p. 37). También Ulises amenazó a Circe con una espada y así consiguió vencerla y se la llevó a la cama. Al final, Ella coge el móvil y llama a la policía –Teseo o, simplemente, el Estado– para acusar al desdenguado joven –Hipólito– de haberla amenazado con una navaja: “Es que me ha asaltado un hombre con una navaja y siento que estoy paralizada [...]. No, no está. Pero ha dicho que volvería enseguida [...] delante de las obras del nuevo rascacielos” (p. 42-43). Ello traduce a una escritura contemporánea la falsa acusación de Fedra ante Teseo en la tragedia clásica –antes de suicidarse, Fedra dejaba por escrito en unas tablillas que Hipólito había abusado de ella–. Antes de llamar y poner la denuncia, Ella se mira en el espejo como si necesitara asegurarse de su existencia, autoafirmarse y reunir fuerzas para traicionar su propia devoción y amor. Así como Electra simboliza la pasión del odio, Fedra simboliza la pasión amorosa entendida como furor, como efusión desmesurada e incontrolable. Esta actitud acusadora final debe interpretarse como una autodefensa y como una suerte de venganza por el hecho de no ser amada. Con todo, trasladada a nuestra sociedad, esta acusación puede leerse también como una crítica a la facilidad e impunidad con que se inculpa a los inmigrantes de cualquier hecho delictivo.

Las intervenciones del hombre y las de la mujer pueden leerse por separado y evocan mitos distintos. Fedra es la suplicante incapaz de deponer su pasión, su *furor*; Hipólito es frío e indiferente, pero también de una inocencia que roza la puerilidad. Ella alude a los bosques, advocación de la diosa Artemis, reverenciada por el joven Hipólito: “Cuando era pequeña recuerdo que había un bosque [...]. Mi madre decía que el amor consumaba sus faltas en los bosques” (p. 30). Hemos señalado ya cómo en la escena lucen también, hábilmente diseminados e integrados, destellos odiseicos.

## ■ MEDEA

Después Ella ha cambiado y es Medea, una extranjera que acaba de salir de la cárcel y quiere saber si los periódicos hablan de ella. El crimen por el que pagó con diecisiete años de prisión fue el asesinato de sus propios hijos: “Su padre los abandonó y no quería que nadie más les hiciera daño” (p. 48). Cuando Ella-Medea asegura que es capaz de escuchar a los muertos, por estar tan muerta como ellos, Él-Ulises responde que a él le gustaría poder hablar con su difunta madre – “¿De verdad te hablan tus hijos? [...] Ojalá pudiera hablar yo una sola vez con mi madre” (p. 50)–, y ello supone un guiño al descenso de Odiseo al inframundo y a la conversación con su madre, Anticlea, en el canto XI de la *Odisea*. Esta Medea es una muerta viviente, sola consigo misma después del infanticidio, irreversiblemente sola, como lo es también la de *Manhattan Medea* (1999), de la dramaturga alemana Dea Loher.

Él sigue siendo un inmigrante pero ya no se muestra temeroso sino que parece más bien haber asumido la voz de mando, haberse identificado con la norma: “Dentro de unos minutos van a dinamitar esas fábricas para echarlas abajo. Nadie puede estar aquí [...]. No puedes quedarte aquí. Los cascotes saldrán disparados y pueden caerte encima” (p. 43-44). Aunque ahora parece integrado, confiesa haberlo pasado muy mal – “A mí me han tratado peor y me he sentido más culpable fuera de la cárcel que dentro” (p. 45)–, y, acaso por ello, se muestra dispuesto a ayudar a la mujer, también extranjera.

En Eurípides y sobre todo en Séneca, Medea es concebida como antiprototipo femenino y deviene un ejemplo *ad contrarium* por su exceso y desmesura. Su feroz resistencia, su actitud radicalmente opuesta a la tradicional resignación femenina ante el abandono masculino, acaba teniendo resultados trágicos y devastadores. Cunillé muestra a una heroína trágica que asume su falta y halla su único consuelo, paradójicamente, en la culpa: “La cárcel es como el infierno, todo el que va a parar allí es culpable. Y es mejor así porque ¿cómo resistir diecisiete años encerrada siendo inocente?” (p. 45). Medea, que ha salido de prisión diecisiete años después de la consumación del infanticidio, es una mujer aquejada, como las demás de *Aquel aire infinito*, de una pulsión de muerte. Ello aparece ya en Eurípides: Medea dice que, por haber perdido la alegría de vivir, desea la muerte –βίου / χάριν μεθεῖσα καταθεῖν χρεῖζω (v. 226-227)<sup>6</sup>–; Jean Anouilh, en su *Medea* (1946), empuja a la heroína

hasta el suicidio. En la obra de Cunillé, Medea solo aspira a tomar el sol –clara alusión a la estirpe de Helios a la que pertenece– y escuchar a sus hijos, que le hablan desde la muerte.

El hombre, por ser inmigrante, es un interlocutor parecido a ella, muy distinto al coro nativo de mujeres de la ciudad que dialogan con la heroína en la tragedia griega. En la tragedia eurípidea, la identificación con el coro se producía a partir del género; en *Aquel aire infinito* la identificación entre los dos interlocutores se produce a través de la condición desfavorecedora de la extranjería. Con todo, la misandria y el *feminismo* de la heroína son presentes aquí –“Los hombres sois demasiado egoístas para ver más allá de aquello que podéis tocar. Solo hay que mirar lo que estáis haciendo con esta ciudad” (p. 55); “Has tenido suerte de que tu mujer después de irte no matara a tu hijo. Es lo que te merecías” (p. 58)– como lo era en la escena anterior la misoginia de Ulises-Hipólito. Ambas actitudes proceden de la tragedia.

Ella está provista, además, del temible orgullo propio de Medea: “También creía que valía la pena sufrir con tal de que no se rieran de tí [...]. ¿Nunca has oído risas a tu espalda? [...]. Yo jamás pude acostumbrarme a que se rieran de mí, ni siquiera en la cárcel [...]. Ahora prefiero mil veces que me tengan miedo a que se rían de mí” (p. 51-52). Este deseo enfermizo de no ser objeto de irrisión proviene de la tragedia de Eurípides, donde la heroína se queja de cómo la tratan y se exhorta a sí misma a no ser el hazmerreír de su formidable estirpe solar: ὄρᾳς ἂ πάσχεις· οὐ γέλωτα δεῖ σ’ ὀφλεῖν (v. 404). Ser superior a los que son doctos es un peligro: la fama deviene nociva y provoca grandes males; ello aparece en Eurípides –ἔβλαψε δόξα μεγάλα τ’ εἴργασται κακά (v. 293)– y también en Cunillé: “¿Sabes cómo he conseguido que la gente me tuviera miedo? Porque sé más cosas que la mayoría. La gente tiene miedo de saber [...]. De saber cosas sobre sí misma. Nadie quiere saber en realidad” (p. 52). La Medea de Cunillé sabe leer la mano, y profetiza que su interlocutor volverá a ver a su mujer y a su hijo pronto, pero que todavía le falta mucho para volver a su país.

En el prólogo de la *Medea* de Eurípides, la Nodriza dice que la desgracia está en su comienzo y no ha llegado siquiera a la mitad –ἐν ἀρχῇ πῆμα κοῦδέπω μεσοῖ (v. 60)–. En cambio, la heroína de Cunillé ya está al final de su peripecia, ha sobrepasado el zenit del dolor y solo desea morir. Habla desde la remembranza, y desde la visión externa que los diarios ofrecieron, en su momento, hace diecisiete años, del asesinato

de sus hijos: “Cuando me condenaron salí en todos los periódicos. Me extrañaría que ahora que he salido de la cárcel no dijeran nada” (p. 43-44). Denuncia la mixtificación de los medios –los periódicos dijeron que había envenenado a sus hijos y no era cierto–, y prefiere sacar sus propias conclusiones de la observación directa de la realidad, como pasa con el derribo de las fábricas. Es cierto que hay en Medea una preocupación por la fama, que ha empeorado su acción, y por la mala reputación que la persigue, pero se trata de una preocupación ya muy menguada. Cunillé recupera a una madre que quiere a sus hijos, no a una infanticida: ha matado por amor y ya solo anhela descansar, morir. Desvanecerse, anonadarse, desaparecer.

Ella ha llegado hasta aquel descampado porque es el único camino que recuerda, habiendo trabajado durante años en una de las fábricas que ahora están echando abajo: “¿La echáis abajo y ni siquiera sabéis que hay dentro? [...]. Para vaciar esas fábricas de verdad antes deberíais haber vaciado las cabezas de todos los que han trabajado allí” (p. 59). En su antiguo trabajo, Ella retiraba el cristal defectuoso, mirándolo a contraluz, a través de los rayos del sol, acaso ayudada por su hechicería y su estirpe solar. Cuando Él se muestra indiferente al pasado y al presente de la gente, de las fábricas, del barrio, Ella le da una bofetada. Él no se la devuelve, porque está resignado –“Hace un tiempo te habría devuelto la bofetada” (p. 60)–, y Ella se disculpa porque ha hecho una especie de cura de humildad y está de vuelta de la *hybris* o desmesura –“Hace un tiempo yo tampoco me habría disculpado” (p. 60)–. En toda esta escena, el hombre se ha mostrado solícito y protector con la ex reclusa, empatizando con su dolor y tratando de ayudarla, con sus consejos prácticos, a iniciar una nueva vida, pero la mujer se muestra reacia a todo cambio y voluntad de avance. Van a volar la última fábrica y él se cubre la cabeza con los brazos.

## ■ ANTÍGONA

El motivo de la explosión no ha sido la voladura de una fábrica sino una bomba. Cuando se ilumina de nuevo, Ella es Antígona y habla de su hermano, un terrorista muerto en un tiroteo con la policía. Él es ahora un inmigrante con los papeles en regla y retoma un motivo de la primera escena, el de la medición de paisajes:

De niño escuchaba a los viajeros hablar de la grandeza de los paisajes, y cuando me hice mayor y fui a buscarla, no la encontré y entonces decidí hacerme medidor de paisajes. Pero con el tiempo me di cuenta de que los números también pueden llegar a ser infinitos, y desde entonces no he dejado de sentirme desbordado. (p. 69)

Él conoce las medidas de la ciudad, ya que ha ayudado a construirla; por ello, de alguna manera y a pesar de todo, aprecia esa urbe devoradora. Su conflicto, vinculado al tema de la paternidad y el legado, que pasa por enseñar al hijo a arrostrar los peligros –“Lo que un padre nunca dice a su hijo es que la prohibición encuentra su justificación plena [...] en la transgresión. Tampoco le enseña a elegir entre la indiferencia o el odio, a enfrentarse solo a una fiera que ataca con colmillos [...] a un remolino que lo engulle” (p. 75)– se vincula, al final de esta escena, al miedo a la disolución de la propia identidad. Se ha dado cuenta de que ya hace como los demás, como los nativos del país; ha integrado sus gestos ariscos e indiferentes –gestos que en la primera escena se esforzaba por memorizar– y los reproduce de modo automático:

Confundo las caras de quienes me saludan cada día. Si algo me disgusta desvío la mirada hacia otro lado como hace el resto de la gente. Siento la misma contrariedad cuando no funcionan unas escaleras mecánicas o tengo que sortear la misma fila de vendedores ambulantes todos los días. Miro con recelo los vasos de los bares que no frecuento y tiro a la papelera los folletos que me dan en la mano sin mirarlos siquiera. Evito las calles mal iluminadas y los anuncios demasiado chillones como hace todo el mundo. Siento que me deslizo cómodamente por una pendiente que no tiene final. (p. 73)

Como si estuviera al final de su viaje, Él intenta ahora la reagrupación familiar, resignado a vivir en la ciudad de acogida. Está despersonalizado. Es un extraño de sí mismo, y tiene miedo de resultarles extraño también a los suyos, cuando vuelva a verlos. La supervivencia ha sido su acicate, y el pretexto para no juzgarse ni examinarse de cerca. La nada lo engulle y Él busca simulacros de conversación, breves intercambios con desconocidos, como si eso fuera lo único a lo que puede agarrarse: “Sé que por fin he dejado de ser un extranjero para convertirme solamente en un extraño para los demás pero también para mí mismo” (p. 71-72).

En la tragedia de Sófocles, Antígona paga por haber desobedecido las ordenanzas del estado –la ley decretada por su tío, el rey Creonte–; por haber sido sorprendida en el acto de enterrar a su hermano Polinices, el traidor de la patria. Supone un acierto que Cunillé haya convertido a esta Antígona contemporánea en una anarquista, cuando ya el Creonte sofocleo calificaba la acción de Antígona de anárquica. En *Aquel aire infinito* la policía encarna la arbitrariedad del poder. Las leyes de la ciudad devienen arbitrarias o injustas para los foráneos, siempre sospechosos: “Cuando explota una bomba la policía detiene enseguida a los extranjeros que encuentra más cerca” (p. 65).

El interlocutor de Antígona en la obra de Cunillé, un extranjero que exhorta a la mujer a huir de la represión policial, parece cumplir el resignado rol de la hermana, Ismene, que en la tragedia sofoclea le reprochaba a Antígona el tener un corazón ardiente para asuntos que hielan –Θερμὴν ἐπὶ ψυχροῖσι καρδίαν ἔχεις (v. 88)<sup>7</sup>–. La heroína le recrimina al hombre su conformismo: “Hablas como si hiciera mil años que hubieras llegado a la ciudad y estuvieras tan cansado y resignado como la gente que vive en ella” (p. 70).

La heroína de Cunillé se hace eco del famoso verso 23 de la *Antígona* sofoclea Οὔτοι συνέχθειν, ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφυν –“No he nacido para compartir el odio, sino el amor”–; así, en *Aquel aire infinito*, dice: “Mientras él intentaba creer que el enemigo nunca es amigo ni siquiera cuando muere, yo intentaba creer que no estaba hecha para compartir el odio sino el amor. Al final los dos hemos acabado fracasando” (p. 71). Hades la ronda y Antígona será la novia del Aqueronte. Como es cosa resuelta que ha de morir, más vale deponer la vagabunda esperanza –πολύπλαγκτος ἐλπίς (v. 615-616)– y disponerse a recorrer su último camino. Pero no se trata ya, en la obra de Cunillé, del hado ni de vaticinios. Lejos quedan Apolo y el viejo Tiresias, y la hechicería de Medea –en la escena anterior– tiene un poder limitado. Lo que prima aquí es la voluntad y el libre albedrío, si bien la liturgia clásica suena de fondo: “¿Lo oyes? [...]. Parece un coro. Suena bien” (p. 66). En esta referencia al coro de una iglesia, un servicio religioso probablemente funerario, se está aludiendo, con una complicidad entre ingenua e irónica, al coro de la tragedia. Un coro, el sofocleo, que canta que nadie puede escapar del amor. El amor fraternal, en este caso.

En la tragedia de Sófocles, la heroína declara que su alma ya hace tiempo que está muerta, para servir a los difuntos: ἢ δ’ ἐμὴ ψυχὴ πάλαι

/ τέθνηκεν, ὥστε τοῖς θανούσιν ὠφελεῖν (v. 559-560). Antígona, como Medea, se siente reconfortada por los muertos: “Hoy siento que mi hermano está muy cerca, mucho más que cuando estaba vivo y se sentía acorralado” (p. 74). Su rebeldía surge de la insoportable constatación del abismo que se abre entre el mundo y las necesidades o la dignidad del ser humano. La fatalidad aquí no procede de los dioses, sino del valor y arrojo de la heroína, de su determinación de afrontar la muerte si es necesario para vengar a su hermano: “La gente ama su propia contumacia, ama sobre todo la palabra amor repetida en sus propios labios. Quién sabe si repetir la palabra muerte hasta la saciedad no nos llevará a amarla también, o por lo menos a no tenerle miedo” (p. 75). El único amor, la única seguridad, el único estado envidiable radica en la muerte.

“Tú has elegido vivir y yo morir” (p. 77) es la frase que cierra la obra *Aquel aire infinito*, correspondiente al verso 555 de la tragedia sofoclea de Antígona –Σὺ μὲν γὰρ εἴλου ζῆν, ἐγὼ δὲ κατθανεῖν–. En la frase final de la obra culmina toda la diseminación de señales que conducen a la pulsión de muerte. La mujer se queda a esperar los disparos. No tiene miedo de quedarse allí ni de morir: “La vida es a veces mucho peor que la muerte” (p. 65).

## ■ CONCLUSIONES

*Aquel aire infinito* presenta un lenguaje propenso al lirismo, adensado con silencios y jalonado de recurrencias y reiteraciones que le confieren un ritmo lento y subrayan la voluntad reflexiva del texto, como un modo de remansar la mirada y fijar la atención. La dicción es reposada y solemne, con un cierto aire de vuelta de todo, entre la resignación y la rebeldía. Una rebeldía consumada en crimen o quiebra, en el caso de Ella; una resignación rabiosa, en el caso de Él, quien a fuerza de querer sobrevivir se ha olvidado de la rebelión.

El personaje de Ella denuncia el modo como se está destruyendo la identidad de la ciudad. En la primera escena –Electra– dice: “El suelo está lleno de marcas como una pista de aterrizaje [...]. Cuántas grúas para levantar solo piedras” (p. 16), señalando lo inane y estéril de los empeños humanos y de los objetivos a que se dirigen, siempre enturbiados por el afán de lucro. Después –Fedra– se queja del ruido que hacen

las grúas y las excavadoras, y echa de menos el bosque que había antes de que empezara la fiebre de los rascacielos. Encarnada en Medea, denuncia lo que los hombres están haciendo con la ciudad: “Echáis abajo aquello que consideráis inútil para construir encima cosas aún más inútiles” (p. 55). Ya como Antígona, denuncia la cobardía y la resignación de los hombres que viven en la ciudad.

La postura de Él, por otra parte, patentiza que ya no rige el pensamiento mítico según el cual el mundo es incognoscible: ahora todo es medible, delimitado y abarcable. El emigrante que muta y se adapta, a regañadientes y con tristeza, remite a la concepción del ser humano como viajero o transeúnte, como un eterno viandante. Este Ulises parece incapaz de avanzar más que hacia el conformismo, atrapado en su condición de expatriado que debe someterse para medrar, petrificado en un destino de intranscendencia. Se trata de un hombre a quien el exilio no le ha permitido desarrollarse de modo natural, y esta condición, junto con el carácter meditativo de toda la obra, vincula *Aquel aire infinito* con el poemario de Pedro Salinas *El contemplado*, donde se halla el verso que da título a la obra. El imaginario mítico, un lugar no físico, remoto y perdido, construido a base de deseo y nostalgia, se contrapone a la urbe industrial, técnica y hostil, sede de una civilización extraviada, inarmónica y deshumanizada.

La presencia de los conflictos que caracterizan nuestra sociedad –la corrupción, la especulación inmobiliaria, la miseria, el desamparo– y el compromiso con la realidad contemporánea confirman que el universo de Cunillé no es un refugio autorreferencial ni endogámico, construido a base de códigos indescifrables (Molner 2013: 25).

En un mundo en continua metamorfosis, el individuo no encuentra su lugar ni se conoce a sí mismo; muta de identidad y se siente ajeno incluso a su propio dolor. En el contexto de una cultura banalizada, dos desconocidos cruzan diálogos, monólogos de sordos y alguna esticomitia, evocando sucesos antiguos y dejando entrever historias personales plagadas de dolor. También entretejen una reflexión sobre el género, la condición de extranjería, el amor y el odio, la rebeldía y la resignación, el valor y la cobardía, la soledad, la violencia, el desengaño. Los personajes se muestran incapaces de vivir en el aquí, el espacio físico que habitan, y el ahora, su presente, producto de un tortuoso pasado. En Él, esta incapacidad se resuelve en una apuesta más o menos convencida por la supervivencia, una victoria posible de la vida sobre la muerte; en

Ella, en cambio, triunfa claramente la pulsión de muerte. El tiempo se vive como una suma deslavazada de fragmentos; los espacios íntimos son los únicos habitables.

Los personajes son supervivientes y tratan de construir puentes, buscar puntos de encuentro, sin convicción aparente pero con una tenacidad que surge de lo más íntimo. Entre líneas, detrás del texto, fluye el enigmático mundo de Lluïsa Cunillé, que se desliza por los territorios de lo inefable y la ambigüedad límite de la percepción. El alma se desnuda para llegar a la verdad más íntima de la condición humana, a través del arquetipo. El mito, actualizado y revitalizado, funciona como marco referencial gracias a su carácter universal y paradigmático.

Azotada por las pasiones humanas más desmesuradas, Ella es la verdadera heroína, la portadora de la tragedia. No elude su destino sino que lo asume. Prefiere la muerte antes que una vida vaciada de todo sentido. Electra ha perdido el objeto de su odio; Fedra no consigue retener a su objeto de deseo; a Medea ya solo le parece válida y significativa la comunicación que mantiene con sus hijos muertos, bajo el sol de su estirpe heliada, y Antígona se siente también más del lado de los muertos que de los vivos. Los temas de la muerte y del furor –“La cólera siempre fue más fuerte que mi razón” (p. 49)– vinculan la peripecia de las cuatro figuras míticas. Las heroínas clásicas resuenan, con un deje de intemporalidad –con un aire infinito, el sabor añejo e intemporal de la épica y la tragedia griegas–, bajo el personaje de la mujer contemporánea. Electra y Medea hablan después de la consumación de su falta, mientras Fedra y Antígona se hallan a un paso del error funesto. Con todo, las heroínas hablan desde la reflexión y la autocrítica, como si estuvieran de vuelta de su propio error trágico. Pasan, además, por el filtro de la cotidianidad y de los conflictos que determinan la sociedad contemporánea y que conducen, como pasa también en la tragedia griega, hasta la destrucción o hasta la soledad más radical y absoluta. Las mujeres –la mujer, Ella– están aún en tránsito, en su último viaje, un viaje mental que atestigua el cambio que se ha producido en ellas. Son mujeres en metamorfosis pero su tensión existencial se orienta al deseo último de desaparecer, de renunciar al ser y sus pasiones. Atrás queda el error trágico y la soberbia. Han sido empujadas hacia su destino, han pulsado el interruptor de la falta trágica –*hamartía*– y han incurrido en el exceso o la desmesura –*hybris*–, pero, ahora que la han sobrevolado y han sobrevivido, se deshacen en reflexiones y desesperanza y solo quieren alcanzar su final.

En *Aquel aire infinito* las heroínas sobreviven al error trágico. Han tenido tiempo de macerar su dolor y llegan a la conclusión de que prefieren la muerte a la vida. Detenidas en un presente incómodo y perturbador, ya sobrero, y en un lapso excepcional de revelación, relatan su furia pasada, su pasión, su odio, su culpa. Pero el presente es terminal, se desliza hacia una resolución. Vuelven de la *hybris*, han sobrevivido a la anagnórisis, y ahora contemplan su *pathos* desde la templanza y la reflexión ponderada, desde su inaplazable deseo de renunciar a la vida y abrazar la muerte.

#### ■ OBRAS CITADAS

ALBERTÍ, Xavier. “Cunillélandia”. *Primer Acto*. Julio-Agosto-Septiembre de 2000, núm. 284, p. 40-41.

BAÑULS OLLER, José Vicente y MORENILLA TALENS, Carmen. “La nueva dramaturgia clásica: *Aquel aire infinito* de Lluïsa Cunillé”. En: López, Aurora y Pociña, Andrés eds. *En recuerdo de Beatriz Rabaza. Comedias, tragedias y leyendas grecorromanas en el teatro del siglo XX*. Granada: Universidad de Granada, 2009, p. 85-101.

CUNILLÉ, Lluïsa. *Aquel aire infinito*. Ciudad Real: Ñaque, 2009.

FELDMAN, Sharon. *A l'ull de l'huracà. Teatre català contemporani*. Barcelona: L'Avenç, 2011.

HENRÍQUEZ, José. “La apasionante escritura de Lluïsa Cunillé”. *Primer Acto*. Diciembre de 2010, núm. 336, p. 137-139.

MATTEINI, Carla. “Lluïsa de las pequeñas cosas”. *Primer Acto*. Julio-Agosto-Septiembre de 2000, núm. 284, p. 37-39.

MOLNER, Eduard. “Atrapados en Cunillélandia”. *La Vanguardia. Culturas* (20/2/2013), p. 25.

SALINAS, Pedro. *El contemplado; Todo más claro y otros poemas*. Madrid: Castalia, 1996.

#### ■ RECURSOS EN LÍNEA

PERSEUS DIGITAL LIBRARY. Gregory R. Crade ed. Tufts University [Biblioteca digital].

## ■ NOTAS

1. Para elaborar el presente artículo nos basamos en la reposición de la obra que tuvo lugar en la Sala Beckett, en el espacio del Obrador, entre los días 28 de febrero y 3 de marzo de 2013. La obra fue dirigida por Paco Zarzoso e interpretada por Lola López y Pep Ricart.
2. Todas las citas en griego de *Electra* de Eurípides están extraídas de Perseus Digital Library. Edición de Gilbert Murray. [En línea]: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.01.0095>> [Consulta: 7/5/2013].
3. Todas las citas en griego de *Electra* de Sófocles están extraídas de Perseus Digital Library. Edición de Sir Richard Jebb. [En línea]: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.01.0188>> [Consulta: 7/5/2013].
4. Todas las citas en griego de *Hipólito* de Eurípides están extraídas de Perseus Digital Library. Edición de David Kovacs. [En línea]: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.01.0105>> [Consulta: 7/5/2013].
5. Todas las citas en latín de *Fedra* de Séneca están extraídas de Perseus Digital Library. Edición de Rudolf Peiper y Gustav Richter. [En línea]: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a2007.01.0008>> [Consulta: 7/5/2013].
6. Todas las citas en griego de *Medea* de Eurípides están extraídas de Perseus Digital Library. Edición de David Kovacs. [En línea]: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.01.0113>> [Consulta: 7/5/2013].
7. Todas las citas en griego de *Antígona* de Sófocles están extraídas de Perseus Digital Library. Edición de Francis Storr. [En línea]: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.01.018>> [Consulta: 7/5/2013].





EL TERRORISMO Y LA TRANSFORMACIÓN EN  
*ELECTRA EN OMA*, DE PEDRO VÍLLORA

*TERRORISM AND TRANSFORMATION IN  
PEDRO VÍLLORA'S ELECTRA EN OMA*

**Barbara Foley Buedel**

Lycoming College  
(buedel@lycoming.edu)



**Resumen:** A lo largo del siglo XX, aparecen en el escenario español múltiples versiones de iconos inmortales, y en el siglo XXI el mundo clásico sigue vigente como fuente de inspiración. En *Electra en Oma*, Pedro VÍllora realiza significativas innovaciones en el mito clásico de Electra para representar el conflicto ideológico entre el nacionalismo y el punto de vista supranacional. La fuerte condena del terrorismo, la petición de que se proteja la diversidad cultural, y la representación de una Electra moderna que busca un papel activo en la sociedad ilustran maneras en que VÍllora ha reescrito el mito clásico para plantear grandes temas globales en la actualidad.

**Palabras clave:** Adaptación, innovaciones, terrorismo, transformación social e individual, protagonista moderna.

**Abstract:** Throughout the twentieth century, numerous versions of immortal icons appear on the Spanish stage, and in the twenty-first century, the classical world remains in force as a source of inspiration. In *Electra en Oma*, Pedro VÍllora achieves significant innovations in the classical myth of Electra in order to portray the ideological conflict between nationalism and a supranational point of view. The strong condemnation of terrorism, the plea to protect cultural diversity, and the

representation of a modern-day Electra who searches for an active role in society illustrate ways in which Vállora has rewritten the classical myth to raise important global issues in today's world.

**Key words:** Adaptation, innovations, terrorism, social and individual transformation, modern protagonist.

Durante el siglo xx, se escribieron más de cien obras teatrales cuyos protagonistas están basados en figuras míticas (Ragué-Arias 1989, 23). Desde textos escritos en las primeras décadas por Miguel de Unamuno y Benito Pérez Galdós y dramas creados por Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre a mediados de siglo, a obras más recientes por Domingo Miras, Carmen Resino, Lourdes Ortiz, Fermín Cabal, Rodrigo García, Raúl Hernández Garrido, Itziar Pascual y Pedro Vállora, se ha poblado el escenario español con versiones de iconos inmortales como Ulises, Penélope, Clitemnestra, Fedra, Agamenón, Medea, Electra y Orestes<sup>1</sup>. En el siglo xxi, el mito sigue vigente como fuente de inspiración en el teatro de varios de los autores susodichos, y también ha inspirado el teatro de Ignacio Amestoy y Diana de Paco Serrano<sup>2</sup>.

Se ha atribuido la tremenda atracción del mundo clásico al reconocimiento del poder universal y duradero del mito (Lamartina-Lens 495) y al deseo de cambiar el statu quo (Caravallo 21), frecuentemente por medio de utilizar la simbología de valores alternativos al orden establecido. También se ha destacado la importancia del contexto histórico en que se recrea el mito. María-José Ragué-Arias, por ejemplo, señala que durante los cincuenta y los sesenta se emplea el mito para eludir la censura, en los setenta y los ochenta tempranos se utiliza como metáfora de las libertades individuales y sociales, y durante la última década del siglo xx se usa para representar y condenar “un mundo de sangre, violencia y muerte del que es imposible huir” (1998, 46). Por su parte, María Francisca Vilches de Frutos atribuye la revisión de lo clásico a dos deseos: primero, el reto creativo de dar nueva vida a los iconos establecidos y, segundo, el anhelo de presentar obras que inspiren a los espectadores a reflexionar sobre grandes temas y fenómenos sociopolíticos en la actualidad (2002, 5)<sup>3</sup>. Partiendo de las ideas de Vilches de Frutos como premisa, me propongo analizar la reciente versión del mito de Electra creada por Pedro Vállora y titulada *Electra en Oma*, que en 2005 gana el Premio Beckett y en 2007 es finalista del Premio Nacional de Literatura

Dramática<sup>4</sup>. Inspirada principalmente en la tragedia clásica de Sófocles pero con significativas innovaciones, la revisión de Vállora no solo destaca y condena el terrorismo revolucionario y el represivo, sino que también dramatiza el conflicto ideológico entre el ultranacionalismo y el punto de vista supranacional. A la vez, *Electra en Oma* presenta un mensaje esperanzador en la transformación social de Argos y en el desarrollo personal de Electra.

El tema del terrorismo y su correspondiente enfoque político se anuncian en el lenguaje secundario que precede el primer diálogo. El título mismo, *Electra en Oma*, consiste en dos "intertexts" (Riffaterre 56), o alusiones llenas de sentido: Electra, la figura mítica que recluta a su hermano Orestes para vengarse del asesinato de su padre Agamenón, y Oma, el lugar histórico y la creación artística que el dramaturgo utiliza por motivos simbólicos. Vállora explica la segunda referencia intertextual en una advertencia preliminar: "Toda la acción transcurre en el Bosque de Oma, un espacio inspirado en el creado por el artista Agustín Ibarrola y situado para la obra a las afueras de la ciudad de Argos" (12). El bosque histórico está cerca de Guernica, la capital espiritual del País Vasco, y allí Ibarrola, "un artista interdisciplinar, ni estrictamente pintor, ni exclusivamente escultor" (*Agustín Ibarrola* 20), ha intentado crear un santuario artístico cuyo propósito es evocar y celebrar ideales sociales como la paz, la libertad y la tolerancia, mediante una serie de pinturas realizadas entre los años 1983 y 1991 en los troncos de más de quinientos pinos. El bosque pintado de Oma es "metáfora del drama vasco que Agustín Ibarrola creó en la década de plomo" (Cuesta 91), y sigue siendo no solo la obra más famosa del artista sino también su creación emblemática: "El bosque es como si cogiera toda mi obra y la echara hacia adelante" (*Omako basoa* sin pág.). Desafortunadamente, desde 2000 el bosque pintado se ha convertido en víctima del terrorismo al sufrir "repetidos ataques por parte de ETA" (Fox 25), y el propio artista vive "exiliado en un rincón perdido de la provincia de Ávila" (Bonet 16) para poder evitar las agresiones de los proetarras que le amenazan de muerte (Pérez).

A pesar de la inspiración simbólica ofrecida por el bosque histórico-artístico, Vállora toma una decisión que se hace eco de los modelos clásicos y sitúa su obra no en España sino en Grecia en el poblado de Argos, capital económica de la próspera península de la Argólida. No hay duda que los temas políticos anunciados por la referencia a Oma

(el nacionalismo y el terrorismo) permiten la identificación del País Vasco como el ambiente simbólico de la obra (Miras 33)<sup>5</sup>, pero la dedicación general “A las víctimas” (11) junto con el epígrafe de Pier Paolo Pasolini, “El significado de las tragedias de Orestes es única y exclusivamente político” (11), crean un marco político mucho más universal. Por lo tanto, antes del primer discurso del diálogo, el texto secundario privilegia una lectura política a la vez que sitúa la acción contra un amplio trasfondo<sup>6</sup>.

En cuanto a los personajes, una “innovación de especial interés” (Bermúdez 121) es Demódoco, el personaje que reemplaza al Paedagogo de Sófocles. Aunque no se corresponde con el personaje homérico del mismo nombre, Demódoco sí está inspirado en otro personaje de la *Odissea*: el poeta anónimo encargado por Agamenón de vigilar y aconsejar a Clitemnestra mientras que él lucha en la guerra contra Troya. Según la epopeya clásica, al intentar seducir a Clitemnestra durante la ausencia de Agamenón, Egisto se deshace del poeta protector de la reina, raptándolo y abandonándolo en una isla deshabitada. De modo similar, en *Electra en Oma* Clitemnestra destierra a Demódoco después de que Egisto le acuse falsamente de traición contra el estado.

Con respecto a la estructura externa, *Electra en Oma* se divide en dos actos, el primero de los cuales consta de dos secciones no numeradas. La escena inicial consiste en el encuentro entre el Coro y Demódoco, el cual constituye la exposición de la acción dramática. Al abrirse el telón, Agamenón está muerto y Demódoco acaba de volver secretamente a Argos donde presencia la orden real de Egisto, anunciada por el Coro:

Cortad, cortad, cortad. Cortad los troncos,  
 las ramas. Arrancad las raíces que se adentran en la tierra.  
 Extirpad el cáncer que ha crecido en la ciudad de Argos,  
 la herencia del odiado Agamenón. Cortad,  
 cortad, cortad. Cortad los árboles,  
 Acabad con el bosque de Oma. Cortad. (13)

El ritmo fuerte realizado por la repetición léxica evoca el acto de talar a la vez que refleja el diseño poético del texto, una obra escrita en verso libre y subtitulada un “Poema dramático” (11). Primeramente compuesta en prosa, el dramaturgo reescribió el texto porque un fuerte

ritmo poético “se ajusta mejor a lo que dicen los personajes y a cómo lo dicen” (Villora 2006). Además, escoger el verso por encima de la prosa es otra manera en que el dramaturgo español permanece fiel a su modelo clásico. Según Francisco Nieva, el lenguaje poético logrado se caracteriza por “la diafanidad del diálogo, que puede ser muy bellamente recitable” y la “solemne simplicidad” que “se ciñe al clasicismo más encomiable” (9).

Al escuchar “el ruido de las hachas” y las “Voces extrañas que gritan palabras extrañas” (13), Demódoco comprende la tala de árboles como el deseo del nuevo rey de borrar de la memoria colectiva el nombre del héroe y antiguo rey tan amado por el pueblo: “Pobre Agamenón. Tu nombre se extingue” (13). Cuando el Coro explica que la madera está destinada al “tálamo nupcial” de Egisto y Clitemnestra, el doble significado del acto de cortar los árboles queda claro: “el práctico de labrar con su madera el nuevo tálamo nupcial para Clitemnestra y el usurpador, y el simbólico de destruir el recuerdo de un tiempo pasado que se quiere abolir” (Miras 33). Además, por las voces y las palabras “extrañas”, Demódoco intuye el cambio en el ambiente sociopolítico que el Coro confirma al avisarle que en Argos ya “no nos gustan los forasteros” (15).

La mayoría del primer acto consiste en un diálogo entre Electra y Demódoco cuyo propósito principal es resumir eventos pasados que, según la protagonista, justifican la muerte de Clitemnestra y la de Egisto, sucesos que tienen lugar en el próximo acto. Se subraya el carácter político del conflicto cuando Electra entra en la escena, gritando su odio por Clitemnestra, Egisto y todos los que ciegamente apoyan su reino insurgente. En un apóstrofe al bosque, “Oma, bosque sagrado” (20), y a Agamenón, “Padre, sé que estás aquí en el bosque / que es tu tumba” (21), Electra lamenta la inminente pérdida del bosque y declara que ha perdonado a su padre por la muerte de su hermana Ifigenia. Cuando Demódoco le pregunta si ella recuerda la destreza unificadora de su padre, el líder que logró unir diversos grupos bajo una causa común, Electra confiesa que de adolescente no lograba entender y apreciar los ideales de su padre: “Mi padre tenía un sueño: superar las desavenencias / de las ciudades griegas y establecer una alianza / que nos hiciera a todos más fuertes” (33). Desafortunadamente, tanto Electra como su hermano Orestes fueron seducidos por el argumento nacionalista de Egisto, el cual Electra recita de este modo:

“¿Argos, gobernada acaso por un tebano? ¿Argos,  
con su milicia obedeciendo las órdenes de Esparta?  
¿Argos, entregando su comercio a los milesios?  
¡Argos, oprimida! ¡Argos, vejada! ¡Argos, olvidada!  
¡Argos sometida al poder de los extraños!” (33)

Como ilustra el discurso, el nacionalismo de Egisto refleja la oposición binaria de nosotros/ellos que según Chantal Mouffe es inherente al diálogo político (101) y que suele estar presente en la identidad cultural del terrorista (Schwartz, Dunkel y Waterman 546). La comprensión tardía de Electra a favor de los ideales de su padre parece hacerse eco de Mouffe, quien opina que la manera de sobrepasar la llamada dicotomía de nosotros/ellos no es imponer un orden totalitario sino reconocer y legitimar los conflictos (102-103).

En *Electra en Oma*, la diferencia primordial entre Agamenón y Egisto es que este apoya una uniformidad totalitaria que rechaza a los otros como el enemigo mientras que aquel los estima como adversarios con quienes los de Argos pueden dialogar y compartir una causa común a pesar de sus diferencias. La visión supranacional de Agamenón manifiesta el modelo político que Mouffe designa “agonistic pluralism” (101), un modelo que favorece el “agonism” de los adversarios frente al antagonismo de los enemigos. Además, Egisto atrae a sus seguidores jóvenes por medio de enfatizar lo que Jon Juaristi llama la naturaleza melancólica y “victimista” (18) del nacionalismo, es decir, Egisto emplea una retórica que deplora la pérdida *imaginaria* de Argos a los extranjeros, lo cual Electra recuerda de esta manera:

Cuando Agamenón ofrecía integración, Egisto  
le acusaba de debilitarnos al dividirnos.  
“Argos es nuestra pasión y Grecia es nuestra fuerza”,  
decía Agamenón, y Egisto le respondía:  
“Argos es nuestra razón de ser y Grecia es nuestro invasor”. (33-34)

Por su parte, Electra se apena por la antigua influencia que Egisto ejercía en ella y su hermano, recordando que Agamenón desterró a Orestes por haber pertenecido este a un grupo de jóvenes disidentes violentos reclutado por Egisto para apoyar su ideología ultranacionalista mediante “la violencia callejera” (38), un tipo de *kale borroka* fomentado y protegido por Egisto.

Solo una vez es interrumpido el largo diálogo por una escena meta-teatral que sirve de respuesta a la petición de Electra que Demódoco le narre los detalles de la muerte de su padre. En vez de contárselos, el aedo le ofrece la oportunidad de presenciar los eventos pasados: “[...] Te doy / la oportunidad de que veas el pasado como fue / y no como te lo hayan contado” (41). La escena intercalada consiste en una serie de acciones dramáticas que culminan en el asesinato de Agamenón. Primero, Electra se transforma en Clitemnestra y celebra con una danza erótica la vuelta a casa de Agamenón. Después del baile, Clitemnestra y Agamenón participan en un intercambio de mentiras, de verdades a medias, y de expectativas irónicas que funcionan como caricias estimulantes en forma de juegos preliminares lingüísticos:

AGAMENÓN.- Eres tan extraña Clitemnestra... Al oírte  
podría llegar a creer que aún me quieres.

CLITEMNESTRA.- El amor es asunto de dioses y hombres corrientes,  
pero no de reyes.

AGAMENÓN.- Para ti soy un hombre normal.

CLITEMNESTRA.- Para mí eres un dios, igual de poderoso. (48)

Para Agamenón, el deseo sexual es más fuerte que sus dudas sobre el amor y la fidelidad de la reina, y Demódoco narra la consumación del deseo, que tiene lugar fuera del escenario. Dicha pausa permite que Egisto y sus seguidores preparen el sabotaje del carro de Agamenón, y en seguida Electra vuelve al escenario donde ve el magnicidio de su padre mediante un coche bomba que estalla en el mismo instante en que el rey sube al vehículo.

Aunque el objetivo primordial de la pequeña pieza metateatral es narrativo –mostrarle a Electra el asesinato de su padre– esta escena montada y dirigida por Demódoco resalta la esencia teatral del acto terrorista: “una acción de inmediatez, textura performativa e impacto dramático. El acto terrorista, igual que el espectáculo teatral [...] supone un ensayo previo por parte de sus actores, una puesta en escena y la necesidad de un público espectador” (Gabriele 40). John Orr y Dragan Klaić explican la teatralidad del terrorismo en el mundo moderno de este modo: “Its varied use of bombings, hijackings, kidnappings and assassinations involves the planned staging of events which turn unwary publics into involuntary audiences, into the hostages, so to speak,

of bloody spectacle” (1-2). Si bien Electra quiere conocer el pasado, no está preparada emocional o psicológicamente para ver la explosión que mata a su padre, evento horroroso del que es testigo y narradora:

Agamenón se encarama a lo más alto  
y levanta el brazo para despedirse de Clitemnestra,  
asomada a la entrada del palacio. Y justo entonces  
se funde la luz con la oscuridad,  
la tierra tiembla, brota el trueno  
y el cuerpo de Agamenón se rompe en mil pedazos. (53)

Asimismo, mediante la transformación de Electra en Clitemnestra<sup>7</sup>, la escena metateatral dramatiza la culpabilidad que siente la hija por haber seguido la política de Egisto en lugar de los ideales de su padre y por no haber hecho nada para evitar el asesinato. Electra expresa su sentimiento de culpa con elocuencia trágica y con concisión lírica: “¡Argos, comprado por una traición! / ¡Electra, hija de una asesina!” (53).

Al clamar por la justicia, Electra presagia la vuelta de Orestes que tiene lugar en el segundo acto:

¿Matar a Egisto y Clitemnestra con mis manos?  
La amarga verdad es que no soy capaz.  
¿Conseguir que otro los mate por mí?  
¿Y quién lo haría? ¿Quién va a creer la historia  
de la pobre Electra? Me acusarán de haber enloquecido,  
de inventarme un crimen de estado en medio del dolor. (55)

Estas líneas retratan a Electra como una mujer que cuestiona su papel en un mundo patriarcal, dudando de su habilidad de circunvalar las expectativas de género tradicionales. Un personaje complejo, Electra se frustra por su propia falta de acción mientras que simultáneamente insinúa que no va a quedarse pasiva: “Solo soy una mujer y este es un mundo de hombres,/ pero sabré encontrar nuevas formas de respuesta / y de acción, y hallaré el medio para impedir / que Egisto imponga su tiranía” (37). De la misma manera que el árbol de Guernica simboliza las libertades antiguas que forman la identidad del pueblo vasco, los árboles plantados en las afueras de Argos representan los principios sociopolíticos de Agamenón. Por eso, el camino que la protagonista elige

para sí misma al final del acto primero es preservar la memoria colectiva de los ideales de su padre por medio de proteger su bosque: “Mas sí hay algo que puedo hacer ahora: / defender estos árboles, proteger el bosque de Oma. / [...] / Veremos si son capaces de cortar los árboles / a los que Electra esté encadenada” (56).

Se puede dividir la acción del próximo acto en cinco secciones: el diálogo entre el Coro, Electra y Demódoco en que se resume la sociedad peligrosa y excluyente de Argos, la confrontación entre Electra y Egisto, la vuelta a Argos por Orestes y su reunión conmovedora con Electra, el clímax con las muertes respectivas de Clitemnestra y Egisto y el desenlace. Las tres primeras secciones funcionan para retratar y censurar el estado sociopolítico de Argos en que se impone la homogeneidad excluyente mediante un clima de terror. Por eso, cuando se abre el segundo acto, Electra, vestida de harapos y encadenada a un árbol, intenta cumplir con su voto de proteger el bosque sagrado, escudándolo con su propio cuerpo y lamentado que “Argos sufre bajo el imperio del mal. / Quien prometió que iba a engrandecerla / es hoy su mayor verdugo” (58). Según la protagonista, mientras que antes los ciudadanos de Argos amaban a Agamenón, han aprendido a temer a Egisto –“¡La ciudad está invadida por el pánico! / ¡Argos entera se está muriendo de miedo!” (59)– y el Coro subraya la veracidad del juicio de Electra:

Argos, Argos... Argos y el temor. Argos y el miedo.  
Si la princesa Electra estuviese en nuestro lugar  
no hablaría con palabras tan crueles.  
Porque tiene razón, Electra nos hace daño;  
porque dice la verdad, ella es la primera  
que debería callarse. (59)

El discurso anterior es doblemente significativo: por un lado, refleja el papel tradicional del coro griego de comentar sobre la acción principal, pero por otro, señala otra innovación en el desarrollo de los personajes: el Coro de Vllora llega a ser un personaje “actuante y sufriente” (Bermúdez 120) con verdaderas dimensiones psicológicas. Por ejemplo, en el primer acto, el Coro apoya a Egisto y por lo tanto funciona como el enemigo de Electra, pero en el segundo acto, el Coro es otra víctima del totalitarismo del rey insurgente e intenta alejarse de Egisto: “La ciudad no es responsable / de las culpas de Egisto” (63). Es más, el Coro no solo

simpatiza con Electra sino que también se arma con la hipérbole y la alabanza falsa para protegerla de la ira de Egisto, intentando convencerle que ella se ha enloquecido y por lo tanto no le representa ninguna amenaza: “pero no vale la pena que te esfuerces en escucharla / y concederle una mínima parte de tu interés, / porque a ti nada puede aportarte / que no conozcas ya. Márchate, Egisto” (66).

Cuando Egisto confronta a Electra en el bosque, la amonesta por su deslealtad, “Lo habrías tenido todo / quedándote a mi lado”, pero Electra le responde que se ha liberado de las palabras que antes la “seducían” e “hipnotizaban” (74), e insiste en no vendarse los ojos a la verdadera condición de su pueblo: “Desde el bosque de Oma se ven y se saben / cosas terribles, y yo estoy aquí / para conocerlas y revelarlas” (78). Es decir, Electra opta por la verdad –las “cosas terribles”– y rechaza la simplista y endulzante versión de la realidad inventada por Egisto. Tal vez lo más dramático en esta sección se debe a la ironía dramática encerrada en la arrogancia ciega de Egisto, quien se mofa de Electra por su supuesta pasividad: “Quieres matarme pero no me matas” (79). El lector/espectador informado comprende la verdad literal del insulto de Egisto y al mismo tiempo anticipa la próxima acción de Electra de convencer a Orestes de que mate a los asesinos de Agamenón. Incluso, sin comprender el sentido de sus palabras, Egisto alude a su propia muerte: “[...] dices / que alguien me matará a mí, pero no lo creo” (82).

Como en el modelo clásico, los dos hermanos tardan en reconocerse, pero Orestes escucha con interés al Coro que describe las tácticas utilizadas por los esbirros de Egisto para imponer el ultranacionalismo: “Impiden que hablemos otras lenguas, / que creamos en dioses diferentes, / que pensemos de manera distinta a como ellos piensan. / Los hombres de Egisto nos asedian hasta el fin” (89). Al igual que Electra en el primer acto, Orestes se arrepiente de la “ceguera juvenil” (93) que le condujo a hacer daño a su padre y seguir la política de Egisto sin cuestionar sus motivos. También como su hermana, Orestes quiere hacer algo positivo para que renazca un “bosque lleno de colores / y con un aspecto vivo, no tan oscuro” (86).

Antes de considerar el clímax y el desenlace, conviene repasar ciertos principios teóricos sobre el terrorismo para profundizar en la temática política desarrollada a lo largo de la revisión de Vállora. Los estudiosos afirman que la meta del terrorismo es el poder político y su medio principal es la violencia o la amenaza de la violencia:

Terrorism, in the most widely accepted contemporary usage of the term, is fundamentally and inherently political. It is also ineluctably about power: the pursuit of power, the acquisition of power, and the use of power to achieve political change. Terrorism is thus violence –or equally important, the threat of violence– used and directed in pursuit of, or in service of, a political aim. (Hoffman 14-15)

*Electra en Oma* despliega dos clases de terrorismo. La primera es “revolutionary terrorism” (Wilkinson 36) y ocurre en las acciones previas al comienzo de la obra. Es el terrorismo resumido en el diálogo entre Electra y Demódoco y en la representación de los eventos pasados por medio de la pieza metateatral. El terrorismo revolucionario también es lo que hace Egisto cuando recluta a los jóvenes seguidores suyos para imponer su nacionalismo, un proyecto que se cumple con el asesinato de Agamenón. Es más, el líder insurgente por fin gana el control de la ciudad (y su gobierno) empleando dos actos terroristas comunes –el asesinato y el estallido de bomba– que en *Electra en Oma* ocurren simultáneamente en la explosión del carro de Agamenón. Es verdad que la usurpación del control político no es un resultado frecuente porque el terrorista no suele tener la ilusión de infligir una derrota militar en el enemigo. No obstante, son los medios usados y no los fines ideados los que determinan si un individuo o grupo es o no es terrorista (Richardson 6).

La segunda clase de terrorismo utilizada por Egisto es “repressive terrorism” (Wilkinson 40), o sea, una sistemática política de violencia e intimidación por parte de un gobierno totalitario existente cuya meta es aumentar la dominación y el control sobre sus propios ciudadanos. En *Electra en Oma* el terrorismo represivo es retratado de modo dramático en la tala del bosque de Oma y descrito con elocuencia por el Coro al lamentar los abusos de Egisto: la supresión de toda forma de libertad, la imposición de una uniformidad forzada y el dominio totalitario mediante la violencia, el terror y la intimidación. Como comentarista de las acciones presentadas, el Coro ejerce el papel moderno de los medios de comunicación, especialmente el televisivo, cuyo papel en el reportaje de los actos terroristas es enorme (Hesford 30, Redfield 26-32, Scanlan 15 y Wessendorf 223-224). En resumidas cuentas, el terrorismo revolucionario y el represivo<sup>8</sup> que se desarrollan en *Electra en Oma* reflejan la naturaleza binaria de los actos terroristas que son o “offensive actions” o “defensive actions” (Sanguinetti 57). Al adaptar el mito de Electra para

comentar la actualidad, Villora retrata y censura de manera implacable la peligrosa unión entre el nacionalismo y el terrorismo.

Electra mantiene que “Clitemnestra es partícipe / de los actos de Egisto y su culpa / no es menor que la de él” (103), y convence a Orestes de que matarlos es un acto justificado por el dominio insurgente de ellos y la necesidad de restablecer los valores sociopolíticos de Agamenón. No obstante, la cronología de matar primero a Clitemnestra y luego a Egisto, que sigue el modelo de Sófocles y contrasta con las tragedias respectivas de Esquilo y Eurípides, es sumamente importante porque el orden cronológico hace hincapié en la culpabilidad de Egisto dentro de la sociedad patriarcal de Argos y refuerza la denuncia de él como enemigo político de Argos.

En el desenlace, el Coro les pide a Orestes y Electra ser los líderes de Argos, pero los dos explican por qué no pueden hacerlo. Por su parte, Orestes humildemente responde que “Reinar es un honor que no me corresponde. / Nací para enfrentarme al poder, no para ejercerlo” (113), y opina que Electra debe asumir la dirección de Argos. Pero Electra nombra al aedo, explicando que Demódoco es el candidato ideal para encabezar la transformación sociopolítica de Argos ya que Agamenón le había escogido como consejero oficial de Clitemnestra:

[...] Demódoco, te pido  
que seas tú quien dirija los pasos de Argos  
en esta nueva etapa que ahora comienza. Sé  
que el espíritu de Agamenón te guiará al sentar  
las bases necesarias para que esta ciudad  
se gobierne a sí misma. (114)

Electra subraya que la transformación que ella desea para Argos no será posible bajo su dirección: “Clitemnestra y Egisto fundaban su poder / sobre la destrucción y el crimen / y si yo les sucediese en el trono / no habría nada en mí que me diferenciase de ellos” (113). La protagonista se da cuenta de que al usar la violencia para liberar a Argos del control de Egisto y Clitemnestra, ni ella ni Orestes son lo suficientemente distintos de sus precursores para encabezar la transformación social.

Al final de la obra, Electra se caracteriza por un optimismo verdaderamente alumbrante: “[...] Argos está salvada / y pronto en el bosque de Oma renacerá / entre colores el recuerdo de Agamenón” (115). Como

otras alusiones al bosque pintado de Ibarrola, esta sirve para evocar sus ideales de libertad, paz, tolerancia y democracia, los cuales constituyen asimismo los principios políticos de Agamenón de acuerdo con esta adaptación. El optimismo político de Electra se debe a su confianza en Demódoco como pasado consejero escogido por Agamenón y como futuro líder de Argos. Su creencia imperecedera en la eficacia de una sociedad democrática y pluralista dentro de la cual se celebra la diversidad cultural constituye el mensaje político de esta obra de teatro, un mensaje que se puede resumir de este modo: en la actualidad, la política global sería mejor servida si los ideales de Agamenón (y los de Ibarrola) fueran los que inspiraran a los líderes del mundo.

*Electra en Oma* también concluye con una imagen esperanzadora para el futuro de la protagonista. Primero, los dos hermanos antes separados por el destierro de Orestes, se han unido en una causa común, y la invitación de Orestes de acompañarla en otro exilio le conmueve a Electra: “Mi querido Orestes, hemos vivido / demasiado tiempo separados / y nada sería tan agradable / como unirme a ti y viajar a tu lado” (115). No obstante, Electra rechaza su invitación con cariño, recordándole que aunque él ya ha vivido el exilio y cierto tipo de autoexploración, ella todavía no ha tenido estas oportunidades. Se cierra la obra mientras Electra explica su necesidad de emprender un viaje parecido:

Ahora soy yo quien debe encontrar  
un nuevo sentido a su existencia,  
y ese viaje es también una aventura interior.  
Allá donde voy, nadie puede acompañarme.  
Dejadme que también yo descubra mi propio destino. (115)

A lo largo de *Electra en Oma*, la protagonista es retratada como una mujer que cuestiona su papel en el mundo patriarcal en que vive. El hecho de embarcar en un viaje introspectivo evoca la imagen de una mujer que busca un sendero que le permita desafiar las expectativas de género patriarcales, lo cual constituye otro tema de la adaptación de Villora.

Dadas las numerosas obras de teatro cuyas revisiones del mito clásico reflejan el impulso de la desmitificación “en la defensa de una más justa e igualitaria condición social femenina” (Nieva de la Paz 39), no es sorprendente el retrato de Electra como una mujer independiente que busca su identidad al mismo tiempo que expresa deseos y esperanzas

personales para su futuro. Sin embargo, su optimismo respecto a la transformación social y política de su pueblo contrasta con la “visión pesimista de nuestro mundo” que suele caracterizar la recreación de los mitos en los textos más recientes (Rague-Arias 2005, 17). Entonces, ¿cómo se puede entender el tono esperanzado de *Electra en Oma*, obra escrita poco después de los ataques terroristas en Madrid (2004) y en Londres (2005)?

En la obra, la visión optimista radica en la posibilidad de la transformación sociopolítica por medio de la democracia pluralista encabezada por Demódoco. Una manera de entender el optimismo de dicha posibilidad es considerar algunos cambios históricos que ocurren a finales del siglo XX y principios del XXI. Por ejemplo, la creación en 2000 de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica representa un modo de comenzar a atender las heridas todavía abiertas desde el fin de la Guerra Civil en 1939. Otro cambio parecido se relaciona con la cuestión etarra. Según señala Raúl González Zorrilla, los años 1997-2001 marcan un tiempo durante el que empieza a escucharse la voz de las víctimas mediante “el nacimiento” en 1999 “del Colectivo de Víctimas del Terrorismo en el País Vasco” (114). Para González Zorrilla, reconocer, ayudar y proteger a las víctimas no es solo “un acto de humanidad” sino también “una iniciativa que contribuye a la cohesión ética de la ciudadanía” y “polariza las fuerzas contra el terror” (121). Es decir, prestar atención a las víctimas, sean estas de la Guerra Civil o las del terrorismo en el País Vasco (o en Nueva York, Madrid, Londres o Moscú), constituye una manera de enfrentarse con el pasado y el presente, lo cual puede ejercer una función curativa al superar el trauma. El acto de recordar implica también la función preventiva de no seguir repitiendo los horrores pasados y, por lo tanto, representa un modo de “realizar un trayecto del horror a la esperanza” (Simón 6). Rememorar a las víctimas es lo que hace Ibarrola en su serie de esculturas titulada *Homenaje a las víctimas del terrorismo*, obra que nace en 2002<sup>9</sup>. Llevar a cabo “un homenaje y una catarsis” (Simón 7) es la meta de las *Once voces contra la barbarie del 11-M* (2006). Recordar a las víctimas y proponer una solución mediante la tolerancia y el diálogo (el “agonistic pluralism” de Mouffe) son dos logros esenciales de *Electra en Oma* de Pedro Vállora.

El verso libre, los mismos personajes (en su mayoría) y cierta fidelidad a los detalles del argumento muestran la deuda de la adaptación de Vállora con la tragedia clásica de Sófocles. No obstante, el autor

contemporáneo realiza significativas innovaciones en los personajes, el lugar y la acción. Adopta al antes exiliado poeta de la epopeya homérica y le dota de un nombre –Demódoco– y un papel especial en la nueva historia de Electra. El Coro de Vllora desempeña el papel tradicional de comentar sobre la acción, lo cual convierte al Coro en símbolo de los medios comunicativos que anuncian actos terroristas. Al mismo tiempo, el Coro se convierte en un ente con dimensiones psicológicas que reconoce y se aflige por el sufrimiento de la protagonista y los ciudadanos de Argos. Por su parte, Electra evoluciona desde uno de los personajes centrales en la tragedia clásica hasta la protagonista hecha y derecha en la adaptación. La escena metateatral con la transformación de Electra en Clitemnestra narra el pasado de forma dramática, da forma a la culpabilidad que siente la protagonista por haberse rebelado contra su padre y hace resaltar los aspectos teatrales del terrorismo como fenómeno ensayado, montado y dirigido a un público. El rico simbolismo de Oma inspirado por el arte de Agustín Ibarrola, el citado epígrafe de Pasolini y la dedicación “A las víctimas” sitúan esta revisión del mito clásico dentro de un marco político y anuncian el terrorismo que luego se manifiesta dramáticamente en la campaña revolucionaria y el dominio represivo de Egisto. En resumidas cuentas, *Electra en Oma* adapta el mito de Electra para representar el conflicto ideológico entre el nacionalismo que usa actos terroristas para usurpar el poder político y controlar a su ciudadanía y el punto de vista supranacional que trasciende las fronteras nacionales mediante una sociedad pluralista. La fuerte condena del terrorismo, la petición de que se proteja la diversidad cultural, y la representación de una Electra moderna que busca tanto la comprensión de sí misma como un papel activo para la mujer en la sociedad ilustran maneras en que Vllora ha reescrito el mito clásico para plantear importantes temas globales en la actualidad.

## ■ OBRAS CITADAS

- Agustín Ibarrola: Arte y naturaleza*. Círculo de Bellas Artes, Noviembre 1999.  
Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Educación, 1999.
- BERMÚDEZ, Santiago Martín. “Eso se llama la aurora” (Epílogo). En: *Electra en Oma, Las cosas persas* de Pedro Vllora. Madrid: Fundamentos, 2008, pp. 116-124.

- BONET, Juan Manuel. "Salutación a Agustín Ibarrola". En: *Ibarrola: Mapa de la memoria*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2011, pp. 13-16.
- CARAVALLÓ, Daniela. "Playing with Tradition and Transgression: Lourdes Ortiz's *Fedra*". *Estreno* 26.2 (2000), pp. 21-25.
- CUESTA, Cristina. En: *Ibarrola: Mapa de la memoria*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2011, p. 91.
- FOX, Manuela. "Teatro español y dramatización del terrorismo: Estado de la cuestión". *Signa* 20 (2011), pp. 13-37.
- GABRIELE, John P. "Tres imágenes del terrorismo rememorado en el teatro español contemporáneo: Antonio Buero Vallejo, Jerónimo López Mozo y Paloma Pedrero". *Signa* 20 (2011), pp. 39-58.
- GONZÁLEZ ZORRILLA, Raúl. *Terrorismo y posmodernidad. De la banalización del mal en el País Vasco*. Valencia: Editilde, 2004.
- HESFORD, Wendy S. "Staging Terror". *The Drama Review* 50.3 (2006), pp. 29-41.
- HOFFMAN, Bruce. *Inside Terrorism*. New York: Columbia University Press, 1998.
- JUARISTI, Jon. *El bucle melancólico: Historias de nacionalistas vascos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1997.
- LAMARTINA-LENS, Íride. "A New Look at Familiar Faces: Carmen Resino's *Ulises no vuelve* and María Ragué y Arias['s] *Clitemnestra*". *Romance Languages Annual* 1 (1989), pp. 495-499.
- MIRAS, Domingo. "*Electra en Oma* de Pedro Manuel Vllora" (Reseña). *Drama: Revista de la Asociación de Autores de Teatro* 29 (2007), pp. 31-34.
- MOUFFE, Chantal. *The Democratic Paradox*. London: Verso, 2000.
- NIEVA, Francisco. "El partido de la tragedia" (Prólogo). En: *Electra en Oma, Las cosas persas*. Madrid: Fundamentos, 2008, pp. 7-9.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar. "Las transformaciones de un antiprototipo femenino: Medea en el teatro español contemporáneo". *Foro Hispánico* 27.1 (2005), pp. 31-42.
- Omako basoa. El bosque de Oma*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2000.
- ORR, John y Dragan KLAIĆ, eds. *Terrorism and Modern Drama*. Edinburgh: University of Edinburgh, 1990.
- PÉREZ, Ignacio. "Los proetarras atacan el 'Bosque de Oma' y amenazan de muerte a Ibarrola". ABC 21/3/2003. En línea: <http://www.abc.es/hemeroteca/historico-21-03-2003/abc/Nacional/los->

- proetarras-atacan-el-bosque-de-oma-y-amenazan-de-muerte-a-ibarrola\_169379.html [Consulta: 15/8/13].
- RAGUÉ-ARIAS, María José. “Penélope, Agave y Fedra, personajes femeninos griegos, en el teatro de Carmen Resino y Lourdes Ortiz”. *Estreno* 15.1 (1989), pp. 23-24.
- . “El mito de la joven generación teatral de los 90: Una huida imposible de un mundo de sangre, soledad y muerte”. *Estreno* 24.1 (1998), pp. 45-46, 49.
- . “Del mito contra la dictadura al mito que denuncia la violencia y la guerra”. *Foro Hispánico* 27.1 (2005), pp. 11-21.
- REDFIELD, Marc. *The Rhetoric of Terror: Reflections on 9/11 and the War on Terror*. New York: Fordham University Press, 2009.
- RICHARDSON, Louise. *What Terrorists Want*. New York: Random House, 2006.
- RIFFATERRE, Michael. “Compulsory Reader Response: The Intertextual Drive”. *Intertextuality. Theories and Practices*. Ed. Michael Worton y Judith Still. Manchester: Manchester University Press, 1990, pp. 56-78.
- SANGUINETTI, Gianfranco. *On Terrorism and the State*. Trad. de Lucy Forsyth y Michel Prigent. London: Aldgate Press, 1982.
- SCANLAN, Margaret. *Plotting Terror: Novelists and Terrorists in Contemporary Fiction*. Charlottesville: University of Virginia, 2001.
- SCHWARTZ, Seth J., Curtis S. DUNKEL y Alan S. WATERMAN. “Terrorism: An Identity Theory Perspective”. *Studies in Conflict & Terrorism* 32 (2009), pp. 537-559.
- SIMÓN, Adolfo. “Para que permanezca en la memoria” (Prólogo). En: *Once voces contra la barbarie del 11-M*. Madrid: SGAE/ Fundación Autor, 2006, p. 6-7.
- VILCHES DE FRUTOS, María Francisca. “La regeneración social a través de los mitos: Circe en la escena española contemporánea”. *Estreno* 28.1 (2002), pp. 5-7.
- VÍLLORA, Pedro. Correo electrónico personal. 2 de abril de 2006.
- . *Electra en Oma*. En: *Electra en Oma, Las cosas pensadas*. Madrid: Fundamentos, 2008. pp. 11-115.
- WESSENDORF, Markus. “Culture of Fear: Uncomfortable Transactions between Performance and Terrorism”. *International Journal of the Humanities* 3.3 (2006), pp. 217-228.
- WILKINSON, Paul. *Political Terrorism*. London: Macmillan, 1974.

## ■ NOTAS

1. Galdós (*Electra* 1901, *Casandra* 1910, *Alceste* 1914), Unamuno (*Fedra* 1910), Buero Vallejo (*La tejedora de sueños* 1952), Sastre (*El pan de todos* 1953), Miras (*Egisto* 1971, *Penélope* 1971, *Fedra* 1972), Gala (*¿Por qué corres, Ulises?* 1975), Resino (*Ulises no vuelve* 1983), Ortiz (*Fedra* 1984, *Electra Babel* 1992), García (*Martillo seguido del regreso de Agamenón* 1991, *Prometeo* 1992), Cabal (*Electra* 1997, *Medea* 1998), Hernández Garrido (*Los restos: Agamenón vuelve a casa* 1997, *Los restos: Fedra* 1999), Pascual (*Las voces de Penélope* 1997) y Vállora (*Amado mío* o *La emoción artificial* 1999). Para mantener un esquema más bien cronológico, he indicado o bien el año de escritura o bien el de la primera publicación. Esta lista solo pretende ser ilustrativa y por lo tanto queda intencionalmente limitada.
2. Pascual (*Casandra, Salomé y Electra* 2001), García (*After sun* 2000, *Agamemnon. Volvó del supermercado y le di una paliza a mi hijo* 2003), Hernández Garrido (*Si un día me olvidaras* 2001), Vállora (*Electra en Oma* 2006), Paco Serrano (*Polifonía* 2001, *Lucía* 2002, *El canto póstumo* 2009) y Amestoy (*Interacciones* 2006, *La última cena* 2008; en la segunda, no es el mito clásico griego sino el bíblico del hijo pródigo).
3. La bibliografía sobre la recreación de los mitos clásicos es extensa. Entre los numerosos estudios recientes, ofrece especial interés el volumen 27.1 del *Foro Hispánico*, editado e introducido por Vilches de Frutos (2005) y publicado también bajo el título de *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo*, Amsterdam: Rodopi, 2005.
4. Al ganar el Premio Beckett, *Electra en Oma* eclipsa otras cinco finalistas entre las más de setenta obras escritas en francés o en español que entraban en la competición. Dicho premio incluye los derechos de publicación y en 2006 *Electra en Oma* es publicada por la Fundación Valparaíso. En este estudio, cito exclusivamente de la edición de 2008. Otras obras premiadas de Vállora son: *Las cosas pesas* (Premio Rojas Zorrilla 1997), *Amado mío* o *La emoción artificial* (Premio Ciudad de Alcorcón 1999), *La misma historia* (Accésit del Premio Lope de Vega 2000), *Bésame macho* (Premio Nacional Calderón de la Barca 2000), *La noche de mamá* (XXIV Premio Santa Cruz de la Palma de Teatro 2006), *El juglar del Cid* (Mención Especial del III Premio El Espectáculo Teatral 2009 y Finalista del Premio Mayte 2010) y *Poderosas* (VIII Premio El Espectáculo Teatral 2013). Escritor polifacético (ver Buedel, "Entrevista con Pedro Vállora", *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 31.2 (2006), p. 229-39), algunos de los premios recientes

de Vállora corresponden al periodismo: el IX Premio Francisco Valdés de Periodismo (2006), el XIII Premio de Periodismo Juan Torres Grueso (2008) y el XXXIX Premio Ciudad de Alcalá de Periodismo Manuel Azaña (2008).

5. Domingo Miras opina que a pesar de las constantes referencias a Argos, “Argos es el suelo de Vasconia” (33), “los partidarios de Egisto que se han apoderado de Argos son los nacionalistas radicales”, los “argivos son los vascos” y “Pedro Manuel Vállora ha escrito la tragedia de Euskadi” (34). Aunque la lectura de Miras está bien apoyada por el texto, una lectura sobre un fondo más global nos permite considerar el viaje introspectivo de la protagonista hacia la conciencia de sí misma, el cual también es un tema político de la obra.
6. Desde el punto de vista espectacular, es lógico suponer que el director comunicaría esta información a los espectadores mediante sus notas que suelen aparecer en el programa distribuido al público.
7. Desde un lado técnico, el desdoblamiento de “Electra - Clitemnestra” (12), que se anuncia en la lista de los personajes al principio de la obra, permite que la misma actriz desempeñe los dos papeles. Por eso, en el segundo acto, no es casual que Electra esté fuera del escenario cuando el público ve la muerte de Clitemnestra.
8. De manera semejante a lo que hace Rosemary O’Kane en *Terrorism*, 2ª ed. (Harlow, U.K. 2012), estudios recientes tienden a distinguir entre el terrorismo revolucionario y el represivo mediante un cambio de terminología, llamando el primero simplemente el *terrorismo* y el segundo el *terror*. En este artículo he mantenido los términos del estudio clásico de Wilkinson.
9. Ver *Ibarrola: Mapa de la memoria* (Alicante, 2011), libro que presenta las imágenes de las esculturas creadas para rememorar las víctimas del terrorismo, organizándolas según los lugares del “mapa de la memoria” donde se encuentran: Santander, Andoain, Ermua, Vitoria, Vitoria/Ajuria Enea, Logroño, Alicante y Murcia.



# CARTAPACIO



*Dios está muy lejos*

de LUIS ARAÚJO

Introducción de FERNANDO DOMÉNECH RICO



S  
T  
K  
O  
I  
J  
U  
T  
O  
J  
U





*DIOS ESTÁ MUY LEJOS, DE LUIS ARAÚJO,  
ENTRE EL COMPROMISO Y LA EXPERIMENTACIÓN*

**Fernando Doménech Rico**

Real Escuela Superior de Arte Dramático



Nací en 1956 en un Madrid por el circulaban los tranvías. Me crié (o, más bien, me criaron) en la travesía del Almendro, un callejón de lo que entonces llamábamos el Madrid Viejo y que hoy se enseña a los turistas como el Madrid de los Austrias. La vaquería de la esquina, en la calle del Nuncio, tenía cuatro vacas en la trastienda que alguna vez me dejaron ver mientras las ordeñaban. Desde el balcón de nuestro segundo piso la única vista era el muro gris del palacio del Nuncio Apostólico de Su Santidad, que ocupaba toda la acera de enfrente. Mi madre abandonó su trabajo de secretaria y sus estudios de piano para criar cinco hijos. Mi padre no había acabado el bachillerato, agente de seguros a bordo de una Lambretta, nos sacó adelante con enormes estrecheces. Mi abuelo, militar republicano que había pasado la guerra formando oficiales para el ejército constitucional, fue represaliado y solo consiguió salir de prisión gracias a la intervención de un familiar adicto al régimen. Una historia común. (Araújo, 2009: 59)

Sí, una historia común que habla de la injusticia y del dolor, de la humillación y de la pérdida de las ilusiones de toda una generación sin otra perspectiva que el muro gris de un edificio eclesiástico. Pero una historia donde también entra el niño asombrado que veía cómo ordeñaban a las cuatro vacas de la calle del Nuncio. De esta mezcla de amargura, de denuncia y de cálida emoción nace el teatro de Luis Araújo.

Desde sus primeros años en la calle del Nuncio, la andadura de Luis Araújo ha sido de largo aliento: desde el internado de Segovia hasta la

facultad de Filosofía y Letras en los últimos años del franquismo; desde las primeras apariciones en escena con Tábano y otros grupos independientes hasta los años en París con la compañía de Jean Louis Barrault y Madeleine Renaud en el Teatro del Rond-Point de los Campos Elíseos, el autor ha recorrido continentes y ha conocido el teatro desde los más variados puntos de vista. Director de escena, creador de empresas teatrales como Tres Tristes Libres o Culebrón Portátil, es y ha sido por encima de todo escritor.

Aunque las primeras ediciones de sus obras son de los años 90, comenzó a escribir en la década anterior; desde entonces no ha dejado de producir obras y de recibir premios. Su presencia en los escenarios ha sido, sin embargo, escasa, como lo ha sido, por otra parte, en otros casos de autores de la misma generación, la del cambio de siglo. Sin embargo, en los últimos años se han podido ver en escena dos de sus obras en teatros públicos: *Mercado libre*, dirigida por Jesús Cracio, se estrenó en el Teatro Español en 2010 y *Kafka enamorado*, un encargo del Centro Dramático Nacional, fue estrenada en 2013 por José Pascual en el Teatro María Guerrero del CDN. El notable éxito que obtuvo ha sido motivo de que se haya repuesto en la temporada siguiente.

El teatro de Luis Araújo se caracteriza por una doble vertiente: por un lado es un teatro desgarrado, que no renuncia a denunciar las injusticias del mundo que le ha tocado vivir; por otro, es un teatro de constante búsqueda formal. No es un teatro realista al uso, pero tampoco es uno de esos artefactos mediáticos que se agotan en la simple visión de los mismos. Por eso sus obras, que tienen un mismo fondo, se parecen muy poco entre sí, y todo el conjunto se parece muy poco al teatro que se hace en estos momentos en España.

Luis Araújo vive en un mundo globalizado y tiene plena conciencia de ello. Sus obras, sin dejar de estar enraizadas en nuestro país, se ocupan de temas y personajes de todas partes, en una dramaturgia sin fronteras que no deja de tener su correlato con las experiencias del autor en varios países y en distintas tradiciones teatrales.

La obra de Luis Araújo resulta, por ello, extraordinariamente significativa de un momento –el actual– del teatro español. Eduardo Pérez-Rasilla lo ha definido con su habitual precisión:

Hombre de sólida formación universitaria, actor en el teatro independiente, viajero inquieto en busca de nuevos horizontes intelectuales

y escénicos, director de escena, animador y gestor cultural, editor y articulista, profesor y ensayista riguroso y sagaz, seguidor atento de la vida teatral española, dramaturgo que explora géneros y estilos muy diferentes –teatro infantil, cabaré, monólogo, comedia metateatral, teatro documento, drama político, etc.–, sin renunciar por ello a unas convicciones firmes sobre el sentido último del texto dramático, Luis Araújo representa la condición poliédrica que caracteriza a las mejores tentativas del teatro español de las últimas décadas. (Pérez-Rasilla, 2010: 124)

De esa condición poliédrica de que habla Pérez-Rasilla, de esa versatilidad formal a la que hacíamos referencia, se puede destacar, no obstante, un rasgo común a todas sus producciones: lo que el propio autor ha llamado “el camino hacia el otro”: “la mayor parte de mi producción como autor teatral está relacionada con conflictos relativos a la exclusión, la segregación, la explotación, la inmigración y, en un sentido amplio, la dificultad de relación con el *otro*” (Araújo, 2010: 135). Si en *Fantastic calentito* planteaba una improbable relación futurista entre hombres e insectos, en otras obras más cercanas en el tiempo nos habla de la exclusión de la mujer inmigrante (*Trayectoria de la bala*), de la condena al diferente (*Vanzetti*) o de la vida imposible de ese extranjero de sí mismo que fue Franz Kafka. Y ahora, en *Dios está muy lejos*, presenta ante el público un mundo que ha vivido oculto durante mucho tiempo y que hoy encuentra su expresión a través de internet: el de los homosexuales que siguen escondiendo su condición ante una sociedad cerrada.



Luis Araújo

### ■ EL HOMBRE Y LA MÁQUINA

Cuando escribo estas líneas se acaba de estrenar en las salas de cine (las escasas salas que subsisten en España) una película llamada *Her*, que narra la historia de amor entre un hombre y un ordenador.

Lo cierto es que desde hace siglos se veía venir: la máquina ha fascinado al ser humano desde hace siglos y el teatro no ha sido ajeno a esta atracción. Desde *Coppelia*, pasando por *La Eva futura* y *El señor de Pigmalión* hasta *Te quiero, muñeca*, los artefactos mecánicos cada vez más sofisticados se han adueñado de la imaginación de los escritores para ofrecer al público imágenes de una turbia ambigüedad que ponen en cuestión el carácter de nuestros sentimientos y la propia idea del ser humano.

Sin embargo, nos faltaban historias que diesen cuenta de las nuevas máquinas que han cambiado nuestra forma de relacionarnos con el mundo y con el resto de las personas, y que en poquísimos tiempo se ha convertido en la forma privilegiada de comunicación para los jóvenes, lo que supone que en un futuro próximo va ser casi la única manera de entrar en contacto con los demás.

A menudo se ha echado en cara a la ciencia-ficción que en ninguna de sus historias haya sido capaz de prever el desarrollo de internet y la multiplicación de las pantallas que se han producido en poquísimos tiempo durante las últimas décadas. Pero no estamos hablando de ciencia-ficción, sino de una realidad insoslayable: ha dejado de ser una rareza para convertirse en norma el estar permanentemente conectado a través del móvil mientras se come, se habla con un grupo de amigos o se asiste a un espectáculo.

Es un proceso rápido, pero que cuenta con muy pocos años de antigüedad. De forma que el teatro apenas ha tenido tiempo de hacer uso de una práctica social que va camino de marcar los comportamientos de las próximas generaciones. Hace unos años Aitana Galán estrenó *Second life*, en donde buceaba en las paradojas del mundo de internet y el mundo real.

Sin embargo, ningún otro autor ha utilizado esta realidad como lo hace Luis Araújo en la obra que nos ocupa: no se trata solamente de una ambientación, sino de un elemento constructivo que da sentido a toda la ficción. Porque no existen personajes propiamente dichos (si exceptuamos a Damián), sino voces e imágenes en una pantalla. Y no hay un espacio dramático en donde se produzca el encuentro de todas

estas voces, sino el espacio virtual de un *chat* en donde personas de todo el ámbito hispánico se encuentran para hablar de aquello que el mundo real les prohíbe: su homosexualidad.

■ EN LAS CATACUMBAS DEL MUNDO VIRTUAL

El mundo es terrible. Está lleno de violencia y crueldad. “La vida no es noble, ni buena, ni sagrada”, como decía García Lorca en la “Oda a Walt Whitman”, citada por Luis Araujo en un momento climático de su obra. Los personajes de *Dios está muy lejos* bordean la muerte: un accidente, una acción de guerra, la búsqueda de una salida marcan la peripécia de Kanario 20, de Militar Cachondo y de Luisa.

Pero si la muerte pasa rozando, la humillación y la soledad impregna la vida de todos ellos, especialmente los mayores. Por eso todos se agarran a la pantalla. El *chat* es el refugio donde las almas heridas pueden encontrarse y curarse mutuamente de la dificultad de vivir. Lo afirma Damián en uno de los monólogos de la obra:

Yo soy más yo cuando abro mi alma conectado a la red de mis amigos sin nombre. No tienen tacto, olor, temperatura... pero son más humanos que la muchedumbre alucinada, que el autobús que apesta, que los congresos de corbatas de seda, que las cumbres internacionales para seguir robando.

Informático, joven y profundamente infeliz. No se toquen, en el calor humano anida la mentira. Crece entre sus besos. Respira de su anhídrido carbónico. Los atrapa en su tela pegajosa de saliva y de semen. Refugiado en mi isla, el mundo no podrá quemar mi sueño. Mi sueño está en el aire, está en las ondas, soy un impulso en el circuito eléctrico.

Sin embargo, vivir en las catacumbas de internet no es vivir: todos los personajes añoran el contacto físico, la piel de alguien que les haga sentir que están vivos. La posibilidad de encontrarse, de verse y tocarse aparece a menudo. Solamente Damián mantiene orgullosamente su postura de soledad a ultranza por la traición de su antiguo novio con su mejor amigo. Y sus compañeros de *chat* comprenden que esa soledad lo está matando, de modo que deciden cortar su comunicación virtual para que este consuelo no lo ayude a rechazar la vida, la calle, la

comunicación con otros cuerpos, con otros seres humanos, quizá imperfectos, pero de carne y hueso.

Y entonces digo sí, digo que exijo  
llegar al miedo, volar la caja fuerte  
del pudor que nos pudre los sensores vitales,  
llegar al otro lado del andén desierto,  
cruzar ya, de una vez, trizar pasados,  
llegar a este momento  
exacto en la resaca,  
a estas diez de la noche,  
y a esta escena:  
nuestro ahora más sangrante y más querido,  
nuestro aquí y sea por siempre.

### ■ POLIFONÍA PANHISPÁNICA

*Dios está muy lejos* destaca también por su curiosa polifonía de hablas de todo el mundo hispánico. Tres de los personajes son portorriqueños, uno mexicano, otro argentino y uno canario. Todos ellos utilizan un lenguaje coloquial lleno de modismos propios de su tierra, creando una extraña armonía lingüística en donde la unidad del lenguaje se combina con las variantes de cada uno de los hablantes.

La utilización de hablas regionales o nacionales se ha venido utilizando en el teatro español desde hace tiempo, pero casi siempre con carácter cómico. El teatro del Siglo de Oro jugó con el habla antinormativa del vizcaíno, y el sainete del XVIII utilizó hasta el abuso el personaje del gallego. La criada andaluza, el indiano que llega a España cargado de dejes americanos, el cubano o porteño exiliado... son personajes típicos y tópicos que llenan las obras costumbristas del XIX y el XX. Pero raramente se les ha tomado en serio, contando los autores con que el público recibiría con risas y aplausos el registro dialectal.

Luis Araújo, en cambio, se toma muy en serio a sus personajes. Las bromas, las indirectas, los dobles sentidos sexuales no tienen el propósito de hacer reír al espectador por su incorrección política y lingüística, sino que son el mismo material de una relación que se crea, fundamentalmente, a través de la palabra.

Nos encontramos ante una obra global, que hace de la posibilidad de juntar en un solo espacio (aunque sea un espacio virtual), gentes de muy distintos países, cada uno con su habla característica, que no tienen por qué impostar para entrar dentro de la normativa española. Resulta así una polifonía lingüística que tiene pocos antecedentes en nuestro teatro. Y hay que señalar que Luis Araújo, madrileño, sale muy airoso de tan difícil empeño. Ni siquiera se ha buscado el alivio que supondría el crear un personaje madrileño como él, sino que el único español de la obra (si exceptuamos la única y brevísima intervención del padre) es canario, poseedor de un idiolecto tan característico como el del resto de los participantes en el *chat*.

## ■ GARCÍA LORCA COMO GUÍA

Su escritura se muestra con frecuencia [...] dura, intensa, sincera, pero está transida de un singular lirismo, de una confianza en las posibilidades de un mundo mejor, de un aplastante sentido común, de una bonhomía que no es difícil relacionar con el talante del autor. (Eduardo Pérez-Rasilla, 2010; 123)

El perspicaz análisis de Eduardo Pérez-Rasilla muestra una de las características fundamentales de la obra de Luis Araújo: el lirismo que sabe imprimir a sus historias a pesar de la dureza que las distingue.

Se trata de un lirismo que no solo se manifiesta en determinados fragmentos, sino que permea toda la obra. Sin embargo, en *Dios está muy lejos* se ha apoyado en textos definitivamente líricos de otros autores y, muy especialmente en García Lorca, guía de este recorrido por los infiernos virtuales. Era previsible que en el contexto de reivindicación del homoerotismo apareciera la “Oda a Walt Whitman”, en la que el poeta granadino abandonó su habitual reserva para lanzar al aire un grito de afirmación de su condición homosexual.

Pero Araújo no se ha limitado a este texto emblemático, sino que ha ido a buscar otros menos conocidos en donde esa misma afirmación está velada por la ambigüedad del lenguaje simbolista, como es el caso del *Libro de poemas*, el poemario juvenil de Lorca, el menos citado y menos valorado de su obra, y en donde el autor ha encontrado perlas como la que da título a su obra:

Otras almas tienen  
 dolientes espectros  
 de pasiones. Frutas  
 con gusanos. Ecos  
 de una voz quemada  
 que viene de lejos  
 como una corriente  
 sombra. Recuerdos  
 vacíos de llanto  
 migajas de besos.  
 Cada piedra dice:  
 “¡Dios está muy lejos!”

¿Es que Dios ha muerto, como quería Nietzsche? No, responde el joven Lorca. Pero está tan lejos que es como si lo estuviera. Debemos vivir con nuestros recuerdos vacíos y las migajas de besos en un paisaje desolado como nuestra alma. El mundo de la soledad y la aflicción. El mundo, quizá, de internet.

### ■ OBRA DRAMÁTICA DE LUIS ARAÚJO

*Carlota, o La noche mejicana, Tramoya, 37* (octubre-diciembre 1993).  
 (Versión española del original de Liliane Wouters).

*Vanzetti, Primer Acto, 254* (marzo 1994). (Publicado también en libro:  
 Madrid: Visor, 1996. Traducida al inglés en *Contemporary  
 Spanish Plays*. New Brunswick: Ed. Estreno, 1999).

*Carmen Privatta, en Monólogos I*. Madrid: AAT, 1994.

*La parte contratante, Escena, 29* (abril 1996).

*Las aventuras y andanzas del Aurelio y la Constanza, en IV Premio  
 Iberoamericano de Dramaturgia Infantil. Obras galardonadas*.  
 Bilbao: Centro de Documentación de Títeres, 1997. (Men-  
 ción IV Premio Iberoamericano de Dramaturgia Infantil,  
 1995).

*Luna negra, en Teatro urgente*. Madrid: La Avispa, 1997. (Publicada tam-  
 bién en *Estreno, XXIII, 2* (otoño 1997) y en *Tramoya, 55* (abril-  
 junio 1998). Traducida como *Black moon*. Decatur, Illinois:  
 Milikin University, 2005).

- Fantastic calentito*, en *Teatro urgente*. Madrid: La Avispa, 1997. (Publicada también en *Tramoya*, 74 (enero-marzo 2003).
- Los gatos blancos*, en *Al borde del área*. Alicante: Muestra de Teatro español de autores contemporáneos, 1998. (Publicado también en *Monólogos escénicos*. Madrid: Ediciones Federación de Artistas del Estado Español, 2010).
- La construcción de la catedral*, *Tramoya*, 65 (octubre-diciembre 2000). (Publicado también en *El Juego Eterno. Teatro de Luis Araújo*. Madrid: Fundamentos, 2001. Traducido al italiano en *Emilio Coco* (ed.), *Teatro spagnolo contemporaneo. I giovani drammaturghi*. Vol. III. Alessandria: Edizioni de l'Orso, 2004).
- Prototipo de poniente*, en *El Juego Eterno: Teatro de Luis Araújo*. Madrid: Fundamentos, 2001.
- Trenes que van al mar*. Madrid: AAT / Comunidad de Madrid, 2001. (Publicado también en *Tramoya*, 78 (enero-marzo 2004).
- Enemigo*, *Diagonal*, 12 (1-14 de septiembre 2005). (Publicado también en *El tamaño no importa. Textos breves de aquí y de ahora*. Madrid: AAT, 2011).
- Sin novedad*, *Diagonal*, 31-32 (25 de mayo-7 de junio 2006).
- Las palabras y los hechos*, en *Maratón de monólogos 2007*. Madrid: AAT, 2008.
- Mercado libre*. Bilbao: Artez, 2008. (Publicado también en Madrid: AAT, 2008; Madrid: Teatro Español, 2010. Traducida al griego: *Eleutheri agora*. Atenas: Ed Aparsis, 2012).
- Trayectoria de la bala*. Madrid, Primer Acto, 2010. (Publicado también en *Premio Teatro Incluido*. Buenos Aires: Editorial Ópera Prima/ Fundación Cultura Frontal, 2010).
- ¿Tú me querías?*, en *Maratón de monólogos*. Madrid: AAT, 2010.
- Por que as acacias non han dar xarope?*, *Revista Galega de Teatro*, 64 (Otoño 2010).
- Kafka enamorado*. Madrid: Centro Dramático Nacional, 2013.

## ■ PREMIOS

- Premio Internacional de Dramaturgia Fundación Cultura Frontal de Buenos Aires (Argentina) en 2010 por *Trayectoria de la bala*.  
Premio Esperpento 2008 por *Mercado libre*.

Premio Internacional Tramoya de la Universidad de Veracruz (México) al mejor texto teatral en lengua española del año 2000 por *La construcción de la catedral*.

### ■ ESTUDIOS

ARAÚJO, Luis. “Y aquí estamos...”, en Luis Araújo. *Mercado libre*. Madrid: Teatro Español, 2009, pp. 59-68.

———. “El camino hacia el otro”, en Luis Araújo. *Trayectoria de la bala*. Madrid: Primer Acto, 2010, pp. 135-144.

DOMÉNECH RICO, Fernando. “La condena de escribir. La condena de amar. Acerca de *Kafka enamorado*, de Luis Araújo”, en Luis Araújo. *Kafka enamorado*. Madrid: Centro Dramático Nacional, 2013, pp. 9-17.

EVANS-CORRALES, Carys. “The Dramatic Use of Artifice in Luis Araújo’s. Las aventuras y andanzas del Aurelio y la Constanza”, en *Estreno* N° 27-2 (2001), pp.16-22.

GABRIELE, John P., “Luis Araújo: la voz teatral española de una conciencia global”, *ALPHA*, 32 (2001), pp. 77-85.

LÓPEZ MOZO, Jerónimo. “Invitación al teatro de Luis Araújo”, en *Teatro urgente*. Madrid: J. García Verdugo, 1997, pp. 5-11.

MONLEÓN, José. “Mundialización del teatro”, en *Las Puertas del Drama* N° 38. (2010), pp. 23-25.

———. “Prólogo”, en *Mercado libre* de Luis Araújo. Madrid: Asociación de Autores de Teatro, 2008, pp. 9-11.

PÉREZ-RASILLA, Eduardo. “El teatro político de Luis Araújo: tradición, compromiso y modernidad”, en Luis Araújo. *Trayectoria de la bala*. Madrid: Primer Acto, 2010, pp. 123-134.

RAGUÉ-ARIAS, María-José. *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel, 1996.

URRUTIA, Jorge. “Del mal como conocimiento: el teatro de Luis Araújo”, en Luis Araújo. *Mercado libre*. Madrid: Teatro Español, 2009, pp. 31-58.



LUIS ARAÚJO

*Dios está muy lejos*



### ■ FICHA TÉCNICA

*Dios está muy lejos* de Luis Araújo se estrenó el 23 de junio de 2011 en el Teatro Victoria Espinosa de San Juan de Puerto Rico (USA) con el siguiente reparto:

Anonimus: Erick Pérez  
Luisa XXX: Ángel Nieves  
Kanario: Rafa Sánchez  
Damián: Ismanuel Rodríguez  
Militar: Ricardo Díaz  
Gustavo: Gilluis F. Pérez

Dirección: Ismanuel Rodríguez

### ■ PERSONAJES

Damián (32), portorriqueño  
Luisa XXX (53), argentina  
Anonimus (60), mexicano  
Militar Cachondo (24), portorriqueño  
Kanario20 (17), español  
Gustavo (38), portorriqueño  
Voz del padre de Kanario20

■ NOTA DEL AUTOR

*Dios está muy lejos* puede ser representada por un único actor en el personaje de DAMIÁN y el resto de los personajes como grabaciones de vídeo en pantalla.

*Dios está muy lejos* puede ser representada con todos los personajes físicamente presentes en escena.

*Dios está muy lejos* puede ser representada con todos los actores interpretando simultáneamente, aunque solo esté presente en escena DAMIÁN y los demás a través de circuito de vídeo.

*Dios está muy lejos* puede, en fin, ser representada como teatro global, con actores actuando simultáneamente en diferentes puntos del planeta y conectados por videoconferencia. Esta sería la puesta en escena preferida del autor, ya que la pieza ha sido escrita como teatro global en sentido estricto.

*A la memoria de mi amigo Ignacio Parra.*



- I -

DAMIÁN, 32 años, ropa deportiva de andar por casa, teclea en su ordenador en silencio. Su casa es un taller de reparación informática: ordenadores, monitores, antenas, destripados o a medio montar, repartidos por todas partes. Ríe. Sigue tecleando. Hace algún comentario para sí, apenas audible.

DAMIÁN.- Ya te vale. (*Ríe divertido.*) Eso es lo que tú quisieras, que te la enseñara, ja, ja, ja. (*Escribe en el teclado.*) Bueno va, te conecto la cámara y nos vemos, pero no te hagas ilusiones, que no tengo yo el cuerpo para rumbas.

*A partir de ahora oímos y vemos a ANONIMUS en una pantalla. ANONIMUS, 60 años, en albornoz, habla con un marcado acento mexicano.*

ANONIMUS.- Pero no te hagas el interesante, si estás desando lo mismito que yo. ¿Por qué entraste al chat si no? ¿Te piensas que entras a los chats gays para hablar de literatura?

DAMIÁN.- ¿Y por qué no?

ANONIMUS.- ¿Cuántos años tienes?

DAMIÁN.- Adivina.

ANONIMUS.- Ahora los güeys parecen todos adolescentes. Tú con esa cara seguro que tienes lo menos veintiocho.

DAMIÁN.- Más.

ANONIMUS.- ¿Lo ves? Tienes treinta años y ni barba te salió.

DAMIÁN.- ¿Y tú?

ANONIMUS.- Yo soy un caballero bien armado. Mientras que tú seguro que tienes un maní que ni para mear te lo encuentras. Ja, ja, ja.

DAMIÁN.- Anda, abuelo, que estás más salido que la península de Florida.

*Se enciende otra pantalla y aparece LUISA XXX, 55 años, transsexual de preciosa melena. Marcado acento argentino.*

LUISA XXX.- ¿Hay pista para una amiga?

ANONIMUS.- Hola, querida, me encontré un maní que no se deja comer.

DAMIÁN.- Hola, Luisa.

LUISA XXX.- Hola, Damián.

ANONIMUS.- ¿Se conocen?

LUISA XXX.- Hablamos otras veces, ¿verdad, Dami?

ANONIMUS.- ¿Y de qué platicaron, si el escuincle solo quiere que le reciten a García Lorca?

LUISA XXX.- No seas malo, mariachi, que el muchacho es muy lindo.

ANONIMUS.- ¿Y cómo lo sabes, si no se deja ver?

DAMIÁN.- Veo que son amigos, ¡qué sorpresa!

LUISA XXX.- El mariachi no tiene amigos, solo víctimas.

ANONIMUS.- “Mi alma está madura

hace mucho tiempo,

y se desmorona

turbia de misterio.

Piedras juveniles

roídas de ensueño

caen sobre las aguas

de mis pensamientos”.<sup>1</sup>

LUISA XXX.- Sí, mucho García Lorca, pero una servidora se banca todos tus lloriqueos cada vez que te arrastrás detrás de un pibe.

ANONIMUS.- Me los rifo, querida, tenías que haberme visto ayer noche. Babeando venían detrás de mí.

DAMIÁN.- Muy creído te lo tienes, Anonimus.

ANONIMUS.- Ya veo que a ti te gusta más la Luisita, güey. ¿O es que aún no te definiste?

LUISA XXX.- Será porque yo lo valgo, indio.

ANONIMUS.- O que al güey le gusta el mondongo, reina, que tú estás operada.

LUISA XXX.- Envidia cochina que tenés vos.

ANONIMUS.- Puritita envidia de que me corten el manubrio, ya ves tú.

DAMIÁN.- ¿De verdad te operaste, Luisa?

LUISA XXX.- Eso son intimidades que una no tiene por qué contar, morochito, y menos en la red.

DAMIÁN.- Deberíamos abrir nuestro chat privado.

LUISA XXX.- Pues sí, pero la que quiera saber que venga y se lo gane.

ANONIMUS.- En lugar de preguntar tanto podías contar algo tú. A ver, qué hace un chavo como tú platicando todo el día con viejas por Internet. ¿Acaso en Puerto Rico no hay hombres como Dios manda?

DAMIÁN.- Quiero conocer gente nueva.

LUISA XXX.- ¿Y que hacés que no estás en la calle, boludo? Aquí nadie tiene piel, ni olor, ni sabor, ni temperatura. Aquí solo hay bits, pibe. Estamos a diez mil kilómetros.

ANONIMUS.- Bueno, a diez mil kilómetros aún se pueden hacer algunas cositas.

DAMIÁN.- A diez mil kilómetros nadie puede hacerte daño.

LUISA XXX.- ¿Quién te lastimó, mi bebé?

DAMIÁN.- Y dejen de tratarme como a un crío, tengo treinta y dos años.

ANONIMUS y LUISA XXX *ríen con ganas.*

ANONIMUS y LUISA.- ¡Treinta y dos años!

ANONIMUS.- ¡Puro durazno, compadre!

LUISA XXX.- ¡Un bocadito de dulce de leche!

DAMIÁN.- Está bien, rían cuanto gusten, cotorras, pero ustedes están en el chat lo mismo que yo. Por algo será.

*Silencio.*

ANONIMUS.- ¿Te lastimaron, güey?

DAMIÁN.- No quiero hablar de eso, déjenlo.

LUISA XXX.- ¿Pero con quién vas a hablarlo mejor que con nosotras?

*Se abre otra pantalla y aparece KANARIO20, 17 años, camiseta deportiva ajustada.*

KANARIO20.- ¿Hay sitio para un amigo?

LUISA XXX.- ¡Kanarito, mi amor, que bueno verte!

ANONIMUS.- ¿Qué hubo, Kanario, cómo la pasaste?

DAMIÁN.- Hola, Kanario.

KANARIO20.- Fue una noche bien loca, mi niño. Me estalla la cabeza.

LUISA XXX.- ¿Tomaste precauciones, mi amor?

KANARIO20.- ¿Precauciones? No sé ni dónde estuve, me arrastró la marea.

LUISA XXX.- ¡Ay, mi amor, no deberías hacer eso!

ANONIMUS.- Ustedes los jóvenes están para que los encierren. Tú no sabes los amigos que vi marcharse por hacer el loco.

KANARIO20.- Venga, charro, no me sermonees. Habría que haberte visto a ti en tus tiempos, seguro que te pasaste más que nadie en el mundo.

LUISA XXX.- En los tiempos de Anonimus no existía el bicho y, además, si él se pasó no quiere decir que tengas que hacerlo vos, tarado.

DAMIÁN.- ¡Ya ven por qué prefiero la red? Aquí no hay bicho que valga.

*Silencio.*

KANARIO20.- ¡Qué quieres decir?

*Silencio.*

LUISA XXX.- ¿Damián?

DAMIÁN.- Dime.

KANARIO20.- ¡Qué quieres decir con eso de que aquí no hay bicho?

DAMIÁN.- Pues eso, que aquí no te pueden contagiar nada.

ANONIMUS.- No serás tan pendejo de no coger por miedo a que te contagien. Hoy día cualquiera sabe cómo protegerse.

DAMIÁN.- Sí, como el Kanario, ¿no?

KANARIO20.- ¡Eh, ya basta, me están dando mal rollo!

*Se abre una nueva pantalla y aparece MILITAR CACHONDO, marino americano rapado, también portorriqueño.*

MILITAR CACHONDO.- ¡Espacio para un amigo!

KANARIO20.- ¡Al suelo todo el mundo, que llegan los marines!

ANONIMUS.- Cachondo, sácate el condón que hoy la onda va de filosófica.

MILITAR CACHONDO.- ¿Filosófica? Espera que monto el arma.

LUISA XXX.- Pero si vos el arma la tenés montada todo el día, cochino.

MILITAR CACHONDO.- ¡Luisita, zorróna! Vente para el golfo Pérsico y te la haré probar.

LUISA XXX.- ¡Huy, con todos esos turcos...! Callá, callá, que se me ponen los dientes largos.

ANONIMUS.- Serán los dientes, claro, porque otra cosa no creo.

*Risas.*

DAMIÁN.- Militar, ¿siguen de maniobras?

KANARIO20.- Maniobras lo llaman, sí. Habrá que ver a este, loco por el desierto con el arma en ristre.

MILITAR CACHONDO.- No me tiren de la lengua...

ANONIMUS.- Cuenta, cuenta... ¿Ya descubriste las delicias de *Las mil y una noches*?

MILITAR CACHONDO.- Creo que mejor hablamos de otra cosa, chicos. Esto no es ninguna fiesta.

*Silencio.*

LUISA XXX.- ¿Te pasó algo, pibe?

MILITAR CACHONDO.- A mí no.

*Silencio.*

MILITAR CACHONDO.- Bueno, miren, yo no entré aquí para hablar de esto. Esto es una mierda de fregada y yo lo que quiero es reírme con ustedes. No me hagan pensar, ¿estamos?

DAMIÁN.- Claro que sí. Déjense ya de sermones y tristezas. Kanario, cuéntanos tu noche loca.

KANARIO20.- Pues descubrí un sitio que no conocía. Y había un cuarto oscuro petao de suecos y alemanes...

LUISA XXX.- ¡Suecos!

ANONIMUS.- ¡Alemanes!

DAMIÁN.- Ja, ja, serían gallegos, ¿no era un cuarto oscuro?

KANARIO20.- Alemanes y suecos, lo que yo te diga, mi niño...

MILITAR CACHONDO.- Hace seis meses que el único rubio que veo es a mi comandante.

KANARIO20.- ... unos tíos de dos metros quince...

LUISA XXX.- ¡Ay qué bayonetas!

ANONIMUS.- ¿Y cuántas te clavaron, cuate?

*Todos ríen alegremente.*

*Sus risas se disuelven en la música.*

*Sobre la música se hace el oscuro.*

- II -

*Sobre el oscuro oímos las voces.*

KANARIO20.- ¿Qué hora es?

DAMIÁN.- Son la dos de la madrugada.

MILITAR CACHONDO.- ¿Las dos? En realidad son las ocho de la mañana, mi hermano...

ANONIMUS.- ¿Están todos locos? Son las doce de la noche, me voy a convertir en calabaza.

LUISA XXX.- Son las tres, querido, llevás tres horas ya ejerciendo de calabaza. Ya yo te había notado algo hueca la cabeza.

ANONIMUS.- Son las doce, güeys, no se me aceleren que me roban tres horas.

KANARIO20.- No, ¿qué dicen?, son las seis de la mañana. Y yo tengo que desconectarme antes de que mi padre se despierte y me pille en el chat. Adiós.

*Luz sobre DAMIÁN ante su ordenador.*

DAMIÁN.- ¡No, chico, aún no te vayas!, mira que no hemos terminado.

*Se van encendiendo pantallas a medida que hablan.*

ANONIMUS.- No te me vayas, Kanarito lindo. Todavía no, que hoy es mi cumpleaños.

MILITAR CACHONDO.- Además, ¡si mañana es domingo y no hay colegio! Otros días te quedaste hasta esta hora y luego tenías clase...

LUISA XXX.- (*Mostrando su perrita en la pantalla.*) ¡Sí! Y Cindrie está aquí despierta, así que vos también. Saluda, Cindrie. (*Imita voz de Cindrie.*) ¡No te vayas, Kanarito!

KANARIO20.- No, en serio, ya van tres días seguidos que amanecemos. Estoy que me caigo.

DAMIÁN.- Ya hace tiempo que caíste, querido.

*Risas.*

MILITAR CACHONDO.- No seas aguafiestas, recluta. Si el viejo de Anonimus aguanta, tú tienes que aguantar también.

ANONIMUS.- Vieja lo será tu polla, pendejo.

*Grandes risas.*

DAMIÁN.- Mira, ya te quedas, ¿sí?, que aún falta lo mejor...

KANARIO20.- Está bien, pero no hagan tanto ruido, que mis padres creen que estoy durmiendo.

ANONIMUS.- Tus padres saben más que tú y que yo. Saben perfectamente lo que haces. Otra cosa es que se hagan los pendejos para no ver.

KANARIO20.- ¡Huy, qué va! No conoces a mi padre...

DAMIÁN.- Yo estoy con Anonimus.

MILITAR CACHONDO.- Y yo.

KANARIO20.- No saben lo que dicen. ¿Mi padre?... me mataría si supiera...

*Se hace un silencio.*

DAMIÁN.- ¿Qué te han regalado, Anonimus?

LUISA XXX.- ¡Claro, los regalos! A Cindrie y a mi nos encantan los regalos. ¿No es cierto, Cindrie?

ANONIMUS.- ¿Regalos? ¿De quién?

LUISA XXX.- Mirá que sós tarada. De quién van a ser los regalos: de tu familia, de tus amigos...

ANONIMUS.- Pues no, no tuve ningún regalo. ¿Ya están contentos?

LUISA XXX.- ¿Qué decís?, es muy triste un cumpleaños sin regalos. Yo no podría... Un cumpleaños sin que me regalaran... Yo cada año le regalo a Cindrie lo que ella quiera. Y ella hace igual conmigo.

MILITAR CACHONDO.- ¿Que la perra te regala?

LUISA XXX.- Lo que yo le pida. Y ojito que no es perra, es Cindrie. Perras son otras que yo sé.

ANONIMUS.- Pues yo no tengo ni perro ni perra que me regale. Aparte de la paja que me casqué con un güey en la sala "Calientitos".

*Silencio.*

ANONIMUS.- Pero los tengo a ustedes. Ustedes son mis amigos. Gracias a ustedes no celebro solo los 60. Ustedes son... mis regalos.

DAMIÁN.- Eso, yo estoy contigo, Anonimus. Ustedes son mis amigos. Tenerlos ahí es lo mejor que me pasó en mucho tiempo. Brindo por ustedes. ¡Salud!

*Todos brindan.*

MILITAR CACHONDO.- ¿Qué vas a hacer este año?

ANONIMUS.- ¿Cómo qué voy a hacer?

MILITAR CACHONDO.- ¿No te pusiste metas?

ANONIMUS.- Ah... pues... me gustaría sacarme el Melate, comprarme una gran mansión y conseguirme un novio jovencito... y que esté bien rebueno.

*Todos celebran entre risas.*

KANARIO20.- ¡Chst!, bajen la voz, que ya se ha levantado mi padre.

DAMIÁN.- Lo de la Lotería y la mansión lo veo más difícil, pero lo del novio... ¿por qué no?

ANONIMUS.- Gracias por tu optimismo, pero sin lotería ni mansión, ¿cómo me va a querer a mí un novio joven y rechulo?

*Todos ríen.*

LUISA XXX.- En serio, Anonimus, te deseamos lo mejor para este año. Te queremos.

ANONIMUS.- Gracias. Ya veremos el próximo cumpleaños como me fueron los 60. Espero que me hagan otro party como este. Son ustedes geniales.

DAMIÁN.- Que sepas que yo dejé de fumar en seco y lo hice en tu honor. No sabes cuánto tuve que aguantarme las ganas de smokear.

KANARIO20.- Estoy que me caigo de sueño.

DAMIÁN.- ¡Pero hoy es un día especial!

LUISA XXX.- Sí, hoy festejamos por partida doble.

MILITAR CACHONDO.- Vamos a botar la casa por la ventana.

ANONIMUS.- ¿Ah sí, y que más celebramos?

KANARIO20.- ¡Ay, mi niño, no se acuerda! Les dije que no se acordaría.

MILITAR CACHONDO.- ¡Qué mal te va, abuelo!

DAMIÁN.- Denle un chance. A ver: ¿qué sucedió un día como hoy hace seis meses?

ANONIMUS.- No recuerdo lo que hice ayer, ¡cómo carajo voy a recordar lo que hice hace seis meses! Cumpló 60, pendejos, no me pongan en evidencia. ¿Qué hubo pues?

DAMIÁN.- Hace seis meses, un día como hoy, decidimos crear nuestra sala gay y nacieron los Frikis de Internet.

*Todos celebran ruidosamente.*

KANARIO20.- ¡Chist, bajito!

ANONIMUS.- ¿Hace ya seis meses?

TODOS.- ¡Sí!

ANONIMUS.- ¡Pinche tiempo, cómo corre!

DAMIÁN.- (*Canta.*) ♪ Y cómo pasa el tiempo,  
que de pronto son años... ♪

*Cantan todos (menos KANARIO20).*

TODOS.- ♪ ... sin pasar tú por mí,  
detenida.  
Te doy una canción cuando apareces  
el misterio del amor.  
Y si no lo apareces, no me importa,  
yo te doy una canción. ♪

KANARIO20.- ¡Pero cállense, que mi padre me mata!

MILITAR CACHONDO.- Dile al Friki de tu padre que se venga a la sala.

KANARIO20.- No te pases.

LUISA XXX.- Haya paz, chicos.

*Silencio.*

DAMIÁN.- Hoy es un gran día para mí. Hace seis meses que entré al chat desesperado, en busca de no sé qué. Tal vez adrenalina, sexo fácil, no sé, un desahogo. Quién me hubiera dicho que iba a encontrar a mis únicos amigos.

LUISA XXX.- Pero, pibe, no es normal que a tu edad no tengas amigos.

*Se hace un silencio.*

ANONIMUS.- Tengo que reconocer que desde que platico con ustedes en el ciber-mundo, me pajeo mucho menos. Debe ser que me siento menos solo. Aunque de vez en cuando me dé una vuelta por los "Calientitos".

MILITAR CACHONDO.- Tú lo que eres es un viejo verde.

ANONIMUS.- Verde sí, lo de viejo, tu madre. Además, ¿qué quieres que haga?, no solo de pan vive el hombre, a menos que quieras venir tú directamente a hacerme el favor.

MILITAR CACHONDO.- Mira, papi, si te crees que por ser tu cumpleaños te vas a hacer las pajas conmigo ya te la puedes ir machacando con un martillo.

LUISA XXX.- Chicos, chicos, no se pongan groseros.

KANARIO20.- ¡Presenten armas, ar!

MILITAR CACHONDO.- Esta bacanísima la abuela, no te digo.

ANONIMUS.- Ya veremos cuando llegues a mi edad, pendejo, que vas a estar más seca que...

DAMIÁN.- Ya, chicos, ya, no se ajoren que tengo una sorpresa: llevo todo el día haciendo este experimento solo para que lo vean. Pero creo que está rico, rico, ¡hummm! Así que dejen de discutir y canten conmigo. Por los sesenta de Anonimus y los seis del Friki-chat.

*DAMIÁN descubre un enorme bizcocho de chocolate y todas las pantallas se llenan de velas encendidas. Todos lo celebran con aplausos y gritos y cantan al unísono.*

DAMIÁN.- (Canta.) 🎵 Cumpleaños feliz, cumpleaños feliz 🎵

TODOS.- 🎵 Cumpleaños feliz, cumpleaños feliz 🎵

*Oscuro.*

- III -

*Las pantallas de ANONIMUS y GUSTAVO nos muestran sus rostros en primer plano.*

ANONIMUS.- Pues sí, me gustaría muchísimo.

GUSTAVO.- Bueno, mira.

ANONIMUS.- ¡Guau! ¡Qué hermosura, güey!

GUSTAVO.- ¿Te gusta?

ANONIMUS.- ¡Claro que me gusta, es una preciosidad! ¿No quieres tocarla un poco no más? Solo por ver.

GUSTAVO.- ¿Así?

ANONIMUS.- Así, claro que sí, así, sigue un poco, cuate, qué lindo, de veras...

GUSTAVO.- Te pone, ¿eh?

ANONIMUS.- ¿A ti no?

GUSTAVO.- Sí..., me pone ver cómo te pones tú.

*Respiraciones agitadas en el silencio.*

ANONIMUS.- ¡Qué lindo eres, Kanarito!

GUSTAVO.- ¿Kanarito?

ANONIMUS.- Sigue, sigue, no hagas caso, no sé qué digo.

GUSTAVO.- ¿Me llamaste Kanarito?

*Respiración agitada de ANONIMUS.*

GUSTAVO.- Yo conozco a uno que le dicen Kanarito.

ANONIMUS.- Bueno y qué.

*Se rompió la situación.*

GUSTAVO.- Mi ex hablaba con ese Kanarito en un chat.

ANONIMUS.- ¿Y qué con eso?, ¿ya tuviste que estropearlo todo porque tu ex conoce a uno que le dicen Kanarito?

*Silencio.*

GUSTAVO.- ¿Tú conoces a Damián?

*Oscuro.*

- IV -

*Todos están conectados al chat excepto DAMIÁN.*

DAMIÁN *llora en silencio tumbado en la cama.*

ANONIMUS.- Y resulta que es el ex de Damián.

LUISA XXX.- ¡No me digas!

KANARIO20.- ¡Gustavo!

ANONIMUS.- Gustavo, sí señor, el mismo.

MILITAR CACHONDO.- Pero si yo conozco a Gustavo.

ANONIMUS, LUISA XXX y KANARIO20.- ¡¿Que tú lo conoces?! ¡¿Que vos lo conocés?! ¡¿Que tú lo conoces!?

MILITAR CACHONDO.- Claro que lo conozco, en San Juan nos conocemos todas...

ANONIMUS, LUISA XXX y KANARIO20.- ¡Cuenta! ¡Contá! ¡Cuenta!

MILITAR CACHONDO.- ¡Qué cuente qué?

LUISA XXX.- ¡Quién es, cómo es, qué pasó, de qué lo conocés? ¡Sos pelotudo vos? “Que cuente qué”, “que cuente qué”... ¡Qué vas a contar?

ANONIMUS.- ¡Todo!

KANARIO20.- ¡Claro: todo!

MILITAR CACHONDO.- Pero si no hay nada que contar. Gustavo es el ex de Damián, ya está. Lo dejó por su mejor amigo.

ANONIMUS, LUISA XXX y KANARIO20.- ¡¿Quééé?!

MILITAR CACHONDO.- Gustavo lo dejó por su mejor amigo.

LUISA XXX.- ¡Pero el mejor amigo de quién?

MILITAR CACHONDO.- De Damián. Eran inseparables. Damián y Carlos se conocían desde niños, desde la escuela. Y cuando Damián se enroló con Gustavo, se convirtieron en los tres mosqueteros. Se pasaban la vida juntos. Iban juntos a todas partes. Compartían piso los tres. Hasta que Damián pilló a Carlos y a Gustavo en la ducha. Llevaban meses liados a escondidas.

ANONIMUS.- ¡Híjole!

LUISA XXX.- ¡Putas!

KANARIO20.- ¡La madre que los parió!

*Silencio. DAMIÁN se conecta.*

DAMIÁN.- ¿Hay espacio para un amigo? ¿Hola?

*Gran silencio. Oscuro.*

- V -

DAMIÁN *escribe en silencio en su teclado.*

*Vemos el texto en una de las pantallas.*

TEXTO DE DAMIÁN.- Siento crecer despacio la tristeza.  
Se extiende, poco a poco.  
Mancha aceitosa que empapa cada fibra,  
hasta lo más recóndito del pensamiento herido...  
Siento su aliento oscuro,  
su goteo insistente y retardado  
devorándome el aire,  
espeso en la garganta.  
Pero ¿qué puedo hacer?

*Silencio.*

*Se enciende la pantalla de KANARIO20.*

KANARIO20.- ¿Hay sitio para un amigo?

DAMIÁN.- ¡Hola, Kanario!

KANARIO20.- ¿Qué es eso que andas escribiendo tú solo?

DAMIÁN.- Nada.

*Silencio.*

KANARIO20.- Oye, Damián... Perdona la pregunta pero... ¿a ti qué te pasa?

DAMIÁN.- ¿Qué me pasa por qué?

KANARIO20.- Qué te pasa con la gente, tío. Andas todo el día enganchado al chat, ¿es que no tienes nada más que hacer?

DAMIÁN.- Eso es asunto mío.

KANARIO20.- Venga ya, hombre, a ti te pasa algo. ¿Tú te crees que puedes estar todo el día delante de la pantalla a ver con quién chateas? ¿Es que no tienes amigos? Vete a tomar una copa, hombre, vete a ver culos. Vete a ligarte un negro de dos metros, joder, seguro que allí los tienes en cada esquina.

DAMIÁN.- Sí, te gustaría esto. A ver si vienes a darte una vuelta.

KANARIO20.- No estamos hablando de mí.

DAMIÁN.- ¿De qué estamos hablando?

KANARIO20.- De que a ti te pasa algo y no quieres decirlo.

DAMIÁN.- ¿Has leído lo que acabo de escribir?

KANARIO20.- Claro.

DAMIÁN.- Pues ya está, ¿qué más necesitas saber?

KANARIO20.- Que no puedes seguir así, tío.

DAMIÁN.- ¿Qué sabrás tú con diecisiete años!

KANARIO20.- Igual sé algunas cosas que a ti se te están olvidando.

DAMIÁN.- ¿Ah sí? A ver, ¿qué cosas?

KANARIO20.- Que le estás cogiendo miedo a la gente, que no te atreves a relacionarte con gente de verdad y te escondes detrás de tu ordenador porque te sientes más seguro.

DAMIÁN.- ¿Te crees muy listo tú, eh?

KANARIO20.- Pues no. Pero eso está clarísimo.

DAMIÁN.- Y tú vas a hacer prácticas de psicología conmigo, ¿no es eso?

KANARIO20.- No seas gilipollas, “prácticas de psicología”. ¿Tú sabes lo que tengo que aguantar yo en el instituto porque “tengo pluma”? ¿Los comentarios, las miraditas, las bromas de los gallitos de clase, la expresión de horror de mis compañeros cada vez que me acerco simplemente a hablar? ¿Tú sabes cómo me miran? Me paso los recreos solo...

DAMIÁN.- ¿Y tú te crees que yo he nacido ayer? ¿Que no pasé ya por todo eso? Sé valiente y plántales cara.

KANARIO20.- ¿Tú me dices a mí que sea valiente? ¿Pero tú ves cómo estás?

DAMIÁN.- Mira, lo que a mí me pase es cosa mía. Y tú no tienes que preocuparte por eso. Somos amigos, ¿no? Pues te digo que ya hemos pasado todos por los abucheos en la escuela, por las pintadas en los lavabos con nuestro nombre, por el desprecio de las chicas, los comentarios de algunos profesores y... bueno, yo no sé si en España los agreden... a mí la primera golpiza me la dieron a los 12 años.

KANARIO20.- ¿Te pegaron?

*Silencio.*

DAMIÁN.- Me metieron el cañón de un treinta y ocho por ahí.

KANARIO20.- ¡Hijos de puta!

DAMIÁN.- Eso no fue lo peor.

KANARIO20.- ¿Y no los denunciaste?

DAMIÁN.- Eran policías.

KANARIO20.- ¡¿Policías?!

*Silencio.*

KANARIO20.- ¿Por qué nos odia todo el mundo, Damián?

DAMIÁN.- No nos odian. Solo tienen miedo.

KANARIO20.- ¿Miedo?

DAMIÁN.- Miedo, sí.

KANARIO20.- ¿Pero miedo de qué? Yo no le hago daño a nadie. ¿Cómo puedo darles miedo?

DAMIÁN.- Destruimos su visión del mundo. Negamos su moral, sus principios sacrosantos, sus familias cristianas, su sexo bendecido para la procreación. Somos los últimos herejes que aún perduran en pleno siglo XXI. Durante siglos nos han quemado en hogueras, nos han encarcelado, nos han escupido a la cara, hemos sido sus bufones, la escoria de su mundo bienpensante. ¿Sabes que Hitler no solo exterminaba judíos sino también maricones? ¿Sabes cuántos murieron en los famosos campos de exterminio nazis?

KANARIO20.- ¿Cuántos?

DAMIÁN.- Bueno, yo no sé cuántos, pero fueron miles.

KANARIO20.- Pero yo no lo entiendo. ¿En qué cambia su vida el que yo quiera a un hombre? ¿Qué puede importarles, qué daño les hago? Yo no pretendo que ellos hagan nada. ¿Qué más les da?

DAMIÁN.- Pues ya lo ves. No les da igual en absoluto.

*Pausa.*

KANARIO20.- ¿Sabes? Yo estoy... estoy saliendo con mi profesor de historia. Es un hombre fantástico, un auténtico sabio. Pero tiene muchísimo miedo de que alguien nos vea juntos. Y a mí me ha contagiado su miedo.

DAMIÁN.- Claro, Kanarito, a él lo podrían meter en la cárcel.

KANARIO20.- No, hombre, en España la homosexualidad es legal. Podríamos casarnos.

DAMIÁN.- Pero tú eres menor de edad, ¿no?

KANARIO20.- Bueno, ya tengo diecisiete.

DAMIÁN.- Tienes que tener muchísimo cuidado, cariño. Si os pillan os destrozarán la vida a los dos. Y no te quepa ninguna duda de que él acabaría en la cárcel.

KANARIO20.- Es la persona más maravillosa que he conocido en mi vida.

DAMIÁN.- ¿Cuántos años tiene?

KANARIO20.- No lo sé... treinta y algo, creo. Pero no lo parece. No es como la gente de su edad.

DAMIÁN.- ¿Cómo es la gente de su edad?

KANARIO20.- No sé... viejos, ya sabes... cuadriculados...

DAMIÁN.- ¿Como yo?

KANARIO20.- No quería decir eso.

DAMIÁN.- ¿Qué querías decir?

KANARIO20.- No sé, déjalo, es igual.

DAMIÁN.- No, dímelo.

KANARIO20.- No sé si lo entenderías...

DAMIÁN.- ¿Crees que no puedo entender que estás enamorado?

KANARIO20.- ¿Enamorado?

DAMIÁN.- Sí.

KANARIO20.- Es que eso es mucho decir... Yo no sé si realmente estoy enamorado.

DAMIÁN.- Pues yo creo que sí.

KANARIO20.- ¿Pero quieres decir enamorado... para casarme con él?

DAMIÁN.- Bueno... eres tú quien ha hablado de casarse, no yo.

KANARIO20.- Sí, pero... ¿tú crees que me podría casar con él?

DAMIÁN.- Dentro de un año, sí. Si todavía quieres.

KANARIO20.- ¡Un año! ¡Es muchísimo tiempo!

DAMIÁN.- (Ríe.) Un año pasa volando, criatura.

KANARIO20.- A mí me parece eterno.

DAMIÁN.- Si no puedes esperar, pide permiso a tus padres.

KANARIO20.- ¿Mis padres? ¡Tú estás loco!

DAMIÁN.- Si ellos están de acuerdo, os podéis casar inmediatamente.

KANARIO20.- ¡No entiendes nada, si mi padre se entera me mata!

DAMIÁN.- Pues entonces tendrás que esperar. Aún eres muy joven, tienes tiempo de pensarlo.

*Silencio.*

DAMIÁN.- Pero tu padre querrá que tú seas feliz, ¿no crees?

KANARIO20.- No.

DAMIÁN.- ¿Cómo que no? Seguro que sí.

KANARIO20.- ¡Cómo se nota que no lo conoces!

*Silencio.*

DAMIÁN.- A veces, a tu edad uno tiene una idea equivocada de los mayores. En el fondo tus padres seguro que quieren...

KANARIO20.- (*Le interrumpe.*) ¿Sabes lo que me gustaría? Me encantaría fugarme con Raúl, marcharnos a la península, y vivir juntos donde nadie nos conozca, ni se meta en nuestra vida, ni le importe lo que hagamos. En Madrid, por ejemplo. Y por las noches saldríamos juntos a los bares de Chueca y nos besaríamos delante de todo el mundo. Y montaríamos un buen pollo el Día del Orgullo Gay.

DAMIÁN.- ¿Y por qué no haces todo eso en tu pueblo?

KANARIO20.- De verdad que tú estás loco, ¿eh?

DAMIÁN.- Dentro de un año podrás hacerlo sin que nadie te lo impida.

KANARIO20.- ¡No lo entiendes! Yo nunca podré hacer aquí lo que quiero. Mi padre me mataría si se enterara. Viene alguien, te corto, ciao.

*Se apaga la pantalla de KANARIO20.*

*DAMIÁN se queda en suspenso sin saber qué hacer.*

*Luego comienza a teclear.*

TEXTO DE DAMIÁN.- Ayer volví a salir.

Hacía ya casi un año  
que no veía las luces destelleantes,  
los colores chillones,  
las pieles bronceadas,  
zapatos relucientes,  
camisas de almidón.

Cruzo un campo minado de miradas  
sorteando el cuerpo a cuerpo  
y me pido una copa,  
necesito beber, aquí es la ley...

DAMIÁN *se levanta, toma un vaso y continúa hablando al público.*

DAMIÁN.- Con un trago en la mano, me siento protegido, ese vaso es mi escudo. Todos recién planchados, carcajadas. ¡Todos se ven tan bellos! Debo fingir, no paran de mirarme. Con mi escudo en la mano, avanzo entre la gente. No sé qué está pasando, por qué son tan felices. Dentaduras brillantes bajo las luces negras. La música contagia, cuerpo a cuerpo, su ritmo ya frenético. Todos lucen alegres, esculturales, sexys, peinados, bronceados... Bajo el neón de la barra se subastan sonrisas. ¿Todos somos felices? ¡Qué más da que la vida sea una mierda! Miradas de vitrina buscando en la sección prêt à porter el cariño de moda, el amor de rebajas a su alcance. Pase por caja, pague por su derecho a exhibir mercancía. Disfrute el espejismo, escoja usted su mueca, todo es mentira aquí. Todos somos fantasmas de un teatro, aturridos por el fragor que agita cada víscera al ritmo *megabass*. ¿Parecemos felices? ¿Hay algo más que importe? Lanzar mi cuerpo hastiado a la subasta y esperar, simplemente, que alguien decida algo.  
No volveré a salir.

*Se sienta al ordenador y sigue tecleando.*

TEXTO DE DAMIÁN.- El mundo está vacío. La noche está poblada de robots relucientes con camisas de Zara. No volveré a salir.

*Bebe.*

*Se enciende la pantalla de KANARIO20.*

*Le vemos, pero no habla y empieza a aparecer el siguiente texto que va escribiendo:*

TEXTO DE KANARIO20.- ¿Sigues ahí? Damián, esto es muy importante.

DAMIÁN.- Hola, chico.

TEXTO DE KANARIO20.- Calla, no hables, mi padre me vigila. Me ha quitado el móvil. Acaba de leer los mensajes de Raúl. Va a llevarme a su casa. Tienes que avisarle de que se vaya.

DAMIÁN.- Pero, hombre, algún día se tenía que enterar.

TEXTO DE KANARIO20.- Cállate, te va a oír. Esto es muy urgente.

TEXTO DE DAMIÁN.- Pero tienes que hacerle comprender.

TEXTO DE KANARIO20.- Tú no conoces a mi padre, le va a pegar, estoy seguro, está hecho una furia ahora mismo. Tienes que llamar a Raúl, dile que se vaya de casa inmediatamente. Es el 00-34-922...

VOZ DEL PADRE.- ¡Ya estás otra vez con ese maricón?

KANARIO20.- No, papá, es un amigo. ¿Qué haces? ¡Es un amigo, te lo juro! ¡Ay!

*Confusión de golpes y gritos en la pantalla.*

DAMIÁN.- ¡Eh, oiga, oiga, deje de golpear al muchacho ahora mismo o le pongo una denuncia!

*Una mano se acerca a la cámara.*

*La pantalla de KANARIO20 parpadea y se apaga.*

*Silencio. DAMIÁN le pega una patada a uno de los ordenadores.*

*Silencio.*

*De pronto se enciende otra pantalla.*

- VI -

LUISA XXX.- (*Ilorando atacada.*) ¡Se me murió la Cindrie, Dios mío, qué desgraciada soy! ¿Por qué me pasa a mí esto? ¡Yo me quiero morir, que se me murió quien más quería yo en el mundo! ¡Ay mi Cindrie que era la más bonita, mi vida, mi Cindrie que se me murió, Dios mío! ¿Qué voy a hacer yo ahora sin ella? ¡Si era un amor, tan dulce, tan cariñosa, qué voy a hacer yo ahora, Dios mío, que yo me quiero morir! ¡Yo me quiero moriiiiiiiiir, yo me pego un tiro, yo me tiro por las escaleras, yo no quiero vivir sin mi Cindrie, que la quería yo más que a nada en este mundo!

DAMIÁN.- Luisa, cálmate.

LUISA XXX.- ¡Que no me calmo! ¡Que no me da la gana de calmarme, que soy una desgraciada! ¡Que estoy histéricaaaaa!

DAMIÁN.- Cálmate, cariño.

LUISA XXX.- ¡Que no me quiero calmaaaaar! ¡Que lo que quiero es morirme!

DAMIÁN.- Anda, cuéntame qué ha pasado. Tranquilízate, hombre.

LUISA XXX.- ¡Pero cómo que hombre, ahora vas vos y me llamás hombre, pero en qué mundo vive una!

DAMIÁN.- Perdona, Luisa, se me escapó, no quería decir eso. Anda, cuéntame qué le pasó a la Cindrie.

LUISA XXX.- Se me murió, Damiancito, se me murió mi Cindrie linda.

DAMIÁN.- ¡Pero cómo? ¿Qué pasó?

*Silencio.*

LUISA XXX *se suena los mocos, se limpia las lágrimas entre pucheros.*

DAMIÁN.- ¿Qué pasó, Luisa?

LUISA XXX.- No te lo digo que te vas a reír de mí.

DAMIÁN.- Pero cómo me voy a reír con el disgusto que tienes.

LUISA XXX.- Porque soy una loca y no tengo remedio.

DAMIÁN.- Pero, ¿qué paso?, ¿qué hiciste?

LUISA XXX.- Pues una pelotudez muy grande, Damiancito. Una pelotudez que me costó el mayor disgusto de mi vida.

DAMIÁN.- ¿Sabes?, al Kanarito lo pilló su padre.

LUISA XXX.- ¿En serio? ¡Ay pobre, habrá tenido que salir del armario de repente!

DAMIÁN.- Lo golpeó, oí cómo lo golpeaba, estábamos conectados.

LUISA XXX.- ¡Pero cómo pudo, si el Kanarito es un ángel!

DAMIÁN.- Quise denunciarlo, pero no sé cómo se llama, ni dónde vive, no puedo hacer nada.

LUISA XXX.- Tendrá que bancársela él solito, como hicimos todas.

DAMIÁN.- ¡Cómo es posible que esto siga ocurriendo!

LUISA XXX.- ¿Y qué querés hacer?

DAMIÁN.- No lo sé...

*Silencio.*

LUISA XXX.- Se me murió la Cindrie, Damiancito. No volverá a despertarme con su hociquito, lamiéndome la cara.

*Silencio.*

*Se enciende la pantalla de ANONIMUS.*

ANONIMUS.- ¿Hay cancha para un amigo?

DAMIÁN.- Hola.

LUISA XXX.-Hola.

*Pausa.*

ANONIMUS.- Vaya un recibimiento que me hacen.

DAMIÁN.- No está el ambiente para fiestas, brother.

ANONIMUS.- ¿Qué hubo pues?

LUISA XXX.- Al Kanarito lo pilló su padre.

DAMIÁN.- Y a Luisa se le murió la Cindrie.

ANONIMUS.- Vaya mierda, compadres. Y yo leyendo a Shakespeare.

LUISA XXX y DAMIÁN.- ¿Leyendo a Shakespeare?

ANONIMUS.- ¿Qué les extraña, pues? La loca más divina de todos los tiempos.

LUISA XXX.- ¿Shakespeare era loca?

DAMIÁN.- ¿No lo sabías?

LUISA XXX.- Que yo sea hoy una señora, no quiere decir que haya tenido una educación. Una tuvo que hacerse a sí misma de arriba a abajo, incluida la entrepierna, así que no ha tenido tiempo de cultivarse como ustedes.

ANONIMUS.- ¿Qué pasó con la Cindrie, Luisa?

LUISA XXX.- Se me murió, Anónimo, qué disgusto tan grande.

DAMIÁN.- Y al Kanario le dio su padre una golpiza porque le pilló los mensajes de su novio.

ANONIMUS.- Mierda de mundo, les digo yo, si colgaran a esos bestias se acababa la homofobia en cuatro días.

DAMIÁN.- Al que van a colgar es al novio, el Kanario es menor.

LUISA XXX.- Como mi Cindrie, quince añitos tenía.

ANONIMUS.- Venga, Luisa, no jodas.

LUISA XXX.- ¿Que no joda por qué? Bien linda era mi niña, vos no tenés ni idea.

DAMIÁN.- No seas burra, Luisa, que al Kanario le ha dado una tunda su padre.

LUISA XXX.- Pues no será el primero. Y mi Cindrie está muerta.

ANONIMUS.- Pero era un perro, Luisa, no vas a comparar.

LUISA XXX.- Ya, claro, ahora me salís con que los animales no tienen sentimientos, ¿no es eso? Pues sí que los tienen, a ver si se enteran, y si ustedes no lo saben es porque los que no tienen alma son ustedes. Tan modernos, tan cibernáuticos, tan cultos y no saben que la vida en este planeta es una sola para todos.

DAMIÁN.- Pero, Luisa, Kanario es nuestro amigo...

LUISA XXX.- ¿Y la Cindrie qué es, un pedazo de carne?

*Silencio.*

LUISA XXX.- Ustedes los hombres son todos unos brutos insensibles, no tienen ni idea de lo que necesita una mujer. Pues se lo voy a decir bien clarito para que se enteren: nadie, pero nadie nunca, nadie en el mundo me hizo el amor con la delicadeza con que me lo hacía mi Cindrie. Era el ser más sensible de la tierra y me ponía loca de gusto. Y yo la amaba, la amaba como no se puede amar a nadie, porque ella era distinta de todos, ella era el ser más amoroso y dulce del mundo.

*Silencio.*

LUISA XXX.- ¿Se quedaron mudos?

*Pausa.*

LUISA XXX.- Pues sepan que nunca tuve orgasmos como los que me daba ella. Ni con el comisario ese de Mar del Plata, que la tenía como una viga de madera, pero era un chanchito que acababa en un minuto y me dejaba como una perra en celo.

*Silencio.*

LUISA XXX.- Ya está. Ya lo saben. ¿Dice algo su Shakespeare de esto?

*Silencio.*

LUISA XXX.- ¿No son ustedes tan liberados? ¿No superaron todos los prejuicios? Yo seré una ignorante, pero aprendí en la vida a ser feliz y a tener lo que necesito.

*Silencio.*

*Una pantalla parpadea con ruido e interferencias.*

*Aparece borroso MILITAR CACHONDO, lo que dice apenas se entiende, entrecortado por el ruido de la pésima conexión y los bombardeos.*

MILITAR CACHONDO.- ...la, hola, ¿me reciben?, ¿me reciben?

Está cayéndonos una encima de la puta que los parió...

... ta mañana y no han parado desde...

... tamos a cubierto, pero no sé si podremos...

¿Me reciben? ¡Díganme algo!

DAMIÁN.- Sí, te recibimos, mal, pero te recibimos.

MILITAR CACHONDO.- ... tallado justo al lado de mi compañero...

... quedamos unos cuantos enteros...

... tienen rodeados, no sé cómo vamos a...

... y están ahí fuera esperando que salgamos.

LUISA XXX.- ¡Ay, yo no puedo ver esto, yo no puedo ver esto que a mí me da algo!

ANONIMUS.- Calla, Luisa, que no lo oímos.

*Silencio, solo se escucha el ruido de la pantalla.*

DAMIÁN.- Militar, ¿me oyes? ¿Me oyes? ¿Puedes oírme?

MILITAR CACHONDO.- ...fatal, pero sí... oigo y te veo solo a ti. ¿Quiénes están?

DAMIÁN.- Estoy con Anonimus y con Luisa. ¿No los ves?

MILITAR CACHONDO.- ... distorsionados. Chicos, recen por mí, nos fríen...

... resistiremos poco... ¿oyen los zambombazos?..

...los quiero, chicos... mejores amigos que he ten...

LUISA XXX.- ¡Ay, yo no puedo ver esto, yo no puedo ver esto!

ANONIMUS.- Calla, Luisa.

*Un enorme estruendo, la pantalla de MILITAR CACHONDO queda encendida pero sin imagen.*

LUISA XXX.- Lo mataron. Se lo estoy diciendo que yo no puedo ver esto, ¡yo no puedo verlo! Nos lo mataron al Militarín, nos lo despanzurraron. ¿No han oído esa bomba?

ANONIMUS.- Cállate, Luisa.

DAMIÁN.- Haz el favor, Luisa, no te pongas en lo peor. No sabemos qué pasó. Puede estar vivo. Calla.

*Silencio. Ningún movimiento en la pantalla.*

ANONIMUS.- “Así brilló mi sol un día, al alba,  
sobre mi frente con triunfal belleza.  
Pero se fue, fue solo una hora mío  
y ahora el cielo nublado me lo esconde”<sup>2</sup>.

*Pausa.*

DAMIÁN.- ¿Qué es eso, Anónimo?

ANONIMUS.- El soneto número treinta y tres de Shakespeare.

LUISA XXX.- ¡Dios me está castigando!

DAMIÁN.- No digas eso, Luisa.

LUISA XXX.- Dios me está castigando. No lo entienden. Me está castigando por lo que le hice a Cindrie.

ANONIMUS.- No te montes un tango, Luisita.

*Pausa.*

LUISA XXX.- (*Llora.*) Pero yo la maté. La maté sin darme cuenta, la asfixié entre mis piernas. Me puse loca, no supe lo que hacía. Y ella intentaba zafarse, pobrecita, pero yo la sujeté ahí, calentita contra mi sexo... no sé cuánto tiempo, mientras me duró el orgasmo. Y entonces estaba quietita, quietita, con sus ojitos negros, acusándome. Y ahora Dios me castiga por perra, por egoísta, por libidinosa.

*Breve pausa.*

DAMIÁN y ANONIMUS *sueltan la carcajada.*

DAMIÁN.- (*Riendo.*) No creo que a Dios le moleste que te corras como una perra...

ANONIMUS.- Dejen ya de joder con Dios. Dios no tiene nada que ver con todo esto.

*Ríen los tres con tristeza.*

*Oscuro.*

*Sobre el oscuro, los siguientes versos van inundando las pantallas:*

TEXTO EN LAS PANTALLAS.- Otras almas tienen  
dolientes espectros  
de pasiones. Frutas  
con gusanos. Ecos  
de una voz quemada  
que viene de lejos  
como una corriente  
de sombra. Recuerdos  
vacíos de llanto  
migajas de besos.  
Cada piedra dice:  
“¡Dios está muy lejos!”<sup>3</sup>

- VII -

DAMIÁN.- La impostura es el código del mundo. Arrinconado en mi cuarto, en silencio, rodeado de ordenadores destripados, me pregunto qué significa mi vida. Informático, joven y profundamente infeliz. ¿Cómo puede alguien mantener una relación mintiendo día a día? ¿No estás con alguien para compartir, para sentirte cómplice? ¿Cómo es posible que eso se convierta en una farsa? ¿Mentir a tu pareja, mantener escondido tu verdadero amor y seguir actuando la comedia del “buenos días, cariño, te he preparado un café”? No puedo comprenderlo. ¿Y si no, qué? Salir todas las noches a cazar para calmar tu sexo. ¿Esa es la vida que queremos? Y mientras tanto husmeamos la miseria buscando dinero debajo de las piedras. Rastreamos la mierda, vendemos nuestra alma, nuestro tiempo, nuestra inteligencia para obtener dinero. Y sexo, sexo, sexo. Dinero y sexo a costa de quien sea. Por encima de las personas, de los sentimientos, de nuestra conciencia, dinero y sexo, trofeos codiciados que nos van pudriendo. Los principios son solo el material de la comedia. Comedia es lo que

obtienes cuando los principios tropiezan con la realidad. ¿Y quién no quiere sexo?, ¿quién no busca dinero? ¿Alguien sabe vivir sin ellos? ¿Alguien puede vivir solo con ellos? Se han convertido en la única meta, la única ilusión, la única droga. Colocarse o morir. “Así brilló mi sol un día al alba”. Tiene razón Anonimus. Hacerse pajas y leer poesía. ¿Acaso hay que esperar algo de alguien? Nos iremos de aquí con las manos vacías. Todo lo que vivimos será polvo en el polvo. Quemar tu filamento incandescente. Brillar una hora al alba.

Conectado a la red de los sin nombre, soy una célula del planeta tierra. Yo no soy nadie, nadie somos nadie. La comedia está ahí fuera vestida de políticos, banqueros, estrellas del show business, gente común que asiste a su trabajo, que regresa a su casa y besa a su pareja. La ficción es el mundo. Yo soy más yo cuando abro mi alma conectado a la red de los sin nombre. No tienen tacto, olor, temperatura... pero son más humanos que la muchedumbre alucinada, que el autobús que apesta, que los congresos de corbatas de seda, que las cumbres internacionales para seguir robando.

Informático, joven y profundamente infeliz. No se toquen, en el calor humano anida la mentira. Crece entre sus besos. Respira de su anhídrido carbónico. Los atrapa en su tela pegajosa de saliva y de semen. Refugiado en mi isla, el mundo no podrá quemar mi sueño. Mi sueño está en el aire, está en las ondas, soy un impulso en el circuito eléctrico.

*Sobre el oscuro leemos en las pantallas:*

TEXTO EN PANTALLA.- “Nadie sabe hacia qué infierno rojo podría extrañarse su alma ciega”<sup>4</sup>.

### - VIII -

*Las pantallas se encienden a la vez.*

*La conversación es animada y rápida.*

ANONIMUS.- Pero qué modernos son ustedes los argentinos. De verdad que se creen europeos.

LUISA XXX.- Callate, que esto parece el París de la Belle Époque. La gente anda loca por las calles en tanga.

DAMIÁN.- No me imagino yo a la gente en tanga por la calle en el París de la Belle Époque.

LUISA XXX.- ¿Ah no? Pues eran unos libertinos.

ANONIMUS.- Mira que eres burra, Luisa.

LUISA XXX.- ¿Burra, querido? Pues informate, soy una burra feliz.

DAMIÁN.- ¿Pero tú tienes novio?

LUISA XXX.- ¿Novio yo? Qué más quisiera.

DAMIÁN.- Y entonces, ¿qué más te da que se legalice el matrimonio gay?

LUISA XXX.- ¿Cómo qué más me da? ¿Vos estás loco? Mirá los noticieros, che, mirá la euforia que se desató en Buenos Aires. Todos los gays, las lesbianas, los trans, los bi, los travesaños, andan por las calles festejando. Nos dieron libertad, boludo, ¿cómo “qué más me da”? Ahora ustedes tienen la posibilidad de conseguir también que los dejen en paz. Somos el primer país de Latinoamérica que reconoce la igualdad en el código civil. ¿Cómo “qué más me da”? ¿Pero ustedes en qué piensan?

ANONIMUS.- En que el matrimonio debería estar prohibido. Pero no el matrimonio gay, sino el matrimonio, punto.

DAMIÁN.- Bueno, tampoco es eso.

ANONIMUS.- ¿Tampoco es eso? ¿Acaso conocen una fuente de traumas, represiones, mentiras, infidelidades, sufrimientos, e incluso asesinatos, más clara que el matrimonio?

LUISA XXX.- Vos estás realmente mal, ¿eh, mariachi?

DAMIÁN.- ¿Nos hemos pasado la vida protestando contra la represión y ahora vamos a prohibir a los demás que hagan lo que les venga en gana?

LUISA XXX.- Eso digo yo, claro que sí.

ANONIMUS.- El matrimonio es una herramienta de dominación. Primero lo fue del hombre sobre la mujer. Luego del Estado sobre los dos. Y ahora los gays ya están metidos en la trituradora.

LUISA XXX.- Vos sos un tarado. Y mirá dónde estás con tu revolución: haciéndote pajas con mocosos en la Sala “Calientitos”. ¿Y vos hablás de represión y de dominación del Estado? Vos sos un reprimido que no tenés el valor para encarar un amor de carne y hueso y enfrentarte a la vida. ¿Puede haber algo más bello que dos personas que se aman? ¿Y quién sos vos para decidir que no tienen derecho

a comprometerse por contrato y casarse en público? ¿Qué más da si son gays o marcianos?

DAMIÁN.- Lo malo es que el amor dura año y medio, Luisita.

LUISA XXX.- Como si dura siglo y medio, qué más da.

DAMIÁN.- ¿Pero tú te quieres casar?

LUISA XXX.- Por supuesto. ¿Ustedes no?

ANONIMUS y DAMIÁN.- ¡¿Casarme yo?!

*Ambos se echan a reír.*

DAMIÁN.- ¿Pero tú no decías que querías un novio “rechulo”?

ANONIMUS.- Un novio, sí, que me ponga el cuerpo como una verbena.

¿Pero casarme?

LUISA XXX.- Pues no te vendría nada mal a tu edad.

ANONIMUS.- ¿Qué quiere decir eso?

DAMIÁN.- No te ofendas, brother, pero algún día necesitarás...

ANONIMUS.- ¿Ustedes se propusieron deprimirme hoy?

DAMIÁN.- No es eso, pero...

LUISA XXX.- (*Le interrumpe.*) Pues yo sí, mirá vos. Porque una se conecta toda feliz para contarles que legalizaron el matrimonio gay y que hay una gran fiesta en Buenos Aires y vos salís jodiendo con los principios de la revolución. ¿Será revolución lo que tenés vos en México? Pues cómansela ustedes, gracias. Yo quiero un hombre que me quiera y que me ponga loca perdida y que me saque a bailar y se case conmigo. ¿Algún problema?

ANONIMUS.- Que te estás engañando.

DAMIÁN.- Yo creía tener eso, Luisa, y... (*Se calla.*)

LUISA XXX.- ¿Y qué? Decí. ¿Yo me estoy engañando? ¿Yo me estoy engañando y ustedes no? ¡Ja! Me dan risa, queridos, son ustedes ridículos.

*Silencio.*

*Suena un móvil.*

*DAMIÁN saca el suyo del bolsillo y lo enciende.*

*Es un mensaje.*

DAMIÁN.- ¡Mierda! ¡Kanario!

ANONIMUS.- ¿Qué de Kanario?

DAMIÁN.- Intentó... quitarse de en medio.

LUISA XXX.- ¡No, pobre pibe!

ANONIMUS.- ¡Híjole! ¿Ven lo que hace una familia estupenda y bien casada?

*Silencio.*

LUISA XXX.- ¿Pero te llamó, está bien?

DAMIÁN.- Su novio consiguió mi móvil de algún modo. Me envió un SMS.

ANONIMUS.- ¿Se conocen?

DAMIÁN.- No.

ANONIMUS.- ¿Pero platicaron ustedes?

DAMIÁN.- No. Solo envió un mensaje. "Kanario en la UVI. Intento suicidio. Raúl". No sé más.

ANONIMUS.- ¡La puta que parió a ese padre cabrón!

LUISA XXX.- ¡Pero llámale, boludo, llámale inmediatamente!

DAMIÁN.- Es un número oculto. Supongo que desde que les pilló el padre esconden los números.

ANONIMUS.- ¡Hijos de puta!, prefieren ver muertos a sus hijos antes que maricones. Esa es la sociedad libre y democrática. Cavernícolas, ¡hijos de la grandísima puta!

DAMIÁN.- ¿No acabará esto nunca?

LUISA XXX.- ¿Ven para qué sirve la legalización?

DAMIÁN.- Pero si en España también es legal.

LUISA XXX.- ¿Es legal?

DAMIÁN.- Claro.

LUISA XXX.- ¿Y entonces cómo...?

ANONIMUS.- Pero, Luisa, las leyes son las leyes, y la gente es la gente. ¿Cómo puede un escuincle de diecisiete años denunciar a su padre por acoso moral?

LUISA XXX.- ¿No puede?

DAMIÁN.- No se atreve.

LUISA XXX.- ¿No puede ir a una comisaría?

DAMIÁN.- Pero le tiene pánico a su padre. ¿No lo oyeron decir cincuenta veces que si lo pillaba lo mataba?

ANONIMUS.- Pero mira que eres burra, porteña.

DAMIÁN.- Y además, ¿tú te imaginas a un muchacho de diecisiete años yendo a la policía a denunciar que su padre no le deja coger con su profesor?

LUISA XXX.- ¿Su profesor dijiste?

ANONIMUS.- ¿Su profesor?

DAMIÁN.- Su profesor de historia.

ANONIMUS.- Esa sí que es bien jodida, güey.

LUISA XXX.- Están jodidos. Están pa' atrás.

ANONIMUS.- Lo van a llevar preso, seguro. Si lo sabré yo.

DAMIÁN.- ¿Si lo sabrás tú?

*Silencio.*

LUISA XXX.- Bueno... todas tenemos un pasado, ¿eh, indio?...

*Silencio.*

ANONIMUS.- ¡Pero yo me cogí al director del instituto que estaba como un toro y le andaban detrás todas las profes!

*Estallido general de risa.*

LUISA XXX.- (Ríe.) ¡Pero vos sos un hombre sin principios!

DAMIÁN.- ¿Y los pillaron?

ANONIMUS.- La de matemáticas que estaba por él. Se presentó de noche en el despacho pensando que estaría solo. Seguro que pensó: "esta noche cae". Y lo pilló corriéndose en mi boca.

*Risas.*

DAMIÁN.- ¿Qué edad tenías?

ANONIMUS.- ¡Catorce años. No saben qué escándalo!

LUISA XXX.- ¿Se lo llevaron preso?

ANONIMUS.- Sí, pero estuvo quince días. Pagó una mordidita, lo echaron del instituto y se mandó mudar a otra ciudad. Yo nunca lo vi más. Y a mí me pusieron un psiquiatra, porque dije que había sido yo. Era la verdad, el hombre no se había podido resistir, le iba la marcha,

pero lo encendí yo. En esa época todavía querían curarnos. Pero el psiquiatra también entendía, así que me quedé con él y esta vez nadie supo nada, mis padres encantados de que me pasara el día con el psiquiatra. Él me enseñó a fingir. Hasta que, ya con dieciocho años, me fui a vivir con él. La verdad es que fue la persona que más me enseñó de la vida. Me empezó a pasar libros... me sacó de la mierda ignorante en que vivía... me pagó la Universidad... Sin él yo hubiera acabado de chapero en La Condesa... o algo peor, quién sabe.

*Silencio.*

ANONIMUS.- Bueno, y ahora me voy, que me están poniendo tonta. Y no tengo yo ganas de melodramas en technicolor.

DAMIÁN.- ¡No, espera! No te vayas.

LUISA XXX.- ¡No nos dejes a medias la novela!

ANONIMUS.- Que me marchó, que ya hablé demasiado. Salgan de casa de una vez y váyanse a vivir. La vida está ahí afuera.

DAMIÁN.- ¡Pero, hombre, no!

ANONIMUS.- Que adiós. Ahí les dejo una frase de Oscar Wilde.

LUISA XXX.- ¡Mariachi, esperá!

*En la pantalla de ANONIMUS aparece el siguiente texto:*

TEXTO EN PANTALLA.- “El ruido del mar borra el pensamiento, como la charla demasiado abundante de un amigo”.

*Y se hace el oscuro.*

## -IX-

ANONIMUS y LUISA XXX *están conectados.*

ANONIMUS.- ... pero le está haciendo daño, Lusita, ¿no lo entiendes?

LUISA XXX.- Está perdido... Le dolió mucho la traición de su amigo.

ANONIMUS.- Está encerrado en casa todo el día, no sale, no ve a nadie, no tiene amigos, yo ya no sé si come, ni si duerme. Está siempre en el chat.

LUISA XXX.- Ay, pobrecito, lo debe de estar pasando horrible.

ANONIMUS.- Pues por eso.

LUISA XXX.- ¿Y qué podemos hacer nosotras a distancia?

ANONIMUS.- Desconectarnos de él.

LUISA XXX.- Pero somos sus únicos amigos. ¿Lo vamos a dejar solo como a un perro?

ANONIMUS.- Hay que obligarlo a salir, Luisa, tiene que vivir, no puede encerrarse con nosotros.

LUISA XXX.- Pero miráte vos, miráme a mí.

ANONIMUS.- Por eso mismo. ¿Quieres que acabe igual que nosotros? Además, tú y yo somos mayores, es otra cosa. Pero él tiene treinta años y se está perdiendo la vida.

LUISA XXX.- Treinta y dos, tiene treinta y dos.

ANONIMUS.- Ándale, treinta y dos, qué más dará.

LUISA XXX.- Es que yo... le tomé cariño... no quiero perderlo.

ANONIMUS.- Pero le estamos creando la sensación falsa de que tiene amigos, de que está rodeado de gente. Y está completamente solo. No tiene relaciones, Luisa, está castrado.

LUISA XXX.- No es tan malo estar castrada, según cómo se mire.

ANONIMUS.- Déjate de pendejadas, estoy hablando en serio.

*Pausa.*

LUISA XXX.- Tengo miedo, mariachi. Mirá lo que pasó con Kanarito. Se lo tragó la tierra y no supimos más nada. Y el marine andá a saber si sigue vivo. ¿Querés que nos quedemos las dos viejas chateando aquí solas?

*Silencio.*

ANONIMUS.- Es por ellos, mueganita<sup>5</sup>. No seas egoísta.

*Silencio.*

LUISA XXX.- ¿Y cómo? ¿Cómo hacemos? ¿No volvemos a entrar y se acabó?

ANONIMUS.- Solo durante un tiempo. Hasta que tenga que salir afuera.

LUISA XXX.- Pero, ¿y cómo sabremos? Por ahí se pone a chatear con otros y sigue lo mismo.

ANONIMUS.- No seremos nosotros quienes le estemos dando la coartada.

LUISA XXX.- Pero, ¿qué coartada, indio?, le estamos dando apoyo, le estamos dando cariño, el pibe está bien jodido, somos lo único que tiene. ¿Y si hace una locura? Lo llevaremos sobre la conciencia...

ANONIMUS.- No va a hacer ninguna locura.

LUISA XXX.- ¿Y vos cómo sabés?

ANONIMUS.- Damiancito es un chavo buena onda, tiene miedo pero no está desesperado.

*Pausa.*

LUISA XXX.- Estoy muy sola, Anonimus.

*Pausa.*

LUISA XXX.- Estoy muy sola.

ANONIMUS.- Yo seguiré contigo.

LUISA XXX.- Me devoré a mi amante, mariachi, es un horror, no sé vivir con eso. Yo quise ser mujer y mirá en qué me convertí: soy una mantis religiosa.

*Silencio.*

ANONIMUS.- ¿Quieres venir a México unos días?

LUISA XXX.- ¿A México? ¿Lo decís en serio?

ANONIMUS.- Somos amigos, ¿no?

LUISA XXX.- Pero, ¿vos sabés lo que cuesta un pasaje? Yo no puedo pagármelo.

ANONIMUS.- Yo te convido.

LUISA XXX.- ¿Tanta guita tenés?

ANONIMUS.- No tanta, pero eso puedo permitírmelo.

LUISA XXX.- ¿Estás seguro? ¿Una mujer en tu departamento?

ANONIMUS.- Tengo espacio de sobra. Por un par de semanas yo creo que nos soportaremos.

LUISA XXX.- ¿Te estás tirando un lance conmigo?

ANONIMUS.- No, cariño, a mí me gustan todavía tiernos.

LUISA XXX.- Vaya.

ANONIMUS.- Te estoy dando una mano.

LUISA XXX.- ¿Por qué?

*Breve pausa.*

ANONIMUS.- Porque también yo estoy completamente solo.

*Silencio.*

*Luego oscuro.*

- X -

*Las pantallas de todos los amigos están apagadas. DAMIÁN chatea en un portátil con el pantalón desabrochado. No vemos con quién habla.*

DAMIÁN.- Dale, hombre, dale, no seas corto.

¿Qué no quieres? ¿Y entonces que haces aquí?

¿A ti qué carajo te importa cómo me llamo?, ¿quieres acción o no quieres acción?

Pues déjame en paz. Fuera.

¿Hola quién eres?

Yo soy BigMc. ¿Tú tienes cámara?

Dale, sí, ¿quieres verme?

Mi casa, sí. Bueno y mi taller, aquí trabajo.

Tú sí que luces lindo. ¿Cuántos años tienes?

¿Me dejas que te vea?

Sin ropa, claro, ¿me dejas?

Of course... mira, ¿qué te parece?

Muchas gracias, tú tampoco estás mal.

¿Quieres tocarte un poco?

¡Vaya, chico, menudo chupa-chups!

Sí, claro que me gusta. Mira cómo me puse.

Sigue, sigue tocándote.

Así, así muy bien...

¿Te das la vuelta?

Muy bien, brother, muy bien.

Acércate a la cámara.

No tanto, que te vea.

Ahí, ahí, sigue tocándote.

Me encanta, sigue así.

¡Dios! ¡¡¡Dios!!!, ¡Ahhh!  
¡Qué gozada!

*Silencio.*

Oye, oye, espera, no... ¿Cómo te llamas?

*Silencio.*

¡A la mierda, joder!

*Tira el ordenador al suelo con rabia.*

*Con los pantalones caídos, sujetándose el sexo con ambas manos, se deja caer de la silla hasta quedar hecho un ovillo en el suelo.*

*Largo silencio.*

*De pronto se ilumina otra pantalla.*

- XI -

MILITAR CACHONDO.- ¿¡Espacio para un amigo!?  
¿Hola? ¿Hay espacio para un amigo?  
Damián, ¿estás ahí?  
¿No estás? Aquí Militar Cachondo.  
¿Te dejaste la computadora prendida?

DAMIÁN *se levanta de un brinco y se pone a su teclado habitual.*

DAMIÁN.- ¡Militar, estás vivo!

MILITAR CACHONDO.- De milagro, mi hermano, de milagro.

DAMIÁN.- ¡No me lo puedo creer!, pero si todos te habíamos dado...  
bueno, quiero decir que creíamos que...

MILITAR CACHONDO.- Que me habían arrojado con la bandera, ¿eh,  
brother? Pues poquito faltó, pero aquí estoy. Y me mandan a casa  
como héroe.

DAMIÁN.- ¿Cómo héroe?

MILITAR CACHONDO.- Claro, man. Único superviviente de un ataque del terrorismo insurgente. Salí de aquel fregado huyendo como un conejo, pero lo volé todo para que no se hicieran con el armamento y las transmisiones. Medalla al valor y a mi *home*.

DAMIÁN.- Único superviviente...

MILITAR CACHONDO.- Fue espantoso...

*Pausa.*

MILITAR CACHONDO.- Todo es espantoso aquí. No puedes... no se puede imaginar.

DAMIÁN.- Ya...

MILITAR CACHONDO.- Esto... no debería existir, hermano. Esto no debería existir.

DAMIÁN.- Ahora ya se acabó.

MILITAR CACHONDO.- Sí, bueno, pero... esto.. ya no se olvida, ¿sabes?...

Lo que yo he visto aquí... no se puede olvidar ni viviendo cien años. Mi compañero... reventó como un globo... y yo sentí... al ver sus tripas chorreándome encima, me empapó el uniforme... Esto no debería existir, hermano, de verdad, no debería existir.

*Pausa.*

DAMIÁN.- Ahora te traen a casa. Vas a quemar San Juan pa celebrarlo con toda tu mara.

MILITAR CACHONDO.- Sí, bueno...

*Silencio.*

MILITAR CACHONDO.- ¿Y ustedes, cómo van?

DAMIÁN.- Bien...

MILITAR CACHONDO.- ¿Y qué cuentan los frikis?

DAMIÁN.- Nos hablamos muy poco.

MILITAR CACHONDO.- ¿Muy poco? ¿Qué pasó?, ¿se pelearon?

DAMIÁN.- No, por nada, por nada. Es que no coincidimos.

MILITAR CACHONDO.- ¿No coinciden? Ya, vamos, cuéntame qué pasa.

DAMIÁN.- No pasa nada, en serio.

MILITAR CACHONDO.- ¿No me quieres contar?

DAMIÁN.- Pero no pasó nada, es cierto. Solo que ya no entran a la sala.

MILITAR CACHONDO.- ¿Quién no entra?

DAMIÁN.- Nadie. No hay nadie nunca, desde hace días.

MILITAR CACHONDO.- Será casualidad.

DAMIÁN.- Tal vez...

MILITAR CACHONDO.- Vaya...

*Pausa.*

MILITAR CACHONDO.- ¿Ni el Kanario tampoco?

DAMIÁN.- Nadie, te digo. Nadie. Bueno, el Kanario... el Kanario intentó matarse.

MILITAR CACHONDO.- ¿Qué?

DAMIÁN.- No sabemos si vive.

MILITAR CACHONDO.- ¿Pero, por qué?

DAMIÁN.- Lo descubrió su padre.

*Silencio.*

MILITAR CACHONDO.- ¿Sabes, hermano? Cuando nos traen aquí nos dicen que luchamos por su libertad, la de ustedes, la de la gente. Para que el mundo sea más justo. ¿Entiendes lo que digo?

DAMIÁN.- Y tú te lo creiste...

*Silencio.*

MILITAR CACHONDO.- ¿Y qué haces tú?

DAMIÁN.- Pues... chatear con otra gente.

MILITAR CACHONDO.- ¿Qué gente?

DAMIÁN.- Con otros... con cualquiera...

*Silencio.*

MILITAR CACHONDO.- Se jodió el grupo.

DAMIÁN.- Eso parece. Bueno, no sé, quizás vuelvan. La verdad es que no entiendo qué pasó.

*Silencio.*

MILITAR CACHONDO.- Me han amputado un pie.

DAMIÁN.- ¡Joder! ¡Qué dices?

MILITAR CACHONDO.- Sí.

DAMIÁN.- ¡Mierda! ¡¡Mierda!! ¡¡¡Mierda!!!

MILITAR CACHONDO.- Tranquilo, hermano, que me pasó a mí.

DAMIÁN.- Joder, Militar, no sabes cómo lo siento.

MILITAR CACHONDO.- Me llamo Celedonio.

DAMIÁN.- Lo siento, Celedonio.

MILITAR CACHONDO.- Sí, yo también lo siento, es un nombre ridículo.

DAMIÁN.- (*Ríe.*) Pues anda que Damián...

*Pausa.*

MILITAR CACHONDO.- ¿Te imaginas llamarse Burbundófero?

DAMIÁN.- ¿Aún tienes ganas de guasa?

MILITAR CACHONDO.- ¿Se te ocurre algo mejor?

*Pausa.*

MILITAR CACHONDO.- Pensé que quizá... cuando regrese a San Juan...  
podríamos vernos.

DAMIÁN.- (*Miente.*) Sí, cómo no.

MILITAR CACHONDO.- Sí tú quieres, por supuesto.

DAMIÁN.- Bueno...

MILITAR CACHONDO.- No seré un compañero muy divertido. Ya sabes...

DAMIÁN.- Yo ahora no salgo mucho...

MILITAR CACHONDO.- Dicen que podré andar con una prótesis. Aunque  
cuesta tan cara que no sé si podré...

DAMIÁN.- Te vas a acostumbrar, ya vas a ver.

*Pausa.*

MILITAR CACHONDO.- Gracias.

*Pausa.*

DAMIÁN.- Me tengo que ir.

MILITAR CACHONDO.- Okey.

DAMIÁN.- Siento mucho lo de... Lo siento.

MILITAR CACHONDO.- Bueno, gracias.

DAMIÁN.- Ya hablamos, ¿sí?

MILITAR CACHONDO.- Adiós, chico.

*Silencio.*

*La pantalla de MILITAR CACHONDO se apaga.*

*DAMIÁN se derrumba llorando.*

*Oscuro.*

TEXTO EN PANTALLA.- “Los muertos se descomponen bajo el reloj de las ciudades,

la guerra pasa llorando con un millón de ratas grises,  
los ricos dan a sus queridas  
pequeños moribundos iluminados,  
y la vida no es noble, ni buena, ni sagrada”<sup>6</sup>.

- XII -

MILITAR CACHONDO, LUISA XXX y ANONIMUS *chatean después de tiempo sin hablarse.*

LUISA XXX.- ... es que todavía quedan caballeros.

ANONIMUS.- Y héroes, querida.

MILITAR CACHONDO.- Ya ves tú el heroísmo...

ANONIMUS.- Algo harías.

MILITAR CACHONDO.- Mi primera idea fue salir corriendo, pero llevaba un detonador en una de las cananas. Y dentro de la guarnición había explosivos para una columna de tanques que teníamos que volar al día siguiente. Los estábamos montando. Esa era nuestra misión.

LUISA XXX.- De paz.

MILITAR CACHONDO.- Sí, claro, nuestra misión de paz. Así que me llevé el detonador y me escondí a unos 200 metros entre unas rocas, arrastrando el pie como pude, así en caliente todavía no dolía tanto. Por eso lo perdí, me lo jodí del todo. Cuando vi que estaban todos

dentro, pulsé el detonador y ¡pumba!: fin de fiesta con fuegos artificiales. Pensé que me iban a formar consejo por reventar los cadáveres de mis compañeros. Pero me condecoraron. No sé qué habrán enviado a las familias dentro de los féretros.

LUISA XXX.- Pues espero que no los abran para ver el patch-work de talibán y marine.

*Silencio.*

LUISA XXX.- Era un chiste.

ANONIMUS.- Pero mira que eres burra, Luisa.

MILITAR CACHONDO.- Es igual, déjala...

*Silencio.*

*Rompen los tres a reír.*

*Pausa.*

ANONIMUS.- ¿Cuándo vuelves?

MILITAR CACHONDO.- Estoy de camino. Sobrevolamos el Mediterráneo.

Estoy viendo ahí abajo la bota de Italia.

LUISA XXX.- ¡Italia! ¡Oh, caro mío, andiamo a Venezia!

ANONIMUS.- Prendiamo una gondola, signorina.

LUISA XXX.- Muy atrevido le veo, caballero.

ANONIMUS.- No querrá usted chupármela.

LUISA XXX.- ¡Qué grasa!

MILITAR CACHONDO.- Bueno, veo que, al menos, algo no ha cambiado, ja, ja, ja.

*Todos ríen.*

*Pausa.*

MILITAR CACHONDO.- ¿Qué pasó con Damián?

ANONIMUS.- Pasó que está encerrado todo el día. Que tiene miedo a la gente, que no sale, ni ve a nadie... no tiene amigos. Y decidimos cortar para obligarle a salir.

MILITAR CACHONDO.- ¿Y si entra ahora?

LUISA XXX.- Nos desconectamos.

MILITAR CACHONDO.- No sé si es buena idea.

ANONIMUS.- Acabará saliendo.

MILITAR CACHONDO.- ¿Y si no lo hace?

LUISA XXX.- ¿Y si no lo hace, Anonimus?

ANONIMUS.- Lo hará.

*Silencio.*

*De pronto se enciende otra pantalla.*

ANONIMUS.- Ahí viene. Fuera, chicos.

*Todos se desconectan.*

KANARIO20.- ¿Espacio para un amigo?

*Todos se conectan.*

LUISA XXX.- ¡Kanarito! ¡Kanarito, ay qué alegría, Kanarito!

ANONIMUS.- ¡Kanario, bienvenido, ¡qué pasó güey?, ¿dónde andabas que nos habías abandonado?

MILITAR CACHONDO.- ¡Kanario, cabrón, vaya susto nos diste!

KANARIO20.- ¡Hola, chicos! ¡Cómo los eché de menos!

LUISA XXX.- ¡Pero, contá, mi amor, cómo estás, qué pasó!

KANARIO20.- Estoy bien, Luisa, ¿y vosotros?

ANONIMUS.- ¿Pero qué hiciste, pendejo?

KANARIO20.- Meterme un tubo de pastillas que andaba por ahí huérfano.

MILITAR CACHONDO.- Hay que joderse, ¿para eso hago yo la guerra, pedazo de cabrón?

KANARIO20.- Es que no se me ocurrió pensar en eso.

LUISA XXX.- ¿Cómo estás, lindo?

KANARIO20.- Estoy perfectamente. Me he ido de mi casa. Y estoy de puta madre.

ANONIMUS.- ¿Estás con él?

LUISA XXX.- ¿Te fuiste a casa de tu profe?

KANARIO20.- ¡Eh, un momento!, ¿ustedes cómo saben...?

MILITAR CACHONDO.- Yo no sé nada, hermano, acabo de llegar.

KANARIO20.- ¡Damián se lo contó!

LUISA XXX.- Pues claro, pibe.

ANONIMUS.- Nos tenías preocupadísimos.

KANARIO20.- He pasado un infierno, créanme.

MILITAR CACHONDO.- Si quieres te cuento yo lo que es el infierno.

ANONIMUS.- Hirieron a Militar, Kanarito.

*DAMIÁN, en calzoncillos, con el pelo revuelto, un vaso en la mano y un aspecto totalmente desastrado se sienta a su ordenador. Se conecta.*

ANONIMUS.- Fuera, chicos.

*Se desconectan ANONIMUS, LUISA XXX y MILITAR CACHONDO.*

KANARIO20.- ¡Eh! ¿Qué pasa, qué hacen? ¿Por qué se marchan todos?

DAMIÁN.- ¿Espacio para un amigo?

KANARIO20.- Hola, Damián.

DAMIÁN.- ¡Joder Kanario! ¿También tú vuelves de la tumba? Pues mira, me alegro, porque no sabía con quién hablar. ¿Qué tal el más allá? ¿Es tan jodidamente asqueroso como el más acá?

KANARIO20.- No estoy muerto, Damián...

DAMIÁN.- ¿Entonces igual quieres que nos hagamos una paja?

KANARIO20.- ¿Qué te pasa, Damián?

DAMIÁN.- ¿A mí? ¿Qué me pasa a mí?

KANARIO20.- Sí, ¿qué te pasa?

DAMIÁN.- Nada, brother, nada. Era solo por si te apetecía. A mí qué más me da...

KANARIO20.- ¿No te alegras de verme?

DAMIÁN.- Sí, hombre, sí, cómo no me voy a alegrar, claro que me alegro... Lo que pasa es que... ¿tú no estabas muerto?

KANARIO20.- Ya ves que no.

DAMIÁN.- Pues está bien eso, brother, me alegro. Hace tiempo que no recibo una buena noticia. Así que mira, está bien eso.

KANARIO20.- ¿Qué te pasa, Damián?

DAMIÁN.- Que no me pasa nada, cojones. ¿Me pasa algo a mí? ¿Qué coño me va a pasar si estoy en mi casa tomándome una copa tan agusto? A ver, ¿qué me va a pasar?

KANARIO20.- Pero no estás bien.

DAMIÁN.- El que no está bien, eres tú, compañero, tú sí que estás jodido que te has cortao las venas.

KANARIO20.- No me he cortao las venas, gilipollas.

DAMIÁN.- ¡Ah no? Pues tu novio es un mentiroso. ¿O te has cortao otra cosa? Aquí todo el mundo se corta algo. El Militar se cortó un pie. La Luisa se cortó la polla. ¿Tú sabes que la Luisa se hizo cortar la polla?

KANARIO20.- Estás completamente pedo.

DAMIÁN.- Bueno...

KANARIO20.- ¿Por qué estás así tío?

DAMIÁN.- ¿Por qué? Acaso alguien necesita un porqué. ¿Por qué se fue a la guerra el otro? ¿Por qué te cortaste tú... lo que te cortaras?

KANARIO20.- Me tomé un tubo de pastillas.

DAMIÁN.- Pues eso: ¿por qué te cortaste un tubo de pastillas? Y la otra, la polla. Y el Gustavo y el Carlos... ¡qué hijos de puta!

*Silencio.*

DAMIÁN.- ¡Qué hijos de la gran puta! Yo confiaba en ellos. Yo... Yo los quería, Kanarito. Yo os quería a todos. Gustavo era mi vida... yo no puedo. No puedo, Kanarito, yo no tengo el valor que tú tuviste... pero me encantaría...

KANARIO20.- Venga, hombre, no me jodas. Que yo sea gilipollas no quiere decir que tengas que serlo también tú.

DAMIÁN.- Tú eres un tío con dos cojones. Como el Militar, que le han cortado un pie y le han hecho héroe. Y yo... ¿qué soy yo? Un mierda, Kanario, soy un mierda. ¿Dónde están mis amigos, dónde está mi amor, dónde está mi vida? ¿A quién le interesa un mierda como yo?

KANARIO20.- A mí, Damián, a mí sí me interesas.

DAMIÁN.- Sí, claro, gracias, brother, pero tú tienes a tu profe que es la hostia y le quieres y estáis enamorados y... ¡que comáis perdices!

KANARIO20.- Yo soy tu amigo.

DAMIÁN.- ¿Y eso qué significa, joder, qué significa? Yo soy tu amigo hoy y mañana me follo a tu novio y luego paso de ti. Eso significa ser amigo.

KANARIO20.- Pero eso nos puede pasar a cualquiera.

DAMIÁN.- ¿De verdad? ¡No me digas! ¡Ah, bueno!, entonces si este mundo es una puta mierda y no te puedes fiar de nadie porque eso nos puede pasar a cualquiera, ¡haberlo dicho antes, hermano, ahora ya me quedo mucho más tranquilo! ¿Ves? ¡Ya soy feliz! (Bebe.) Salud.

*Silencio.*

KANARIO20.- ¿Sabes que me he marchado de mi casa?

DAMIÁN.- Has hecho bien. Tu padre es una bestia.

KANARIO20.- Ahora vivo con Raúl.

DAMIÁN.- Pues dile que podía haber llamado para decir que no te habías muerto.

KANARIO20.- ¿Llamado? ¿A dónde?

DAMIÁN.- Pues a mi celular. A donde llamó para decir que te habías suicidado.

KANARIO20.- ¿Así que Raúl llamó a tu móvil?

DAMIÁN.- Claro. ¿Cómo me enteré yo que te habías cortado un pie?

KANARIO20.- (Ríe.) ¿Y de dónde sacó Raúl tu número?

DAMIÁN.- Se lo darías tú.

KANARIO20.- Pero tú nunca me has dado tu móvil.

DAMIÁN.- Pues se lo daría Dios, yo qué sé...

*Silencio.*

KANARIO20.- ¿Tú no eres informático?

DAMIÁN.- Sí.

KANARIO20.- ¿Se puede conseguir el móvil de alguien a través de un chat?

DAMIÁN.- Se puede rastrear la conexión y buscar el registro, si localizas la I.P. se puede entrar en el ordenador y ver todo lo que hay dentro.

KANARIO20.- ¿Tú podrías entrar en mi ordenador?

DAMIÁN.- Pues claro, cuando quiera.

KANARIO20.- ¿Y lo has hecho?

DAMIÁN.- No. Nunca. Yo respeto a la gente, ¿sabes? Cosa que la gente no suele hacer conmigo.

KANARIO20.- ¿Y alguien podría haber entrado en el tuyo?

DAMIÁN.- Tendría que ser muy bueno hackeando. Pero no hay un sistema perfecto. Siempre es posible.

*Silencio.*

KANARIO20.- Ya ves. Tampoco aquí estás a salvo.

*Silencio.*

DAMIÁN.- ¿Se puede saber a dónde quieres llegar?

KANARIO20.- Me gustas, ¿sabes? Hace tiempo que te observo. ¿Qué pretendes hacernos creer, Damián? Estás hecho una mierda, te masturbas con el primero que te encuentras en el chat y estás todo el día borracho. ¿A dónde quieres llegar tú, me lo puedes decir?

*Silencio.*

*Se encienden todas las pantallas.*

ANONIMUS.- Damián, tengo alguien en otra sala que quiere hablarte. ¿Me das permiso para que entre en esta?

DAMIÁN.- Que entre quienquiera, qué más da ya. ¿No éramos amigos?

*Se enciende otra pantalla y entra.*

GUSTAVO.- Damián, soy yo, Gustavo.

DAMIÁN.- Hijos de la gran puta, ¿quién te ha mandado entrar aquí?

GUSTAVO.- Escúchame, Damián.

DAMIÁN.- No tengo nada que escuchar de ti.

GUSTAVO.- Damián, llevo ya un año intentando pedirte perdón y no me dejas.

DAMIÁN.- ¿Pedirme perdón? Me importas una mierda. Me traicionaste, hermano, yo ya no tengo nada que hablar contigo.

GUSTAVO.- Pero yo no quería traicionarte.

DAMIÁN.- No querías... pero lo hiciste, cabrón.

GUSTAVO.- Nadie puede mandar en lo que siente.

DAMIÁN.- Por eso mismo no puedo perdonarte. No puedo, yo... no quiero hablar contigo. ¡Déjame en paz!

GUSTAVO.- Pero nosotros te seguimos queriendo. Somos tus amigos.

DAMIÁN.- ¿Mis amigos? No me hagas reír. ¿Eso es lo que hace un amigo?

GUSTAVO.- Fue algo inesperado, surgió... porque surgió. Ninguno queríamos que pasara algo así.

DAMIÁN.- Pero pasó... y ahora ustedes estarán felices... y yo quiero morirme.

LUISA XXX.- ¡No, mi amor, eso no!

ANONIMUS.- Luisita, no te metas.

LUISA XXX.- Pero es que el muchacho está dolido.

ANONIMUS.- ¡Cállate, Luisa!

*Silencio.*

GUSTAVO.- Mira, Damián. La vida es como es. Yo nunca pretendí hacerte daño y Carlos mucho menos. Pero no tenemos por qué negarnos lo que sentimos. Tenemos derecho a buscar nuestra felicidad. Y tú tienes derecho a considerarnos unos cabrones. Pero a lo que no tienes ningún derecho es a culparnos a nosotros si has decidido tirar la toalla.

*Silencio.*

ANONIMUS.- No volveremos a conectarnos, Damián. Hemos decidido que no volveremos a conectar contigo.

LUISA XXX.- Salí, mi amor, salí a la calle. El mundo está lleno de sorpresas.

DAMIÁN.- Está bacanísima, se conjuraron todos contra mí.

MILITAR CACHONDO.- Te queremos, Damián. Recuerda que hemos quedado para celebrar mi medalla.

DAMIÁN.- ¿Celebrar tu medalla?

KANARIO20.- Damián, no desperdicies tu vida. Yo he estado a punto de perderla y ahora sé que es una estupidez.

*Pausa.*

DAMIÁN, *rabioso, tira el vaso contra su pantalla.*

*Oscuro.*

- XIII -

DAMIÁN *se viste cuidadosamente. Se peina, se perfuma. Se abotona la camisa impecable. Se limpia los zapatos.*

*Luego va desconectando uno a uno los ordenadores.*

*Finalmente se dirige a proscenio y mira al público.*

DAMIÁN.- Metidos ya de lleno en este siglo,  
no se puede escoger huir o matarse.  
No se puede decir que “bueno...”, que “quién sabe...”,  
que “cada uno...”,  
o destrozarse el hígado  
en juergas sempiternas y acabar  
negando a quemarropa las fronteras  
del sentido común.  
Braceando, extenuado, siglo adentro,  
mi carne exige nueva arquitectura  
y mi esqueleto adhiere y enraíza  
en este asfalto y hora  
mi voluntad de vida. Y mis fantasmas  
quizá también son carne de mi espíritu  
y me nutren  
una nueva medida del amor o del agua,  
tactos, aromas,  
o una cifra de arena que supiera  
encender las miradas  
en un vagón de metro.

Mis miedos y ansiedades,  
mis manos rotas,  
frustraciones, arcadas,  
alimentan mi oxígeno  
si las planto y las riego  
y, una vez florecidas, se las cuento  
una noche nublada de ron,  
cualquiera de estas noches

de torbellino y risas,  
de neón y cristal y marihuana y labios,  
y de hip-hop y dedos, vasos e inglés.

Si nos ponemos todos a barajar fantasmas,  
y descubrimos juntos  
la gloria del enjambre de los cuerpos,

seremos los cachorros de ciudad,  
duros como el cimientito de los bancos  
y los abrazos mudos de la tribu.

Somos hijos de fuego para el siglo de roca,  
deliremos a coro.

Y entonces digo sí, digo que exijo  
llegar al miedo, volar la caja fuerte  
del pudor que nos pudre los sensores vitales,  
llegar al otro lado del andén desierto,  
cruzar ya, de una vez, trizar pasados,  
llegar a este momento  
exacto en la resaca,  
a estas diez de la noche  
y a esta escena:  
nuestro ahora más sangrante y más querido,  
nuestro aquí y sea por siempre.  
¿Y si lo hiciéramos?

¿Y si lo hacemos?, digo, y se me ocurre  
sobrevolar San Juan  
y su enorme agujero en las conciencias  
abrirle esquinas rojas como astros al granito  
teñir de rojo caderas y corbatas  
colgarle un verso al hierro del farol  
pintarle monicacos a la nube de anhídrido carbónico  
o extender una niebla afrodisíaca que humanice las calles.

*Silencio.*

*Luz en la sala.*

DAMIÁN.- Hola, gente real. ¿Hay espacio entre ustedes para un amigo?

*Baja a platea y sale por el centro de la sala estrechando las manos a los espectadores.*

*Oscuro.*

*Sobre el aplauso aparece el siguiente texto:*

TEXTO EN PANTALLAS.- "...la muchedumbre de martillo, de violín o de nube  
ha de gritar frente a las cúpulas,  
ha de gritar loca de fuego,  
ha de gritar loca de nieve,  
ha de gritar con la cabeza llena de excremento,  
ha de gritar como todas las noches juntas,  
ha de gritar con voz tan desgarrada  
hasta que las ciudades tiemblen como niñas  
y rompan las prisiones del aceite y la música.  
Porque queremos el pan nuestro de cada día,  
flor de aliso y perenne ternura desgranada,  
porque queremos que se cumpla la voluntad de la Tierra  
que da sus frutos para todos"<sup>7</sup>.

Federico García Lorca

### ■ NOTAS DEL AUTOR

1. García Lorca, *Libro de Poemas* (1921). El fragmento citado corresponde al poema “Hay almas que tienen...”. 8 de febrero de 1920.
2. William. Shakespeare, Soneto nº XXXIII. Buenos Aires: Editorial Losada, 1964. Retoco la traducción de Manuel Múgica Laínez.
3. García Lorca, *Libro de Poemas* (1921). El fragmento citado corresponde al poema “Hay almas que tienen...”. 8 de febrero de 1920.
4. Óscar Wilde, *Balada de la cárcel de Reading*. Espasa Calpe: Madrid, 1959. Retoco la traducción de León Mirilas.
5. “Muéganos”: dulce típico de México.
6. Federico García Lorca, “Oda a Walt Whitman”. *Poeta en Nueva York*. Madrid: El País, 2005.
7. Federico García Lorca, “Grito hacia Roma”. *Poeta en Nueva York*. Madrid: El País, 2005.

# CRÓNICA



## ENTREVISTA

Marina Carr: “El teatro tiene que estar por encima del género”, por DIANA I. LUQUE

## ACTUALIDAD

FÉLIX GÓMEZ-URDA y LOLA FERNÁNDEZ DE SEVILLA, FETEN. Teatro para la infancia: enseñar, divertir, cuidar

## RESEÑAS

ESPERANZA RIVERA SALMERÓN, *El caballero de Olmedo. Versos y versiones*, de Gema Cienfuegos Antelo y Javier Huerta Calvo

GUADALUPE SORIA TOMÁS, *Manuel Bretón de los Herreros: Más de cien estrenos en Madrid (1824-1840)*, de Ana Isabel Ballesteros Dorado

EMETERIO DIEZ PUERTAS, *La representación de las pasiones. Perspectivas artísticas, filosóficas y científicas*, de Guadalupe Soria Tomás (ed.)

DAVID LOYOLA LÓPEZ, *Retablos de agitación política. Nuevas aproximaciones al teatro de la Guerra Civil española*, de Emilio Peral Vega

DAVID OJEDA ABOLAFIA, *Quemar la casa. Orígenes de un director de escena*, de Eugenio Barba

NIEVES OLCOZ, *Formación teatral y complejidad*, de Elka Feldiuk

MARGA PIÑERO, *De Teatro, La preparación del espectador*, de Emilio de Miguel Martínez







Entrevista a Marina Carr:  
 “El teatro tiene que estar por encima del género”

DIANA I. LUQUE



Marina Carr (Offaly, 1964) ha sido escritora residente del Abbey Theatre (1997), el Trinity College de Dublín (1998) y la Dublin City University (1999). Desde 1996, es miembro de Aosdána, una prestigiosa asociación para artistas irlandeses. Ha sido premiada con el E.M. Forster Award de la Academia Americana de las Artes y las Letras, la Irish-American Fund Award, la Macaulay Fellowship, el Premio del *Irish Times* a la Mejor Obra de Nueva Creación y la Puterbaugh Fellow, entre otros. Ha impartido clase en la Universidad de Villanova, Princeton y el Trinity College de Dublín. Sus obras, casi una veintena de piezas, entre las que se encuentran *Portia Coughlan* (1996), *Ariel* (2002), *The Cordelia Dream* (2008), *16 Possible Glimpses* (2011) o *Phaedra Backwards* (2011), por citar solo algunos títulos, han sido traducidas a siete idiomas. *Mujer y espantapájaros* (*Woman and Scarecrow*, 2006) se encuentra publicada en el volumen *Estéticas de la destrucción: el teatro irlandés en la era del Celtic Tiger* (ed. Fundamentos)<sup>1</sup>.

**Empezaste a escribir teatro muy joven. ¿Qué te encaminó hacia la escena en lugar de otro género de escritura?**

De pequeña hacíamos teatro en el cobertizo de casa. Se hace mucho teatro en Irlanda; cada pueblecito de la región solía representar obras y tener grupos de teatro *amateur*. Así que para mí es algo común.

**El teatro de Marina Carr resulta de una amalgama compleja, que fusiona una suerte de hiperrealismo con una dimensión mítica que, a su vez, combina los mitos griego y celta. En el encuentro con el público celebrado ayer<sup>2</sup> afirmaste que no te interesa el teatro social ni político, ¿cuáles son tus intereses como dramaturga?**

Las personas. Lo que hacen, lo que dicen, cómo se comportan. El conflicto. Solía gustarme escribir grandes piezas dramáticas, ahora ambiciono escribir una obra en la que no haya conflicto, en la que todo el mundo sea feliz y todos se lleven bien. No sé cuán surrealista tendrá que ser. De hecho, nadie la llevaría jamás a escena. He visto algunas obras de este tipo, y se les suele reprochar que sus apuestas dramáticas no son muy elevadas, pero no estoy de acuerdo.

Chéjov tiene un relato breve titulado *La querida*. A pesar de las desgracias que le suceden a la protagonista, la vida no le toca. Puedes interpretar la historia de muchas maneras: quizás ella está profundamente afectada por cuanto le sucede; pero, en lo que respecta a lo humano, es incapaz de reaccionar y reflexionar sobre las cosas que le ocurren. ¿O está tan por encima de todo que “las pedradas y las flechas de la áspera fortuna” rebotan sin más? ¿O es tan boba y estúpida que no se da cuenta de lo que le está pasando? Cuando lees la historia... resulta asombrosa en cierto sentido. Su negativa a responder con lo que consideraríamos “una reacción normal” ante la infelicidad, la tragedia, el dolor... simplemente, sus reacciones no están. Abre todo un abanico de preguntas sobre el comportamiento humano, el personaje, cuán condicionado está el teatro por el conflicto y la revolución.

**El año pasado te concedieron la prestigiosa Puterbaugh Fellow en Oklahoma. En una entrevista realizada por Nancy Finn, de la Universidad de Massachusetts<sup>3</sup>, afirmaste que “Lleva toda una vida aprender a escribir una obra”. Algunos autores sostienen que, de hecho, a lo largo de su carrera acaban escribiendo una única obra. ¿Es tu caso?**

Espero no estar escribiendo lo mismo una y otra vez. Aunque, por otra parte, ¿cuántas historias existen? No lo sé, no puedo comentar al respecto porque estoy justo en el momento. Pasados diez años te das cuenta: “de esto justamente trataba aquella obra”. El problema es que el inconsciente opera en gran medida sobre el trabajo de un escritor. Vives a través de los materiales, articulándolos, extrayendo cosas de la nada e inventando. Por lo que la respuesta es que no lo sé.

**¿Cómo es tu proceso de creación y qué inspira tu escritura?**

Es distinto para cada obra. A veces empiezas con los personajes, a veces con una situación. Puedes coger un mito y extraer elementos de él.

En mi caso, la imagen suele estar ahí a menudo, flotando hasta que la ubico, durante mucho tiempo, quizás durante un par de años. Después, cuando me siento a escribir, suelo partir de cero, en el sentido de que nada está asimilado, es como si todo ese trabajo inconsciente –pensar en ello, soñar con ello– nunca hubiese ocurrido. Suelo empezar escribiendo pausadamente. Hemingway afirmaba que cuando estás escribiendo en tu jornada de trabajo, siempre debes parar cuando aún sigues el curso de tus ideas y lo que tus personajes quieren decir o hacer, o la descripción de un paisaje. No lo escribes todo cada día, guardas algo para el día siguiente. Y lo mismo el siguiente. No lo terminas; si lo haces, surge el pánico: ¿qué voy a escribir en la próxima parte? Por eso mucha gente que empieza y no para hasta que ha acabado, suele encontrar que ha llegado allí demasiado rápido, y después se desilusiona. Yo prefiero ir con paso lento, reflexionar, beber café, mirar por la ventana, releer, coger un libro de poesía, echar un vistazo, volver a leer un párrafo, ver arte, escuchar música. Y todo tiene cabida. A veces te lleva cuatro horas centrarte para escribir una página, y eso está bien, surgen estos inconvenientes. Puedes escribir con reglas, con fórmulas... a mí no me interesan en absoluto, aunque hay gente que escribe diez mil palabras cada día y resultan ser un trabajo excelente. Es distinto para cada escritor.

**¿Podrías darnos una visión general del teatro que se hace ahora mismo en Irlanda, y establecer, quizás, una comparación con el teatro en España? ¿Hay cierta tendencia hacia un teatro conservador en Irlanda, como sucede aquí?**

No he visto mucho teatro en España, así que no puedo comentar al respecto. En Irlanda están ocurriendo muchas cosas; aunque hay que tener presente que a una obra de teatro le lleva mucho, mucho tiempo tomar tierra. Puede haber muchos trabajos nuevos, pero si las obras no se mueven, pasan desapercibidas y se olvidan pronto. Solo un par de piezas quedarán en la memoria colectiva o en la conciencia colectiva.

Actualmente en Irlanda hay auténtico fervor por los clásicos y el repertorio irlandés: O'Casey, Synge, Wilde... Frank McGuinness hizo recientemente una adaptación del relato *Los muertos*, de James Joyce, que se mostró en el Abbey. A pesar de que no suscitó muy buenas críticas, tuvo éxito de público. Debido a la crisis de financiación que se extiende sobre toda Europa en la

actualidad y al colapso de los bancos, los teatros tardan en tomar decisiones respecto a nuevos trabajos porque, literalmente, no tienen dinero. Si antes programaban seis obras nuevas, ahora programan tres o dos. Y suelen reponer trabajos de dramaturgos consolidados, como Murphy –el año pasado tuvo lugar la gira de la temporada de Murphy<sup>4</sup>– o Frank McGuinness; no ya sus trabajos nuevos, sino sus adaptaciones, porque saben que de esta forma el teatro se va a llenar.

En el Gate Theatre programan muchas obras americanas, como Mamet o Noël Coward. Hacen lo que podría llamarse “un teatro más ligero”, quizás no “ligero”, pero programan muchísima farsa; programan a Shaw... Realizan buenos trabajos, pero no son conocidos como un teatro de nueva autoría. Si contratan a algún dramaturgo, –contratan a muy pocos, pero si contratan a alguno– lo emplean para adaptar novelas, como *Mi prima Raquel*<sup>5</sup>. Así que, en conjunto, diría que el teatro más arraigado es bastante conservador en este momento, porque los gustos del público son conservadores. Sin embargo, hay un enorme movimiento alternativo. Se escuchan comentarios diversos acerca de la llegada de un teatro más joven. Se está haciendo muchas cosas en salas y bares, en casas de gente, teatro de calle... pequeñas producciones, aunque muy interesantes.

**Durante más de dos décadas has sido la dramaturga irlandesa por excelencia, tal vez la única autora teatral viva conocida y estrenada en otros países. ¿Cómo es la situación actual?**

Hay un gran problema en lo que respecta a las estadísticas en Irlanda. Creo que las mujeres han sido excluidas del repertorio teatral irlandés. Melissa Sihra, que es profesora especialista en teatro en el Trinity, escribió un libro hace algunos años que hace un repaso por todas las mujeres de Irlanda<sup>6</sup>. Habla de mujeres de las que no tenía noticia y de obras que no puedo encontrar, que se han perdido. Sin embargo, el mero hecho de nombrar es importante, de descubrir al mirar atrás que, de hecho, siempre han estado ahí. Sencillamente, han sido arrancadas. Más allá de todo esto, no creo que al [paso del] tiempo le importe el género, sino la calidad del trabajo.

**¿Qué opinión te merecen los llamados “privilegios” concedidos a las mujeres hoy en día? En ocasiones, parece que el género prevalece sobre la calidad.**

Es un asunto complicado ya que, por una parte, necesita ser reconsiderado: debe haber equidad en las cifras, equilibrar los números de las producciones teatrales de hombres y mujeres; lo mismo sucede en los gobiernos, también tiene que reconsiderarse a escala política. El otro aspecto es, por supuesto, ¿son buenos? ¿Es bueno ese joven o ese hombre de mediana edad que ha escrito esa obra en particular? Tiene que estar por encima del género. Aunque es un tema complicado porque hay cuestiones que necesitan reequilibrarse. El equilibrio, la energía... la energía lo es todo. No hay mujeres suficientes para verbalizar ese diálogo, aún es marginal, pero tiene que hacerse. No sé cómo se consigue sin dificultad, si te soy sincera.

**¿Has percibido, durante tus más de veinte años dedicados a la escritura, que el hecho de ser mujer haya generado ciertas expectativas sobre tu trabajo en el público, los investigadores, los críticos y la gente de teatro?**

Me lo hacen pasar muy mal. Francamente mal, debo decir. Pero eso sucede al otro lado; si trabajas en teatro, tienes respeto por la obra. Nunca sales ganando: si es buena, arremeterán contra ella; si es mala, arremeterán contra ella; si es mediocre... es imposible ganar. Lo único que puedes hacer es seguir escribiendo, y dejar que digan lo que quieran, porque van a decirlo de todas formas.

**Ha habido una tendencia a analizar tus obras desde un enfoque feminista. En concreto, ha surgido cierta crítica opuesta al carácter anti-maternal de las protagonistas femeninas de tus llamadas "Obras de las Midlands"; personajes como The Mai, Portia Coughlan, Hestern o Frances.**

Sí, le dan demasiada importancia. No sé realmente qué significa lo que escribo; simplemente, escribo. Y creo que todos mis personajes tienen muchas lacras, tal y como ocurre en el mundo. Por eso, quiero escribir una obra en la que no haya conflicto, donde todo el mundo sea feliz, las mujeres sean perfectas y los hombres sean increíbles, donde los niños se porten bien y todos se lleven de maravilla. Se limitan a tomar té y tarta de manzana, y son amables unos con otros. Estaría bien, ¿no te parece?

**Sin embargo, la violencia es uno de los rasgos constantes de tu teatro. Surge, en gran medida, del carácter de tus personajes, porque**

**tienen una “naturaleza humana” compleja, son buenos y terribles al mismo tiempo. ¿Eres consciente mientras escribes de que hay tanta violencia en tus obras? ¿Guarda esta violencia alguna relación con el pasado histórico de Irlanda?**

No, mis obras evocan actos violentos únicamente para jugar en torno a alguna idea. En *On Raftery's Hill*, que se basa en el incesto, hay violencia. En *Ariel*, que se basa en *La Orestíada*... Todas las madres primigenias del teatro griego eran muy violentas y, en ese sentido, yo solo establezco correlaciones contemporáneas. Aunque mantengo un principio de fidelidad respecto al texto antiguo. No doy prioridad a la violencia, detesto eso. Pero está ahí, es enorme. Una desearía que no fuese un componente... pero si está ahí, está ahí. La violencia doméstica en Irlanda va en aumento, y cada fin de semana hay jóvenes apuñalados en alguna ciudad irlandesa, o hay peleas por drogas en Dublín, en Limerick, en Cork, y también en muchas aldeas; y mujeres que desaparecen, a las que encuentran estranguladas o violadas... Con todo, la violencia suele involucrar principalmente a hombres jóvenes que se matan.

**Lo misterioso es un elemento importante en tu teatro. ¿Crees que es tarea del dramaturgo confrontar al público con el misterio?**

Sí. Creo que fue Virginia Woolf quien dijo que en todo cuanto escribes debe haber al menos una línea o una frase que tú misma no puedas entender. Me parece estupendo. Simplemente, ponla ahí. No la entiendes, pero quizás dentro de cien años alguien diga: “ah, sí”, aunque quede abierta a otras interpretaciones. El lenguaje puede portar tanto.

**¿Qué estás escribiendo en este momento?**

Trabajo en una obra para la Royal Shakespeare Company y en una pieza para niños que se mostrará en el Ark. También estoy escribiendo una obra nueva para el Abbey Theatre.

10 de marzo de 2013

## ■ NOTAS

1. [N. de la Ed. y Tr.] Entrevista realizada cuando, con motivo de la Presidencia irlandesa de la Unión Europea, el Centro Dramático Nacional y la Embajada de Irlanda organizaron “Irlanda en Escena”, un Ciclo de lecturas dramatizadas y encuentros con el público coordinado por Denis Rafter y celebrado entre los días 8 y 10 de marzo de 2013 en el Teatro Valle-Inclán de Madrid. El ciclo se cerró con la lectura dramatizada de *Mármol* (*Marble*, 2009), de Marina Carr.
2. [N. de la Ed. y Tr.] “Encuentro con Marina Carr y dramaturgos españoles”, dentro del ciclo “Irlanda en Escena”, que tuvo lugar el sábado, 9 de marzo de 2013, en la Sala “El Mirlo Blanco” del CDN. Intervinieron: Marina Carr, Ernesto Caballero, Ignacio García May, Antonio C. Guijosa, Ignacio del Moral y Diana I. Luque, y fue presentado por Denis Rafter.
3. [N. de la Ed. y Tr.] “An Interview with Irish Playwright Marina Carr”, para *World Literature Today*, 9 de marzo de 2012. (En línea: <http://vimeo.com/44478910>) (Consulta: 29/09/2013). Una versión editada de la entrevista aparece publicada como FINN, Nancy. “Theater in Eleven Dimensions. A Conversation with Marina Carr”, en *World Literature Today*, volumen 86, número 4, julio-agosto 2012, pp. 42-46.
4. [N. de la Ed. y Tr.] Carr hace referencia al ciclo “DruidMurphy, Plays by Tom Murphy”, de la prestigiosa Druid Company, de Galway; que incluía *Conversations on a Homecoming*, *A Whistle in the Dark* y *Famine*. Las tres fueron dirigidas por Garry Hynes.
5. [N. de la Ed. y Tr.] De la escritora británica Daphne du Maurier (1907-1989).
6. [N. de la Ed. y Tr.] SIHRA, Melissa (ed.) *Women in Irish Drama: a Century of Authorship and Representation*. (Introducción de Marina Carr), Londres: Palgrave Macmillan, 2009.



Actualidad:

FETEN. Teatro para la infancia: enseñar, divertir, cuidar

FÉLIX GÓMEZ-URDA y LOLA FERNÁNDEZ DE SEVILLA



Desde las grandes recopilaciones de cuentos populares, realizadas entre los siglos XVIII y XIX por los hermanos Grimm, por Andersen o por Perrault, la literatura destinada a niños y niñas se articula como guía, apoyo o acompañamiento en el proceso de crecimiento. Así lo ve Vladimir Propp en su *Morfología del cuento*, cuando localiza y aísla treinta y dos funciones esenciales que todo cuento o historia fundacional sigue y recoge, dibujando así el periplo o viaje del propio niño al crecer. Con el tiempo, los valores de la literatura infantil, y concretamente del teatro, cambian; no son pocas las visiones que enfatizan el elemento de diversión o incluso evasión como el componente prioritario para las historias destinadas al público infantil. Finalidad lúdica o pedagógica: el debate está servido.

¿Puede el teatro para la infancia reflejar todos los grandes temas, por peliagudos que en principio puedan resultar? ¿Debe hacerlo? ¿O existen unas temáticas más apropiadas que otras? ¿Sirve igualmente cualquier enfoque o modo de mostrar?

En la pasada edición de FETEN, Feria Internacional de Artes Escénicas para Niños y Niñas, celebrada en Gijón entre el 16 y el 21 de febrero, todas estas tendencias en la creación de historias para públicos jóvenes han sido ampliamente exploradas. La muestra de espectáculos representados, unos setenta distintos, ofrece una vasta perspectiva de los derroteros que actualmente siguen las compañías que dedican sus esfuerzos al teatro infantil.

Marián Osácar, directora artística de FETEN durante los últimos dieciocho años, indica que “tratamos de que haya representación de todas las comunidades autónomas, de todas las técnicas. FETEN es una feria de artes escénicas, no solo de teatro, y hay que dar cabida a la

magia, al circo, al teatro de calle, al teatro de objetos, al teatro de papel, a la recreación...". FETEN comienza su andadura, hace veintitrés años, en la ciudad asturiana, como una feria teatral de pequeño formato, con unas quince funciones distintas destinadas a campañas escolares. Con el tiempo, la feria va creciendo por sí misma, hasta alcanzar este año la presencia de unas setenta compañías distintas, nacionales e internacionales, y unos quinientos acreditados entre programadores y medios de comunicación.

A lo largo de sus seis días de duración, FETEN toma la ciudad en su sentido más amplio. Mientras los grandes títeres rodantes de Galiot Teatre (Cataluña) se despliegan por el Paseo de Begoña, la mayor parte del público y acreditados se concentran en la sala del emblemático Teatro Jovellanos para disfrutar de *La Magia de Mag Lari* (Cataluña), espectáculo que dio el pistoletazo de salida oficial a la programación de la Feria. Solo era el comienzo.

Repartidos entre las distintas salas de sus dos sedes principales –el Jovellanos y el Centro de Cultura Antiguo Instituto–, más la red de Centros Culturales Integrados de los distintos barrios, cada día se han escenificado una media de quince espectáculos diferentes.

Tal y como reconoce Osácar, en realidad FETEN son muchas ferias en una. Poco tiene que ver un espectáculo dirigido a bebés de seis meses o un año, con una propuesta encaminada a públicos de diez u once años. En el fondo, se trata de mundos e imaginarios distintos, abordados desde lenguajes y técnicas diferentes, adaptadas a las necesidades de cada edad.

Así, espectáculos como *Nidos*, de la compañía Teloncillo Teatro (Castilla y León) se mueve en el ámbito de la creación de atmósferas por medio de los elementos sonoros, los objetos y la música, para espectadores de cero a seis años. O *Malas palabras*, de Tras la Puerta títeres (Asturias), en el que los títeres de papel sirven como técnica expresiva para una historia relacionada con las preguntas que suscita en una niña de diez años el descubrimiento de haber sido adoptada. El espectáculo, dirigido a niños y niñas a partir de nueve años, ha ganado el Premio FETEN al mejor texto adaptado. Este mismo tema se aborda en el espectáculo *Una niña*, de la compañía La Rous (Andalucía), que ha ganado tres Premios FETEN –mejor interpretación femenina, mejor música original y mejor espacio escénico–, y elabora una dramaturgia gestual, un monólogo corporal clownesco acerca del abandono y la búsqueda de

una misma. *El mundo de Jojó*, de Inspira Teatre (Catalunya) se sirve de la música, los muñecos y la danza para contar una historia sobre la muerte, el paso del tiempo y la transformación vital que ello implica.

Muchas de estas dramaturgias responden a preguntas importantes; preguntas que el niño y la niña no pueden dejar de formularse para poder crecer. Como si protagonizaran su propio viaje del héroe, los niños y las niñas que asistieron a las representaciones de esta última edición de FETEN, tuvieron la oportunidad de sentirse un poco más acompañadas en la búsqueda de sus propias respuestas.

Pero no solo eso. Se trata de espectáculos divertidos, ingeniosos y, en ocasiones, extraordinariamente bellos. Con un sentido profundo de investigación y búsqueda, más allá de obviedades y lugares comunes; quizá un rasgo distintivo, este de la investigación, de gran parte del teatro para la infancia. “Yo destacaría el riesgo creativo; la única carta de presentación de las compañías en este sector es su creatividad y su buen hacer. Ellos se ganan la confianza del programador por su propia producción de año en año, y eso se nota”, señala Marián Osácar.

¿Evasión o pedagogía? ¿Tiene el teatro para la infancia la obligación de enseñar algo? ¿O solo de entretener? Quizá ambas cosas, y ninguna de ellas por sí sola. Para la directora artística de FETEN, “hace mucho tiempo que el teatro para niños y niñas ha dejado abandonados los colores parchís y las historias simples”. La muerte, la violencia, la soledad... Para Osácar no hay temas más o menos apropiados en el teatro para niños y niñas; cualquier tema puede ser abordado, cualquier pregunta encarada.

Quienes han tanteado alguna vez el teatro para la infancia saben que quizá no exista un público más exigente que el suyo. Una exigencia inocente y sincera, además, carente de artificio. Rosa Díaz, Premio Nacional de Teatro para la Infancia y la Juventud 2011, y la mujer que está detrás de la compañía La Rous, cree que “no hay que distinguir ni tampoco hay que cuestionarse si es más o menos pedagógico; mis temas son los que yo quiero tocar, los temas que elijo los elijo porque estoy en el momento en que necesito hablar de ellos, y normalmente lo que sí intento es que el trabajo esté muy cuidado, casi tanto o más que incluso para los adultos”.

Y efectivamente, esta última idea del cuidado es quizá la mejor conclusión a la que permite llegar la experiencia FETEN. El cuidado puesto en la creación de una historia que merece la pena ser contada.

En el trabajo de unos actores y unas actrices. En la elección y el trabajo con los objetos. En la elaboración de espacios escénicos de gran belleza y eficacia. Cuidado y mimo que todas y todos, grandes y pequeños, perciben, sienten y valoran.

Félix Gómez-Urda y Lola Fernández de Sevilla



Gema Cienfuegos Antelo y Javier Huerta Calvo,  
*El caballero de Olmedo. Versos y versiones.*

Olmedo: Universidad de Valladolid-Ayuntamiento de Olmedo 2013.



*El caballero de Olmedo. Versos y versiones* es un homenaje a las puestas en escena de la tragicomedia por excelencia de nuestro teatro áureo: *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega. Javier Huerta Calvo y Gema Cienfuegos Antelo, autores de este estudio, nos llevan de la mano en un itinerario de seis capítulos que ofrece un repaso de su historia escénica, deteniéndose en aquellos trabajos que les han parecido más significativos por una u otra razón.

Lo primero que llama la atención es el desierto de teatro clásico que hubo en la escena española durante el siglo XIX y comienzos del XX. En lo que se refiere a *El caballero de Olmedo*, no hay, asimismo, constancia de ninguna representación hasta bien entrado el segundo cuarto del siglo pasado. Fue, finalmente, Lorca, con su famosa y fructífera compañía La Barraca, quien tuvo “el mérito de recuperarla ya para siempre en los escenarios”.

En el arranque de este camino escénico, nos encontramos con la primera representación que se llevó a cabo en la época contemporánea. Fue a cargo de la compañía privada de Pepita Meliá y Benito Cibrián, quienes llevaron al escenario una refundición de Julio Hoyos en 1934. Esta versión hemos de entenderla dentro de su tiempo, un “tiempo de debate y crisis”, pero no es más, en realidad, que una mala reescritura de los magistrales versos de Lope. Ahora bien, tuvo la importancia de rescatar este texto lopesco dentro del gran vacío en que se encontraba el teatro áureo en escena y el mérito de canonizarlo en las tablas.

La Barraca (dirigida por Eduardo Ugarte y Lorca) protagoniza el segundo estadio de este recorrido “caballeresco”. La versión de Hoyos motivó y convenció a Lorca para trabajar en la que, en palabras de su hermano Francisco, era “entre todas las de Lope, la obra predilecta de

Federico”. La Barraca representó trece títulos de obras clásicas en cuatro años, entre las que encontramos piezas del siglo XVI y obras del XVII. *El caballero de Olmedo* fue la que hizo el número 13 del repertorio y, fatídicamente, la última de todas ellas, ya que, como sabemos, Lorca moriría en 1936, asesinado, como el don Alonso de Olmedo.

Su versión es muy fiel al original, que trata con un “profundo respeto” y del cual solo “oculta” aquello que queda lejos de la sensibilidad contemporánea. Lorca no refunde, sino que “corta” y “engarza”. Cabe destacar, en cambio, la eliminación de las escenas posteriores a la muerte del caballero porque después de esto, afirma el director, “todo ha terminado”. Suprime, por tanto, esta concesión que Lope da a su público (el rey ejerce su justicia condenando a los culpables), rompiendo con el “obligado” restablecimiento del orden barroco. Ante este cambio lorquiano, el lector puede plantearse si su motivación es de carácter meramente dramático o si han pesado también razones políticas: ¿habría cabida en la republicana España de los años 30 para una figura estereotipada, la del rey como símbolo de justicia? Sea como fuere, es un final que, aunque difiera del lopesco, ha mantenido su éxito hasta nuestros días. Así, montajes tan recientes como el *Caballero* de “Secuencia 3”, versionado por Eduardo Galán y dirigido por Mariano de Paco, terminan con ese trágico momento.

Destacan, asimismo, los decorados con que se hizo el montaje, que eran de José Caballero, decorados sencillos y estilizados de los cuales se conservan varios, que son descritos con detalle y se adjuntan en esta parte del libro para recreo del lector.

Fue el *Caballero*, pues, un texto muy admirado por Lorca y que impregnó enormemente su obra tanto poética como teatral. Además, proyectó en ella sus vivencias personales, entre las que destaca la muerte de su gran amigo y famoso torero Ignacio Sánchez Mejías, a quien dedica el conocido *Llanto*, claramente influido –como bien se demuestra en el estudio aquí reseñado– por este texto lopesco. Lorca crea un paralelismo entre este personaje y don Alonso, víctimas, uno y otro, de una dramática y anunciada muerte.

En la siguiente parada del trayecto se nos presenta la situación teatral de posguerra, en la que se siguió apostando por el teatro, y, concretamente, por el teatro clásico. Entre los que intentaron hacerse un sitio entre bambalinas, destaca Modesto Higuera, discípulo de Lorca y primer actor de La Barraca. Fue nombrado, en 1941, director del

Teatro Español Universitario (TEU), donde propuso como primeros títulos una serie de clásicos. En 1953, recién nombrado director del Teatro Español, dirigió un *Caballero* en él, siguiendo a otros que ya lo habían hecho al mando del TEU en años anteriores e inaugurando, así, su nueva etapa artística.

Viajamos a Francia en el cuarto tramo de esta breve historia para presenciar “el *Caballero* que se hizo Chevalier” con Albert Camus, quien fue, sin duda, uno de los grandes amantes de nuestro teatro áureo. Dirigió el *Caballero* en junio de 1957 en el Festival de Angers, poco antes de recibir el Nobel. Eligió la tragicomedia lopesca, afirma él mismo, por “el heroísmo, la ternura, la belleza, el honor, el misterio y lo fantástico que engrandecen el destino humano, en una palabra, la pasión de vivir”. Del montaje no se conservan documentos gráficos, pero sí algunos testimonios indirectos (como por ejemplo, el de Jean Bloch-Michel, amigo de Camus, proporcionado por Cienfuegos y Huerta).

Estamos ante una traducción del texto lopiano, pero una traducción que, aunque en prosa, es tratada con cuidado y respeto, a fin de mantener la gran carga poética que los versos del Fénix tienen. Camus la presentó como una “comédie dramatique”, reestructurada en cuadros y escenas, como podemos observar en las muestras que los autores del estudio nos ofrecen.

Llegando casi al final del trayecto, ya en los años 80, asistimos a la creación de una de las compañías más relevantes de nuestro país: la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC), que se hizo esperar más de medio siglo desde la anhelada recuperación del *Caballero*.

El primer *Caballero* que se llevó a escena desde la Nacional, número 10 del repertorio de la compañía, fue bajo la dirección del recientemente desaparecido Miguel Narros, en 1990, y versión de Francisco Rico. En el montaje se dio una gran importancia a la iluminación, a cargo de Josep Solbes. En cuanto a las críticas que recibió, no fueron, en general, muy positivas; se criticó que fuera “más narresco que lopesco”, aunque, en lo referente al texto, fue el más fiel que se ha llevado a cabo.

En este mismo capítulo se tratan otros montajes, como el que hizo José Estruch en 1987 al frente de la Compañía Nacional de Uruguay, o ciertas polémicas como el eterno debate en torno a la adaptación y modernización de los clásicos, e incluso se evidencia “un *Caballero* de ciencia ficción”, dirigido por José Pascual desde el Centro de Producción Teatral de Castilla y León para 2003-2004, en colaboración con la CNTC.

Como últimos *Caballeros*, llegados ya a la meta de nuestro presente, se destacan los de Amaya Curieses y *Teatro Corsario*, último montaje del fallecido Fernando Urdiales. Es el primero un espectáculo de calle en el que se hace un homenaje a La Barraca mediante un paralelismo entre Lorca y el don Alonso lopesco. El de Urdiales es un *Caballero* eminentemente trágico, estrenado en el IV Festival “Olmedo Clásico” en 2009, y que supondría, como decíamos, su despedida definitiva; versión de la que Héctor Urzáiz ha ofrecido un estudio detallado en el número 8 de esta misma colección.

Este viaje por la historia escénica del *Caballero* es acompañado, en aquellos casos en que ha sido posible o se ha estimado oportuno, por críticas periodísticas, versos refundidos, imágenes y bocetos de las representaciones. También se informa, de una forma más esquemática, de otras puestas en escena que se han llevado a cabo a lo largo del siglo XX, pero que no han sido objeto de un desarrollo más pormenorizado en el estudio presente. De ellas ya Luciano García Lorenzo había dado noticia en *Las puestas en escena de “El caballero de Olmedo”*, primer libro de la colección *Olmedo Clásico*, donde, a modo de catálogo, se hace un repaso exhaustivo de prácticamente todos los montajes modernos de *El caballero*. Son, sin duda, un ejemplo del empuje que tomó la tragicomedia tras la recuperación lorquiana. Por último, se adjunta un anexo en el que se proporcionan ciertos fragmentos de algunas de las versiones que se han tratado en el trabajo.

Es, en resumen, el de Cienfuegos y Huerta un estudio muy bien estructurado, ameno, riguroso, que capta y deleita al lector desde la primera hasta la última de sus líneas en un transcurrir de *versos* y *versiones*, donde el mejor Lope triunfa desde la joven mirada de Lorca hasta aquella sabia y postrera de Urdiales, pasando por otros tantos que eligieron la tragicomedia lopesca a lo largo de los años con el fin de acercar nuestros clásicos a cada presente y hacer disfrutar con ellos. Un itinerario, en suma, muy recomendable para el amante del teatro, para el apasionado del Siglo de Oro y para todos aquellos que admiramos al Fénix de los Ingenios, quien coronó con su pluma al eterno Caballero como *la gala de Medina y la flor de Olmedo*.

Esperanza Rivera Salmerón



Ana Isabel Ballesteros Dorado,  
*Manuel Bretón de los Herreros: Más de cien estrenos en Madrid (1824-1840)*, 2 vols.  
 Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2012.



La profesora Ana Isabel Ballesteros Dorado presenta, en edición del Instituto de Estudios Riojanos (IER), un pormenorizado estudio de los tres primeros lustros de la producción escénica de Manuel Bretón de los Herreros; desde el estreno de su pieza original *A la vejez viruelas* (1824) hasta *Lances de carnaval* (1840). La investigación es una muestra más de la reputada trayectoria de la autora como especialista en literatura y teatro contemporáneo, a la que le debemos títulos como *Espacios del drama romántico* (2003), *Larra, Bretón de los Herreros y otros escritores anticarlistas* (2005), o su edición de *El patriarca del valle: una novela-revista escrita por Patricio de la Escosura* (2009).

Los dos volúmenes que configuran esta obra son el resultado de un laborioso proceso –que ha contado con el aval de distintas ayudas a la investigación del IER–, realizado no sin dificultad, como la propia autora indica en las palabras con las que lo abre. Gran parte de la investigación se ha verificado en el Archivo de la Villa y en la Biblioteca Histórica de Madrid, coincidiendo con las distintas fases de rehabilitación del Centro Cultural de la Villa. Conde Duque, que alberga ambas instituciones. Del personal que atiende a los investigadores se acuerda, con agradecida justicia, la autora.

*Manuel Bretón de los Herreros: Más de cien estrenos en Madrid (1824-1840)* completa los distintos trabajos monográficos dedicados a este comediógrafo, crítico y teórico teatral; entre los que podemos destacar los de Miguel Ángel Muro –en sus ediciones a las obras completas publicadas en la Colección de Textos Riojanos– o el de Pau Miret –*Las ideas teatrales de M. Bretón de los Herreros* (2004)–; ambas en edición del IER. De estos estudios, así como de otros relativos al dramaturgo –los de Salinas o P. Garelli, por ejemplo–, da cuenta la profesora a lo largo del trabajo.

Gracias a estas aportaciones, contamos con información más relevante sobre un período de la historia del teatro al que, a nuestro juicio, la tradición historiográfica literaria e investigadora no le ha hecho justicia. Pues si ya los estudios sobre el XVIII y el XIX han sido objeto de menor atención, como demuestra la bibliografía destinada a otras etapas, las décadas concretas a las que se dedica esta monografía han estado singularmente olvidadas. Sin embargo, estos primeros años del Ochocientos fueron muy fecundos en los que al arte escénico se refiere: se trataba de un momento de transición hacia al movimiento romántico, de furor megalómano, de tanteos en la incorporación de ciertas mejoras teatrales y declamatorias, de cambios en el sistema de gestión y legislación gubernativa teatral, de evolución en el régimen de censura, de adecuación del gusto a la cartelera contemporánea francesa, de liberalización progresiva de la actividad teatral y del inicio de la multiplicación de los espacios de exhibición escénica, entre otras cuestiones.

Ballesteros Dorado trata de muchos de estos aspectos con la autoridad que le confiere este trabajo basado en la exhumación de un volumen ingente de documentos relativos tanto a los textos concretos –impresos y manuscritos– que recoge de Bretón de los Herreros, como a aquellos que hacen referencia al quehacer de la práctica escénica diaria. A estos materiales se une el manejo de la bibliografía crítica de referencia, junto al estudio de las fuentes hemerográficas. Estas últimas resultan muy útiles pues permiten testimoniar la suerte de los diferentes estrenos así como la valoración del propio Bretón de los Herreros sobre distintos aspectos de la teoría y la práctica escénica.

La publicación se inicia con una profusa introducción que podría constituir, por sí misma, un libro independiente sobre el contexto teatral del período que la enmarca. Bajo el título “El teatro en Madrid entre 1824-1840” (vol. 1, pp. 17-108), se ofrece un panorama de la situación escénica: ordenamiento jurídico y legislativo, configuración de las empresas y las compañías, junto con otras particularidades que afectaban a las escenificaciones. Particularidades que condicionaron el establecimiento de la fórmula dramática de Bretón, que revela su habilidad y pragmatismo. Ballesteros Dorado comenta, en distintas ocasiones, que este conocimiento del medio teatral y esta habilidad fueron elementos clave que contribuyeron a su éxito como creador escénico: “Por tanto, como muy bien sabía Bretón, las empresas teatrales en España no contaban con garantía alguna de prosperidad ni la

ofrecían a quienes dependían de ellas. Era lógico que, como hombre práctico, ya que no se daban las circunstancias para ganarse la vida con la ópera, mejor recibida, desarrollara un tipo de obra teatral que confiaba sobre todo en el poder de la palabra y en el trabajo del actor y que no exigía, en general, grandes desembolsos ni a las empresas ni a los propios actores, lo que le facilitaba a él mismo su carrera” (vol. I, p. 49).

No es poco el valor de este apartado para la historia del teatro contemporáneo español, por cuanto contribuye a afianzar una línea de investigación de las artes escénicas no centrada exclusivamente en la parte filológica –línea jamás descuidada en este libro, como veremos más adelante– pues aquí se imbrica la producción textual con los distintos condicionantes escénicos.

En este apartado, repasa la evolución de las políticas teatrales gubernativas, los cambios más o menos efectivos llevados a cabo por la regente María Cristina, el reajuste de la temporada teatral, la relativa flexibilidad de la censura política, religiosa, así como la autocensura. Se recoge también la difícil gestión de los teatros, bien por particulares, bien por agrupaciones de cómicos o del Ayuntamiento, la mayoría con escaso éxito. La propia configuración de las compañías, las rivalidades entre actores y autores, las actitudes y respuestas más o menos caprichosas de determinados intérpretes, sus excentricidades, los desengaños por no aceptar, por ejemplo, el paso de los años o el relevo por una rival, también están presentes. Son significativas, en este sentido, las distintas noticias que aporta sobre la actriz Concepción Rodríguez. En definitiva, nos ofrece una crónica de los entresijos de los artistas del momento; muchos de los cuales condicionaron la composición de determinados personajes de Bretón, como la profesora señala, por ejemplo, para el caso de *Marcela o ¿a cuál de los tres?* (vol., I, pp. 684-685).

Tras el marco introductorio, se disecciona la obra dramática estrenada por Bretón de los Herreros durante sus primeros quince años como dramaturgo; lo que supone tanto textos originales, refundiciones del repertorio clásico, como traducciones extranjeras, principalmente francesas. Cada apartado recoge, pues, los distintos estrenos firmados por él –o en colaboración con otros colegas–, durante el año cómico correspondiente. A su vez, cada temporada, viene precedida por un estudio contextual. En él se especifican las novedades empresariales, la relación de actores y actrices de los dos teatros principales de Madrid,

los pormenores de su contratación, así como otros detalles de quienes completaban el equipo artístico de los coliseos.

Cada uno de los títulos se analiza desde todas las perspectivas posibles: desde las condiciones que justificaron su composición y estreno –momento en que la autora aclara determinadas afirmaciones como las circunstancias reales del estreno de *A la vejez viruelas*–. Se acude a la prensa de referencia para localizar tanto los anuncios previos al estreno como la aceptación del mismo. Desde el punto de vista literario, analiza la estructura del texto, el tema, los personajes, el lenguaje poético, así como su apreciación según iba evolucionando el gusto escénico. Ofrece los datos de los distintos ejemplares impresos y manuscritos conservados relativos a los estrenos –de nuevo destaca la labor realizada con los fondos de la Biblioteca Histórica–. En relación con este último punto, la investigadora, con una minuciosidad abrumadora, describe cada una de las particularidades de los manuscritos. Compara las distintas variantes, que explica solventemente, o justifica planteando distintas hipótesis rigurosas. Se para en las diferencias de los distintos censores, en aquellas producto de los ensayos o de la obra ya estrenada.

A estos análisis, se unen los datos de la taquilla de las funciones ofrecidas alrededor de la fecha del estreno, así como las noticias sobre las reposiciones del texto dentro del margen cronológico de la investigación. En muchas ocasiones, la autora reconstruye la adecuación de los distintos actores, del reparto original, con respecto a sus papeles. La confección de determinado texto para un elenco concreto, como se ha señalado para el caso de *Marcela o ¿a cuál de los tres?*, constituía una estrategia más para garantizar el éxito de la obra. El lector curioso, para una apreciación de la labor de Ballesteros Dorado, puede estudiar, por ejemplo, todos los datos aportados a este texto de Bretón (vol. 1, pp. 667-692).

El detalle de su investigación trasluce no solo su calidad como profesional sino su compromiso con el objeto de estudio y su generosidad con el resto de la comunidad investigadora, pues el trabajo se cierra con dos aportaciones que conviene resaltar. De un lado, lo que constituye un diccionario de los actores del momento. Gracias al apéndice “Notas sobre los actores participantes en los estrenos bretonianos entre 1824-1840” (vol. 2, pp. 693-737) disponemos de los datos biográficos y la trayectoria profesional más relevantes de la mayoría de los actores. De otra parte, la cuidada presentación de la bibliografía, de la que destacamos

la relación de las distintas ediciones de los textos de Bretón junto a la presentación de las diversas entradas hemerográficas.

Finalmente, además de las felicitaciones a la profesora Ballesteros Dorado por este ejemplo de investigación rigurosa que se extiende a lo largo de más de mil quinientas páginas, es obligado destacar la labor del IER por apoyar los distintos proyectos que han dado como resultado esta cuidada publicación.

Guadalupe Soria Tomás  
Universidad Carlos III de Madrid



Guadalupe Soria Tomás (ed.),  
*La representación de las pasiones. Perspectivas artísticas, filosóficas y científicas.*  
 Madrid: Dykinson, 2013.



El origen de este volumen se encuentra en un proyecto de investigación sobre la iconografía de las pasiones en la pintura y el teatro de los siglos XVIII y XIX. Las actividades que como consecuencia de dicho proyecto se han desarrollado en forma de encuentros, conferencias y estudios son el fundamento de los doce capítulos del libro. En este sentido, hay materiales muy diversos en cuanto a contenido, planteamiento teórico y forma, como corresponde, por otro lado, a una procedencia muy variopinta de los autores: científicos, actores, artistas plásticos, profesores...

El libro se abre con un texto de Juan Bordes titulado “Historias contadas por la cara: Una Historia de la fisonomía”. Es una reelaboración de materiales ya publicados, una especie de extracto de su *Historia de las teorías artísticas de la figura humana: el dibujo/la anatomía/la percepción/la fisiognomía* (2003). Bordes repasa la bibliografía sobre el tema utilizada por médicos, jueces, cortesanos e, incluso, vendedores de esclavos y resume las principales teorías fisiognómicas: moral, adivinatoria, animal, etc.

A continuación el libro contiene una serie de textos, digamos, teóricos. Así, en el capítulo II, David Conte estudia, desde una perspectiva semiótica, la mímica y la gestualidad en la novela moderna, como *Rojo y Negro* y *En busca del tiempo perdido*. Concluye que el código fisiognómico ha dejado de ser operativo en cuanto hermenéutica pasional, pero los rasgos del rostro siguen siendo signos que demandan una interpretación. Antoni Gomila habla de la vivencia estética, es decir, de cómo el público de teatro pierde la conciencia y vive emocionalmente lo que sucede en la escena, cuestión que ya Aristóteles trató con el concepto de catarsis, que Freud desarrolló con sus distinción más compleja entre empatía, proyección y risa y que la teoría brechtiana atacó por considerarla un pilar de la dramaturgia cerrada.

Una de las contribuciones más interesantes del libro es la de Eduardo Pérez-Rasilla. Su texto “La derrota del rostro en el teatro contemporáneo” parte de la premisa de que en nuestra sociedad digital se ha producido una hipertrofia del rostro como consecuencia de la saturación o exceso de retratos y de la desconfianza o amenaza en cuanto a lo que de verdad esconden. Esta situación se ha trasladado a la escena y a lo largo del texto cita una serie de obras que han manifestado un interés especial por la representación de la fisonomía de la cara en un deseo de debatir sobre esta deshumanización o rehumanización del rostro.

Otro bloque de capítulos contiene un análisis de textos teatrales concretos o de un grupo de textos y los presenta en un recorrido histórico. Así, dentro del marco del teatro antiguo, Rosa García-Gasco Villarrubia estudia el reflejo de las pasiones en la retórica y el drama grecolatino y concluye que la retórica es la base fundamental de la práctica escénica de los griegos, los cuales, al utilizar máscaras, daban a la palabra, a lo auditivo, un peso especial a la hora de representar las pasiones. Alba Montes Sánchez, por su parte, reflexiona sobre el significado ético de la vergüenza a partir de clásicos griegos, como *Hipólito*, de Eurípides, y *Ajax* y *Filoctetes*, de Sófocles. Demuestra que la vergüenza de los griegos y la nuestra comparten muchas experiencias.

Fernando Doménech Rico aborda la expresión de la melancolía en el teatro español del siglo XVIII, como en *La capigadera* y *El delincuente honrado*. Sostiene que el melancólico, ser entre genio y loco, entre exaltado y depresivo, adopta en la escena una iconografía muy concreta, también presente en la pintura, la de un hombre sentado a la mesa con el codo apoyado en la misma y la mano puesta en la mejilla. En idéntica línea, es decir, siguiendo la idea de que en el teatro hubo una gestualidad muy marcada para representar cada una de las pasiones en la escena, se inserta la aportación de la editora, Guadalupe Soria Tomás. Su texto analiza la iconografía de las emociones en el drama histórico-romántico *Venganza catalana*, de García Gutiérrez. Se sirve de las fotografías realizadas en 1864 con motivo de la representación de la obra por parte de la compañía de Manuel Catalina, fotografías hoy conservadas en el Museo de Historia de Madrid. La autora concluye que las fotos reflejan una codificación gestual de las pasiones descrita en tratados para la formación de actores de la época, que a su vez deriva de las teorías de Le Brun sobre la pintura (*Conferencia sobre la expresión general y particular*, 1668) y de Engel sobre el actor (*Cartas sobre el gesto, la pantomima y la acción teatral*, 1785-1786).

Vinculadas con la formación actoral, se encuentran las aportaciones de María del Corral Morales Villar y Mercedes Rivero. La primera estudia el arte de expresar las pasiones en los tratados españoles de canto del siglo XIX y destaca la importancia que en dichos manuales se da no solo a las cualidades vocales sino también a las dotes interpretativas, fundamentales a la hora de expresar, a través de la voz, las pasiones que experimentan los personajes. Mercedes Rivero, por su parte, sostiene que el actor levanta su papel sobre tres miradas: sobre sí mismo (su propia vivencia de una determinada pasión), sobre los otros actores/personajes con los que interactúa (cómo viven su representación de esa emoción) y sobre el público (cómo responde a ella). Su artículo se centra en la segunda y llega a la conclusión de que la identidad dramática es, en realidad, la suma de las tres.

Finalmente, antes del epílogo a cargo de la actriz Magüi Mira, el volumen incluye dos estudios desde una perspectiva psicológica. Fernando Broncano sostiene que la identidad es un resultado de la emoción, de cómo se proyecta vitalmente en la realidad que habita. Para Enrique G. Fernández-Abascal, las emociones son un sistema de alarma que nos avisa de que algo importante ha ocurrido y estudia los mapas faciales de las emociones y los estados de alarma.

En su conjunto el libro, supone una importante aportación a cómo las artes imitativas trasladan al texto la correspondencia entre la emotividad y su reflejo externo y plasma ese complejo juego entre lo que Paul Ricoeur llama el mundo prefigurado de la vida cotidiana, la configuración textual y la refiguración del público, con la particularidad de que en el teatro la configuración textual tiene su propio proceso comunicativo, cierta poética o artificio sobre el reflejo externo de la emotividad.

Emeterio Diez Puertas



Emilio Peral Vega, *Retablos de agitación política. Nuevas aproximaciones al teatro de la Guerra Civil española*. Madrid: Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2013.



*Retablos de agitación política. Nuevas aproximaciones al teatro de la Guerra Civil española* (ed. Iberoamericana Vervuert) es el fruto de una ardua y costosa labor de investigación realizada por Emilio Peral Vega, profesor titular de la Universidad Complutense de Madrid. Entre sus páginas, nos adentramos en el mundo cultural, histórico y político que se vivió en los años que duró la Guerra Civil, un panorama que se presenta a través de los distintos movimientos y actividades culturales –en especial, del mundo del teatro– que, tanto el bando republicano como el *nacional*, llevaron a cabo con el fin de reforzar sus ideales y alentar a sus tropas y seguidores, utilizando las tablas con una motivación eminentemente propagandística.

Así, el libro ahonda en tres proyectos culturales de cada bando –por un lado, el bando republicano, y por otro, el bando *nacional*–, con una coda como conclusión final de la investigación.

Las investigaciones sobre esta etapa negra de la historia española acreditan –tal y como el profesor Peral Vega explica perfectamente en este trabajo– que la República gozó de una mayor producción y de mejor calidad que la de su adversario, aportando innovaciones y creando obras propagandísticas e ideológicas *ad hoc*, sin dejar de lado tampoco los textos dramáticos de la tradición clásica española que encajaran con los ideales y el mensaje que se querían transmitir, textos entre los que podríamos destacar obras como *Fuenteovejuna*, entre otras.

Primeramente, nos embarcamos en el periplo del Altavoz del Frente, una organización al servicio de la República que surgió tras el levantamiento de 1936 cuyo principal objetivo era el fomento cultural y que, durante la contienda, se extendió por gran parte del territorio español, teniendo como principales zonas de actividad Alicante y Valencia, el

frente sur, Extremadura, Barcelona, así como otros altavoces en diversos puntos del país.

En un momento histórico en el que España se hunde estrepitosamente en una guerra que muchos aún no llegan a entender, el Altavoz trató de enaltecer la cultura como un instrumento de lucha contra los fascistas. Para ello, no solo se centró en el teatro, sino que realizó un verdadero movimiento multidisciplinar que englobaba numerosas actividades como exposiciones artísticas de fotografía, dibujo, escultura, elementos recogidos de las batallas, películas, etc. con el fin de, por un lado, llevar la realidad de la guerra a la retaguardia –centrándose en la capital, Madrid– y, a la par, ayudar a mantener el ánimo en el frente. Esta labor, ya de por sí pretenciosa –dada la situación del país– se vio complementada con un proyecto de difusión cultural e informativa a través de las ondas de radio y prensa con la intención de propagar, al máximo posible, su palabra, llegando incluso a las líneas enemigas mediante grandes altavoces por los que se intentaba convencer a los soldados *sublevados* de la causa republicana, y la lucha en contra de los *nacionales* y los ejércitos fascistas alemanes e italianos.

En el ámbito teatral, el Altavoz asentó su sede en el Teatro Lara de Madrid; dirigidos por Manuel González y dividido en tres grupos de actores, se diseminaron por distintos territorios de España –sobre todo por el levante y el sur español y Extremadura– con el fin de representar obras de distinta índole que amenizaran las treguas del combate y estimularan la lucha contra los invasores, además de conseguir un mayor apoyo a su causa. Incluso, mediante el grupo Titiribí, hicieron llegar el teatro y sus ideales a las nuevas generaciones en la España oriental. Con ellos, colaboraron de manera muy cercana personajes de gran relevancia dentro del mundo artístico del momento como Alberti, María Teresa León o Luisa Carnés, aunque seguramente uno de los más implicados con la organización fue sin duda Miguel Hernández, quien tomó partido en el frente sur y en Extremadura.

Tras este exhaustivo y preciso periplo por el Altavoz del Frente, nos inmiscuimos en La Barraca, centrandó nuestro viaje en la época posterior a la figura y padre de la compañía, Federico García Lorca. Esta época ha sido, hasta hace muy poco tiempo, un auténtico misterio, pues poco o nada se sabía al respecto. El esfuerzo de Emilio Peral Vega arroja cierta luz a la historia de este proyecto cultural, dando cuenta de la verdad acerca la renuncia de Lorca como director del grupo y los problemas

a los que tuvieron que enfrentarse posteriormente, explicando las mieles y los sinsabores de una compañía teatral que a punto estuvo de conseguir dejar su huella en el pabellón español de la Exposición Internacional de 1937 en París con *Fuenteovejuna*, bajo la dirección de –en un principio Picastor y, en última instancia, Miguel Hernández– pero que, finalmente se frustró, dando al traste la posibilidad de situar a la compañía de Federico García Lorca en un lugar predilecto de la labor republicana a favor de la cultura en plena Guerra Civil.

Finalmente, el profesor Peral Vega hace un pequeño acercamiento al Teatro-Guiñol de las Milicias de la Cultura y su labor durante los tres años de duros combates entre republicanos y *nacionales*, una labor cuyo propósito consistía en erradicar el analfabetismo del país y dar instrucción a todos los ciudadanos que lo precisaran y a aquellos que estaban defendiendo, con su vida, los intereses de la democracia. Este movimiento se sustentó mediante los voluntarios que se presentaron para realizar este proyecto a través de todas las actividades que se desarrollaron para tal fin, entre ellas –y con un notable éxito– el Teatro-Guiñol.

El bando sublevado, en cambio, no tuvo ese desarrollo cuantitativo ni cualitativo que poseyó la República en el ámbito artístico y cultural. Los *nacionales* comenzaron a preocuparse por este tipo de actividades de forma más tardía que los republicanos y, en muchas ocasiones, mediante la imitación de las fórmulas que realizaron estos en un intento de mantener el ánimo alto, dada su situación de desventaja en el campo de batalla. En la mayoría de las ocasiones, se limitaron a realizar obras clásicas de los Siglos de Oro con el fin de enaltecer esos valores cristianos, absolutistas e imperialistas que apoyaban su causa dentro de la guerra que estaban librando contra los *rojos*, sobre todo autos sacramentales.

De esta manera, nos adentramos en la relación de la Falange y el teatro –con esos valores ideológicos– mediante grupos como, en primer lugar, la Tarumba –*alter ego* de La Barraca que nace como imitación de esta–, una de las compañías más fuertes y estructuradas de los *nacionales* que, tal y como hemos comentado, centra su actividad en los clásicos del teatro español, obras que fueron revestidas de propaganda falangista y de las JONS. El teatro nacional de la Falange Española tradicionalista y de las JONS también siguió la estela llevada a cabo por la Tarumba, bajo las líneas tan bien esbozadas por los altos cargos fascistas y con la presencia de Luis Escobar como principal organizador de estos grupos. Del mismo modo, se realizaron otros proyectos para revitalizar este tipo

de obras teatrales y actividades dentro de las filas *nacionales* como fueron la sección de Arte del SEU de Sevilla o el Retablo –teatro de la Falange de Cáceres–. Finalmente, Emilio Peral realiza unas muy interesantes y acertadas reflexiones acerca del repertorio de estas compañías, dejando dilucidar cómo convierten este tipo de textos clásicos –que nada tienen que ver con la causa fascista– en claros ejemplos ideológicos de los sublevados.

A su vez, en su estudio, nos aproximamos al Teatro Ambulante de Campaña –TAC– y su implicación con voz femenina, para –finalmente– terminar el estudio con el teatro infantil y el adoctrinamiento ideológico en el que los *nacionales* realizaron dos experiencias pioneras.

El autor, en un trabajo titánico, se sumerge en estos oscuros e ignotos terrenos de este periodo para intentar aportar algo de luz a una época de la que, a pesar de haberse vertido ríos de tinta, aún queda mucho por investigar y descubrir. En sus líneas, podemos hallar aspectos desconocidos o muy poco estudiados hasta el momento –como la labor de La Barraca tras Federico García Lorca, el Altavoz del Frente o la Tarumba nacional– y un amplio abanico sobre las actividades detalladas y grupos culturales que tuvieron cabida dentro la guerra en las dos Españas enfrentadas.

Este teatro, lejos de ser recordado por su calidad literaria –teniendo en cuenta el contexto en el que nace y los objetivos que pretendía conseguir–, sí debe ser recuperado y situarse en el lugar que le corresponde con la importancia que precisa; un acto de memoria histórica que todo pueblo debe hacer de su pasado, siempre desde la objetividad, con el fin de poder seguir adelante habiendo cerrado las heridas de una guerra que aún hoy día sigue –de alguna manera– presente en la realidad de nuestro país. *Retablos de agitación política. Nuevas aproximaciones al teatro de la Guerra Civil española*, de Emilio Peral Vega, se inserta –por tanto– en esta corriente de memoria histórica, siendo un libro imprescindible para poder conocer y acercarnos a la realidad histórica y cultural de esa época que marcó un antes y un después en España: la Guerra Civil.

David Loyola López



Eugenio Barba,  
*Quemar la casa. Orígenes de un director de escena.*  
 Bilbao: Artezblai, 2010



La premisa de mi dramaturgia era pensar en plural: más de un sentido, más de una historia, más de un tipo de relación, una multiplicidad y una ramificación de elementos y líneas de desarrollo. La densidad de un espectáculo no se debía solo al hecho de proceder por niveles de organización y estructurar materiales orgánicos y narrativos antitéticos, sino también a la contigüidad de diferentes dramaturgias.

Eugenio Barba, *Quemar la casa*, pag. 313

En este libro se dan dos niveles de lectura, la de la creación y la de la dramaturgia: la intraescénica, la que nutre la vida y las fábulas inmensas del creador, y la otra, la que es necesaria ser compartida en la teatralidad con el espectador.

Durante todo el libro asistimos a un relato en doble sentido, que hay que leer como material inexcusable, pues no existe el uno sin el otro. La aventura del Teatro Laboratorio Escandinavo que incluye las historias del Odin Teatret, las diversas compañías de los integrantes y la propia vida de cada uno de los actores, creadores y fabuladores son la idiosincrasia fundamental que analiza, narra, cuenta y escribe este libro. O bien dicho, se reescribe, desde la memoria, nostalgia o necesidad, aunando dramaturgia para ser contada con narrativa para ser vivida, en escena, en la lectura.

*Quemar la casa* nos invita a valorar la necesidad de escritura viva del creador teatral. El “cuerpo en vida”, como nos relata suficientemente la maestría de Barba, nos obliga dirigirnos sin posicionamientos, y con todos, a un ejercicio permanente de análisis honesto en pos de una eficacia artística. Puede tomarse como un tratado ético, ahondando en la

preceptista stanislavskiana, tanto como asomarnos a esa bitácora de pareceres vitales en la que, a modo de sentencias impercederas, nos solemos sumergir con los textos de Brook.

Es un texto con suficiente *pathos*, si es que es designio de cualquier dramaturgia, y por tanto, nos hace reflexionar profundamente sobre la catarsis privada, propia, y ajena a cualquier nivelación, personal e intransferible, como magia escénica que obliga a una purga colectiva por mor de un avance individual.

El libro nos adentra en el marco de tres posibles referentes de la dramaturgia: la *dramaturgia orgánica o dinámica* del actor, la *dramaturgia narrativa* del director y la *dramaturgia evocativa* del espectador. Una surge por la necesidad de la acción, otra por la necesidad de la composición y la tercera por la condición del indispensable del teatro, la contemplación. Las tres fundamentan para Barba el trabajo del director, pues “... en cuanto que primer espectador que enfrenta un espectáculo con los mismos sentidos y lo mira con los mismos ojos que los otros espectadores...” debe atender a una intención primordial, dado que “... este primer espectador tenía –tendrá– que poseer la capacidad técnica para intervenir en el proceso creativo de los actores y afilar las capacidades del espectáculo para que incida en profundidad” (Eugenio Barba, *op.cit.* p. 43).

A partir de aquí surgen temas y pensamientos que son devenir del propósito existencial y artístico de Barba y el Odin Teatret, pues es imposible separar estas letras de este argumento: “cuerpo en vida, sats, pre-expresividad, danza del teatro, contigüidad, oposición, simultaneidad, narración a través de las palabras, narración a través de las acciones, partitura, subpartitura” entre otros elementos verbalizados que componen la liturgia creadora y el glosario teatral de este director, y de su poética. Lo más intrínseco a su especificidad escénica es valorar la palabra como gesto encarnado en el intérprete, que cada día abre su inexcusable circunstancia para ahondar en el marco vital de la representación: vivir en doble sentido la única realidad plausible de la ficción.

El libro descarna la real maravilla de la creación escénica, a partir de relatos en primera persona, a través de documentos de los encuentros de investigación del ISTA, desde manifiestos de los actores del Odin Teatret y de los alumnos que han pasado por Holstebro, desde los sucesos de la creación de los espectáculos, entrando a una trama única a distintas voces, simultaneidad de condicionantes y propósitos unívocos de reescribir la escena en cada función, casi como el precepto

meyerholdiano *teniendo que pagar por hacer el teatro que quieres*, no siendo siempre en lo económico, sino con el compromiso.

Barba concibe el espectáculo como un cuerpo en vida, “el *bíos* del actor que penetra en el mundo interior del espectador; el *bíos* del espectáculo que se confronta con el *logos* insensato de la historia; el *bíos* del teatro como rebelión y trascendencia, como presencia y voz de supersticiones individuales, más allá del entretenimiento y del arte”.

Acción, creación, dramaturgia, narración, escena y espectador como referentes contextuales del arte de teatro, canales de comunicación, marcos de referencia, quizá porque la dramaturgia está constituida materialmente por acciones que interactúan en los diferentes niveles de organización del espectáculo. Sirva ese libro para continuar en este avatar de la escritura y la escena.

David Ojeda Abolafia



Elka Feldiuk,  
*Formación teatral y complejidad.*  
 México: Universidad Veracruzana, 2008.



La direccionalidad que Elka Feldiuk quiere defender en la formación teatral, a través del pensamiento complejo, se acredita de entrada en la posición de su autora, cuya carrera abarca desde la experiencia inicial del conservatorio polaco, a la trayectoria como *actriz-pedagoga* en la Universidad Veracruzana. Feldiuk representa en su propia definición de la categoría de *teatrísta*, la complementariedad entre el saber hacer y la capacidad de enseñar el saber aprender, en un entorno metatécnico, globalizado y multidisciplinar que requiere de una autogestión sostenible. La responsabilidad de un proyecto curricular que dé respuesta a las expectativas de los sujetos sociales comprometidos en la experiencia teatral de un nuevo paradigma, es el desafío de su reflexión. El enfoque constante de su estudio será, desde la necesidad pragmática del presente inmediato, acudir a la estrategia de la complejidad postulada por Edgar Morin a partir de la sociología y Francisco Varela en la transposición autopoietica, inspirada por la biología y la neurociencia, entre sus aportaciones híbridas más relevantes. El objetivo es la pertinencia y la coherencia de una educación innovada con una experiencia flexible, fusionando doctrinas y estilos, que tienda al eclecticismo técnico-estético de los lenguajes poéticos, para reorganizar la actual fragmentación del conocimiento frente al modelo “instrumental” institucionalizado de aprendizaje y su excesiva parcelación disciplinaria.

Feldiuk realiza un recorrido reflexivo por la historia de las ideas teatrales, para cuestionar el sentido de una formación de actores según un único concepto del teatro, un modelo establecido por la industria del espectáculo (funcionalmente psicologista) de actor profesional efectivo. Su revisión del pasado resulta enormemente interesante, pues se convierte en una evaluación positiva y variable de los modelos que

necesitamos actualizar, reflexionar y reinterpretar para salir de la repetición. Respetuosa y justificada resulta su revisión del modelo stanislavskiano como foco curricular de la escuela de actuación, señalando la necesidad de redimensionarlo ante las poéticas, técnicas y lenguajes escénicos que recorren el siglo XX cuestionando el logocentrismo desde la fragmentación y la deconstrucción. Feldiuk señala cinco categorías recurrentes al legado de la historiografía teatral, contemplada como arqueología del saber foucaultiana, a las que dar una solución formativa: *teatro de repetición* (aprendizaje por imitación “técnica de icono” hasta la salida del medievo), *representación*, *interpretación*, *proyección* y *deconstrucción*, detectando siempre en los proyectos teatrales la presencia del devenir para comprender y valorar su apropiación.

Se agradece en este estudio la exhaustiva sistematización del discurso como esfuerzo metodológico para otorgar al lector las mismas herramientas de reflexión que son operativas para la autora y nos permiten participar o disentir de su modelo cognoscitivo, que quiere generar mapas mentales de relación sobre los referentes conceptuales. Los datos obtenidos en la investigación de fuentes sociológicas como la entrevista semiabierta, permiten acceder a las dificultades del alumnado y de un profesorado comprometido en el desarrollo curricular de una forma testimonial y lúcida.

La necesidad de redimensionar la experiencia educativa en el campo teatral, tiene una contribución clarificadora fundamental en este trabajo, que apoya la investigación-acción como estrategia metodológica que retorna al aula, interviene en el cuerpo de los procesos en escena viva y modifica aspectos que requieren de seguimientos. Los formatos de carrera, curso, laboratorio, seminario o taller se refuncionalizan en esta óptica desde las escuelas que determinaron el oficio, la profesión o la alternativa al orden dominante en el llamado “tercer teatro” de las maestrías europeas y latinoamericanas. El *currículum* vivido implementa las mejoras del *currículum* pensado. La figura del tutor académico es la guía decisiva de esta pedagogía centrada en el proyecto personal y aprendizaje en la práctica de la creación y la producción. La rentabilidad de esta formación permitiría al alumno una autorrealización artística con nichos de mercado, un proceso intensivo y extensivo de organización en su comunidad descentralizada. En el caso de la Universidad Veracruzana, ofrecido como ejemplo, el modelo tradicional de currículo se altera y de la suma de conocimientos, habilidades y destrezas da paso

a una estructura semiflexible donde el alumno toma decisiones autónomas en el desarrollo de aprendizaje desde el eje transversal. Las áreas básicas y de iniciación a la disciplina se cursan simultáneamente (20-40%) a las áreas disciplinares selectivas (40-60%) y de formación terminal (10-15%) que contemplan opciones, mientras el 5-10% restante de la malla permite incorporar contenidos fuera del plan de estudios cursado. Opciones integradas para más de una competencia, permiten al alumno elaborar al actor-director, al escenógrafo-director, o al director-dramaturgo y viceversa. La renovación creativa de las ideas que dependen de la constante decisión independiente y en colaboración del equipo se pone en valor sobre la eficacia técnica del programa rígido en contenidos y procesos, siempre desde una justificación teórica impecable demostrada en la experiencia cualitativa. Lo que hace de este estudio un archivo riguroso e inspirado de información y recursos para la gestión académica de proyectos que se propongan realizar enseñanzas e investigación desde metodologías basadas en las artes.

Nieves Olcoz



Emilio de Miguel Martínez,  
*De Teatro. La preparación del espectador.*  
 Kassel: Edición Reichenberg, 2013.



Creo reconocer a aquellos que sienten fascinación por la complejidad del teatro. Será una cuestión de olfato, no lo sé, lo que sí sé es que Emilio de Miguel Martínez, el autor del libro que reseñamos, pertenece a esta especie. Con este libro se propone captar la belleza del teatro situándose en el plano del espectador, de ahí su título *La preparación del espectador*, que rinde culto al mismísimo Stanislavsky haciendo un homenaje al imprescindible título de *El actor se prepara*.

Emilio de Miguel no pretende, como él mismo insiste, en dar preceptos y normas al espectador, quiere contribuir a prepararle, a ponerle en forma, convencido de la radical importancia de su papel. Para ello divide su reflexión en dos partes, en la primera se centra en consideraciones generales sobre el teatro como texto y como espectáculo; y en la segunda se dedica a la práctica de dos calas en la técnica constructiva del teatro, una la hace centrándose en las repercusiones del uso del teléfono en la construcción del texto y la otra, en los recursos de que se vale el autor para echar a andar la obra.

Respecto a la primera parte y partiendo de que el teatro es un arte colectivo y de que de la relación de todos sus integrantes resulta la armonía y la belleza, Emilio de Miguel, va a reflexionar sobre el autor, el director, el actor, la representación teatral y sobre el público, reflexión que parte de una provocación, de una paradoja: texto que se ve, espectáculo que se lee. Todos los estudiosos, particularmente los semiólogos o semióticos, han estudiado este signo tan complejo que es el teatro y todos coinciden en esa dualidad de texto o género literario y espectáculo.

Muy recientemente en la colección de monografías publicadas en la RESAD/Fundamentos, ha visto la luz un texto firmado por Jarmila Jandová y Emil Volek que recoge el inicio de estas reflexiones que

tuvieron lugar en el Círculo Lingüístico de Praga durante la década de los años veinte. Los textos de Otakar Zich, Mukarosvsky y Bogaryrev, –tesoros impecablemente editados por los dos autores nombrados– ya tratan de formular una estética del arte dramático que da debida cuenta de la singularidad y complejidad de este arte, que se relaciona con otros, pero que su esencia –la representación– lo separan completamente.

Emilio de Miguel se sitúa en esta tradición, que como él bien indica podríamos decir que empezó con la poética de Aristóteles, y que han seguido tantos autores y estudiosos, especialmente los semióticos, como hemos dicho en líneas anteriores: R. Barthes, P. Pavis, A. Ubersfeld, Carmen Bobes y J. Romera, entre muchos otros. Nuestro autor se posiciona en esa paradoja ya señalada y, después de hacer referencias a muchas de las aportaciones tanto de los semióticos como de estudiosos y hombres de teatro, se resguarda en dos autores, en Juan de Zabaleta y en Unamuno. Del primero destaca esta afirmación que le parece recoge con condensación y exactitud la hermosa y dual complejidad del teatro: “Las comedias ni se oyen sin ojos ni se ven sin oídos; las acciones hablan gran parte y si no se oyen las palabras, son las acciones mudas”. Del segundo, de Unamuno, del que difiere en muchos de sus planteamientos, se queda con las consideraciones paradójicas que le permite, como dice el mismo Emilio de Miguel “ofertar en su libro un amplio surtido de provocaciones –es decir, afirmaciones llamativas y chocantes– que constituyen una especie de antología de puntos de vista ajenos que a veces afianzan los míos y en más de una ocasión distan años luz de mis planteamientos”. Y este es precisamente una de las aportaciones, según mi punto de vista, más atractivas del libro, porque Emilio de Miguel, a quien tanto admiro, nos ofrece materiales muy diversos: declaraciones en entrevistas, fragmentos de artículos, de críticas teatrales, de libros especializados... y esta diversidad amplía y cuestiona nuestro punto de vista obligándonos a variar o a dudar o a afianzar nuestro posicionamiento al hilo de la escucha plural de la voz de los demás, convirtiéndose así, casi en un libro provocador, que es lo que quiere Emilio de Miguel.

En la segunda parte, como hemos dicho, se concentra en el tema del misterio de la creación teatral, a través de la realización de dos calas. La primera cala se centra en el juego que ofrece el teléfono como recurso novedoso para poner en marcha, para alimentar o solucionar argumentos: las llamadas introducen noticias, o ponen en contacto lo que pasa en la escena con la extraescena o conecta lo que pasa en la escena con

espacios más abiertos. Toma como ejemplos de su uso a Valle-Inclán, Buero Vallejo, Calvo Sotelo, Sanchis Sinisterra, Fermín Cabal y Alonso de Santos.

También en esta cala subraya la importancia del teléfono en la apertura de la obra, en el desarrollo de la intriga y en los desenlaces. Además nos informa de cómo este recurso ha permitido prescindir de la tan manida carta, ha hecho innecesaria la ticoscopia y ha permitido prescindir del monólogo informativo.

La segunda cala la hace sobre los criterios y formas del comienzo de la obra teatral y la llama “Se levanta el telón”. Coincido plenamente con la eficacia de este punto de partida tan útil en la pedagogía de la estructura y de la escritura dramática. Hace poco comentaba con una compañera los resultados tan concretos que ofrece el alumno cuando se le hace esta pregunta: “Se levanta el telón y que...”. Y es en esta parte donde reconozco que Miguel pertenece a esa raza de los que se sienten fascinados por el teatro. Admira la precisión, el dominio y la técnica con que muchos autores comienzan la obra teatral, pues saben que es clave para captar la atención del espectador y sabe también que para el espectador todo comienza en esa primera escena, mientras que para el autor esa primera escena arranca, –citando de Miguel a Alonso de Santos– del límite entre lo escrito y lo que “sucedió antes en la mente del autor”.

En fin, estamos ante un libro que se lee con mucho placer, en el que se escuchan las voces de muchos estudiosos y amigos de la escena, y por ello te obliga a replantearte asuntos eternos que adquieren de nuevo vitalidad y que concluye con una confesión del autor muy compartida por los que estamos fascinados por el teatro: “Siempre que una obra me interesó en su lectura, quise verla representada y cuando me impactó una obra representada, siempre quise leerla”.

Marga Piñero



## COLABORADORES DE ESTE NÚMERO



LUIS ARAÚJO (Madrid, 1956). Autor, director y actor vinculado a compañías en España (Tábano, Teatro Libre, Tres Tristes Libres, Artefacto, C.C.C.K., Culebrón Portátil) y Francia (Rénaud-Barrault, Les Piétons, Space Kumulus). Ha estrenado 16 obras teatrales entre las que destacan *Vanzetti*, *La construcción de la catedral* (Premio Tramoya, mejor texto en lengua española del año 2000), *Trenes que van al mar* y *Mercado libre* (Premio Esmerpento 2008). El próximo 15 de marzo estrenará *Kafka enamorado* en el Centro Dramático Nacional. Ha sido traducido al francés, inglés, portugués, italiano, alemán, rumano, búlgaro y gallego. Ha sido profesor de escritura dramática, de interpretación, de dirección de escena y de traducción teatral en numerosos centros públicos y universidades. Fue secretario general (1992-95) y vicepresidente (1995-98) de la Asociación de Autores de Teatro. Fue consejero de redacción de Primer Acto.



FERNANDO DOMÉNECH RICO nació en 1951 en Madrid. Doctor en Filología por la UCM, es profesor de Dramaturgia de la RESAD. Ha realizado numerosas investigaciones, especialmente en los campos del teatro escrito y dirigido por mujeres y del teatro del siglo XVIII. En este último campo se pueden destacar la coordinación del tomo II de la *Historia del teatro español*, (2003), los estudios *Leandro Fernández de Moratín* (2003), *Los Trufaldines* y el *Teatro de los Caños del Peral* (2007) y *La expresión de las pasiones en el teatro del siglo XVIII* (2011), así como varias ediciones de autores del XVIII.



BARBARA FOLEY BUEDEL. Se licenció en Filología Hispánica por la Universidad de Kentucky y se doctoró en literatura española por la Universidad de Yale. Ocupa la cátedra Robert y Charlene Shangraw de lengua y literatura españolas en Lycoming College (Pennsylvania),

donde también es directora de Educación Internacional. Ha publicado estudios sobre temas diversos como la misoginia medieval, la narrativa de Emilia Pardo Bazán y las obras tempranas de Isabel Allende. A partir de 1997, se dedica, casi exclusivamente, a investigar el teatro español contemporáneo. Sus numerosos artículos sobre obras de Carmen Resino, Yolanda Pallín, Pedro Vllora, Àngels Aymar, Elena Cánovas, Maite Agirre y Teresa Calo, entre otros, han aparecido en revistas académicas y libros publicados en España y en los Estados Unidos. Sus investigaciones actuales incluyen las raíces clásicas de las comedias de Teresa Calo y la representación de la enfermedad mental desde la perspectiva de las dramaturgas españolas contemporáneas.



ANA PRIETO NADAL (Barcelona, 1976) es licenciada en Filología Clásica por la Universidad de Barcelona y Máster en Formación e Investigación Literaria y Teatral en el Contexto Europeo por la UNED. En 2002 publicó la novela *La matriz y la sombra*, por la que obtuvo el Premio Ojo Crítico de Narrativa. Ha publicado relatos en varias antologías, así como artículos de crítica teatral en revistas especializadas. En la actualidad está realizando su tesis doctoral sobre el teatro de Lluïsa Cunillé y compagina la docencia de lenguas clásicas con la investigación literaria y teatral. Es miembro del Grupo de Investigación del SELITEN@T (UNED).



MARIÁNGELES RODRÍGUEZ ALONSO. Se licencia en Filología Hispánica en la Universidad de Murcia en Junio de 2008 con Premio Extraordinario fin de carrera y Tercer Premio Nacional. En 2010 concluye un Máster en Literatura europea comparada en la Universidad de Murcia. En 2012 realiza una estancia de investigación en la Universidad de Edimburgo. En 2013 finaliza un Máster en Formación e Investigación literaria y teatral en la UNED. En la actualidad, compagina la dirección escénica de la última pieza de Diana M. de Paco con la redacción de su tesis doctoral sobre el discurso teórico y crítico del teatro en la Transición española bajo la dirección del profesor Pozuelo Yvancos. Ha contribuido en congresos internacionales como el IV Simposio Internacional de hispanistas en Wroclaw (2012) y en seminarios de la altura del coordinado por el centro de Investigación SELITEN@T en Madrid, *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI* (2012).

## NORMAS EDITORIALES

Para su sección “Artículos”, la revista *ACOTACIONES* acepta el envío de textos 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 ([publicaciones@resad.com](mailto:publicaciones@resad.com)) acompañados de:

1. Documento con el nombre y apellidos del autor o autora, título del artículo, ubicación profesional, dirección postal y dirección electrónica
2. Resumen en español del artículo (hasta 150 palabras)
3. Resumen en inglés del artículo (hasta 150 palabras)
4. Lista de cinco palabras clave en español
5. Lista de cinco palabras clave en inglés
6. Currículum del autor (hasta 150 palabras)

\*\*\*

Los artículos seguirán las siguientes normas de estilo:

- **Longitud de los textos:** hasta 9 000 palabras, resumen, notas y bibliografía incluidos.
- **Fuente:** Times New Roman
- **Cuerpo:** 12
- **Interlineado:** 1,5 líneas
- **Imágenes:** en formato GIF, JPEG o TIFF. El autor se compromete a que las fotos que entrega están libres de derechos.
- **Referencia abreviada en texto y notas:** según los casos, se indica en paréntesis el apellido del autor, el año (cuando se manejen en el artículo varios textos de un mismo autor) y la página o páginas; por ejemplo: (Huerta Calvo 8-9), (Huerta Calvo 1999, 8-9), (Huerta Calvo 1999).
- **Notas:** al final del texto en cuerpo 10.
- **Bibliografía:** al final del texto, siguiendo la norma ISO 690 y en un epígrafe llamado “Obras citadas”. Ejemplos:

Monografías:

DOMÉNECH, Ricardo. *García Lorca y la tragedia española*. Madrid: Fundamentos, 2008.

### Contribuciones en monografías y capítulos:

LIMA, Robert. "Triadas en el Teatro de Valle-Inclán". En: Doménech, Fernando ed. *Teatro español. Autores clásicos y modernos*. Madrid: Fundamentos, 2008, p. 145-159.

### Documentos electrónicos:

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina; Jordá, Tatiana y Canet, J. L. *Iconografía del Actor*. [En línea]: <<http://parnaseo.uv.es/Ars/ARST6/documentacion/actor.html>> [Consulta: 28/05/09].

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina. "Actores y actrices de Calderón" Acotaciones Julio-Diciembre 2000, núm. 5. [En línea]. <<http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones5/5rodriguezcuadros.pdf>> [Consulta: 28/05/09].

## EVALUACIÓN: INSTRUCCIONES Y COMUNICACIÓN MOTIVADA

Los artículos enviados a la revista son valorados por el Consejo de Redacción en el plazo de 4 semanas. Se evalúa que se atengan a la línea editorial y a las normas editoriales. Luego se remiten a dos evaluadores externos, expertos en el tema tratado por el artículo, los cuales emiten un informe de calidad en un plazo de 8 semanas.

Dicho informe se ajusta a unas instrucciones marcadas por la revista con el fin de que el protocolo utilizado por los revisores sea público. Los evaluadores deben valorar el interés científico, la metodología, las fuentes, la estructura, la redacción, la actualidad y novedad, la relevancia y originalidad. etc. del artículo. En función de estos criterios, escriben un texto en el que justifican por qué el artículo es publicable, no publicable o publicable con modificaciones, ya sean rectificaciones o ampliaciones. Es una revisión de pares con sistema "ciego" (sin conocimiento del autor).

Los autores reciben en todos los casos estos informes anónimos y pueden hacer las alegaciones que consideren. Si hubiese desacuerdo entre los evaluadores o el autor argumentase su defensa, se consulta a un tercer evaluador.

La aceptación del artículo y su publicación implica que el autor cede los derechos de su texto a la revista.

Todos los artículos se publican con la fecha de recepción y de aceptación de los mismos.

Los autores se comprometen a corregir las pruebas de imprenta que se les envían y a devolverlas en el plazo de una semana. Solo se pueden realizar mínimas correcciones sobre el contenido del manuscrito original ya evaluado.

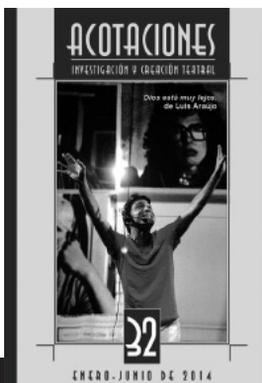
Los autores recibirán 2 ejemplares de la publicación una vez editado el número.

Los autores se hacen responsables de la autoría y originalidad de sus textos y de las responsabilidades éticas que contraen con su publicación.

ACOTACIONES, Avenida de Nazaret, 2, 28009 Madrid

Tel. 91 504 21 51, Ext. 117. Fax 91 574 1138

E-mail: [publicaciones@resad.com](mailto:publicaciones@resad.com) Web: [www.resad.es/publicaciones.htm](http://www.resad.es/publicaciones.htm)



## BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Deseo suscribirme a **ACOTACIONES** por:

Un año (2 números) a partir del N.º ..... Precio 16,00 euros.

Dos años (4 números) a partir del N.º ..... Precio 28,00 euros.

Deseo recibir los siguientes números atrasados a 9 euros el ejemplar.

N.º  N.º  N.º  N.º  N.º  N.º  N.º  N.º  N.º   
 N.º  N.º  N.º  N.º  N.º  N.º  N.º  N.º  N.º   
 N.º  N.º  N.º  N.º  N.º  N.º  N.º  N.º  N.º   
 N.º  N.º  N.º  N.º  ..... ejemplares x 9 = .....

### DATOS

Nombre y Apellidos .....

Domicilio .....

Población..... Código Postal.....

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

