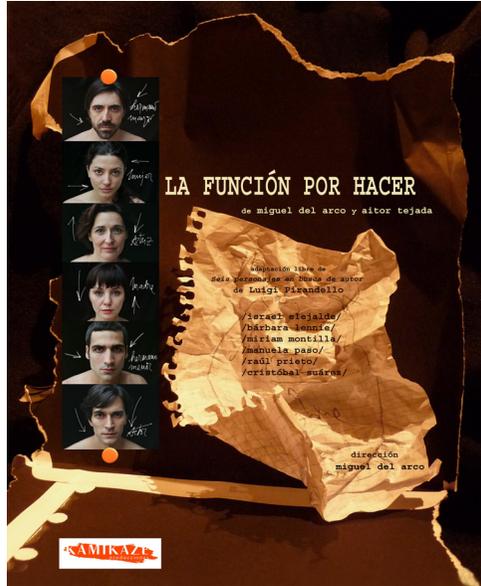


ACOTACIONES

INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN TEATRAL



JULIO - DICIEMBRE DE 2013

Portada: Cartel de *La función por hacer*. Diseño: Ascensión Biosca.

© RESAD, 2014. Avenida de Nazaret, 2. 28009 Madrid.

© Asociación José Estruch, 2011. Avenida de Nazaret, 2. 28009 Madrid.

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

© Miguel del Arco y Aitor Tejada

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 31 JULIO-DICIEMBRE 2013

Director Fundador: Ricardo Doménech

Director: Fernando Doménech

Redactor Jefe: Emeterio Diez

Traducciones: Diana I. Luque

Diseño: Luis Lorenzo Lima

Consejo de Redacción (RESAD): 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 31. 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 de Madrid

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 (UCM), 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 Zuñillaga (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 recoge 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.



SUMARIO

POLÍTICA EDITORIAL	4
ARTÍCULOS	7
GEMA CIENFUEGOS ANTELO, Colaborada, refundida y adaptada: <i>Cuanto veo tantas quiero</i> , un enredo de comedia de dos ingenios de la Corte	9
FERNANDO COLLADA RODRÍGUEZ, “Después de Dios, la olla”. Un recorrido por la alimentación en el teatro de la Restauración	33
DIANA I. LUQUE, Trauma, metaficción y simulacro en <i>The Walworth Farce</i> , de Enda Walsh, y <i>The Pillowman</i> , de Martin McDonagh	57
CARTAPACIO	87
Introducción de ANA FERNÁNDEZ VALBUENA	89
<i>La función por hacer</i> , de MIGUEL DEL ARCO y AITOR TEJADA	105
CRÓNICA	149
Evento	
DAVID OJEDA ABOLAFIA, <i>Jornada de la Federación Nacional de Artes y Discapacidad</i>	151
Libros	
FERNANDO DOMÉNECH RICO, <i>Monstruos de apariencias llenos. Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español</i> , de Francisco Sáez Raposo	154
JAVIER HUERTA CALVO, <i>El teatro del exilio</i> , de Ricardo Doménech	157
MIGUEL ÁNGEL JIMÉNEZ AGUILAR, <i>Justo en medio del paralelo 38</i> , de Pablo Iglesias Simón	161
CÉSAR YANES, <i>Dramaturgas españolas en la escena actual</i> , de Raquel García-Pascual (ed.)	164
COLABORADORES DE ESTE NÚMERO	169
NORMAS EDITORIALES	173
EVALUACIÓN: INSTRUCCIONES Y COMUNICACIÓN MOTIVADA	174

S
E
N
O
I
J
A
T
O
F

ARTÍCULOS



GEMA CIENFUEGOS ANTELO

Colaborada, refundida y adaptada: *Cuántas veo tantas quierro*, un enredo de comedia de dos ingenios de la Corte

FERNANDO COLLADA RODRÍGUEZ

“Después de Dios, la olla”. Un recorrido por la alimentación en el teatro de la Restauración

DIANA I. LUQUE

Trauma, metaficción y simulacro en *The Walworth Farce*, de Enda Walsh, y *The Pillowman*, de Martin McDonagh



S
T
K
O
I
J
U
T
O
U



COLABORADA, REFUNDIDA Y ADAPTADA: *CUANTAS VEO TANTAS QUIERO*, UN ENREDO DE COMEDIA DE DOS INGENIOS DE LA CORTE

COWRITTEN, REWRITTEN AND ADAPTED: CUANTAS VEO TANTAS QUIERO, AN INTRIGUE OF A COMEDY BY TWO TALENTED PLAYWRIGHTS FROM THE COURT OF MADRID

Gema Cienfuegos Antelo

Instituto del Teatro de Madrid
Universidad Complutense
(gema.cienfuegos@gmail.com)



Resumen: La comedia *Cuantas veo tantas quiero* (1666) fue escrita de consuno por Francisco de Avellaneda y Sebastián Rodríguez de Villaviciosa, segundones de la escuela de Calderón cuya producción se especializó en entremeses y comedias colaboradas. “Amor trompero o mazorquero”, como reza la primera parte del refrán que titula la pieza, es amor tramposo o mentiroso, según *Autoridades*; tal es el peculiar *ars amandi* que practica el galán protagonista de esta comedia de enredo, que gozó de una notable vitalidad en los coliseos del XVIII y XIX, tanto la original como la refundida por Dionisio Solís en 1816. En este artículo, además de dar a conocer pormenores de interés de la pieza (autoría compartida, circunstancias de representación, recepción, crítica, etc.), se ofrece un estudio de la *refundición* decimonónica.

Palabras clave: Siglo de Oro; Comedia de enredo; Comedia colaborada; Refundición; Adaptación.

Abstract: The comedy *Cuántas veo tantas quiero* (1666) was written in collaboration by Francisco de Avellaneda and Sebastián Rodríguez de Villaviciosa, disciples of Calderón, both of whom specialized in “entremeses” (short farces) and cowritten comedies. “Amor trompero o mazorquero,” as the first part of the saying that gives name to the play goes, is a crooked or cheating love, according to Autoridades (RAE’s *Dictionary of Authorities*). Such is the peculiar *ars amandi* practised by the leading male character in this comedy of intrigue, which enjoyed remarkable vitality in coliseums during the 18th and 19th centuries, both the original and the 1816 rewritten version by Dionisio Solís. Apart from presenting interesting details of the play (co-authorship, performing context, reception, reviews, etc.), this article offers a study of the 19th century rewritten version.

Keywords: Spanish Golden Age, comedy of intrigue, cowritten comedy, rewriting; adaptation.

En su *Arte nuevo de hacer comedias* Lope confesaba escribir las suyas contra los preceptos clásicos, “dorando el error del vulgo”, quien “mandarme puede –decía– con sus leyes”. Casi dos siglos después se preguntaba Nicolás Fernández de Moratín en *La petimetra*: “¿Y cómo, aunque están sin Arte, agradan tanto nuestras comedias?”¹ Hallaba la respuesta el ilustrado en la propia “obstinación del vulgo” por unos personajes, asuntos y estructuras cómicas tan denostados por la crítica neoclasicista como aclamados en las plateas de épocas sucesivas, sin apenas distingos entre las versiones originales y los frutos tardíos de las refundiciones decimonónicas:

Si bien es cierto que las refundiciones se orientan más hacia la funcionalidad, y por lo general, denotan cierta ausencia de ritmo y de agilidad con respecto a los modelos barrocos, el público va a recibir con igual entusiasmo esta obras. Como se encargó de estudiar Nicholson B. Adams [1936] y como ha cifrado luego David T. Gies [1989], durante la época más activa de las refundiciones (1820-1833), en las tablas de Madrid se llevaron a escena más obras del teatro áureo que del propio periodo: el 75% del total de las representaciones fueron obras refundidas. (Ruiz Vega 1998, 57)

Buen ejemplo de ello es la comedia *Cuántas veo tantas quiero*², escrita de consuno por Francisco de Avellaneda y Sebastián Rodríguez de

Villaviciosa, segundones epígonos de la escuela de Calderón que fueron asiduos entremesistas y eventuales colaboradores en el suministro de comedias para el voraz consumo de corral y de Palacio durante la segunda mitad del Seiscientos (Cienfuegos 2008a, 2008b). Nuestra pieza se imprimió por primera vez en la *Parte XXV de comedias escogidas* en 1666³ y, aunque no existen datos de ninguna representación cercana a ese año, el texto aporta referencias clave para su contextualización: una extensa tirada de versos relata los festejos organizados en la villa pacense de Zafra con motivo del nacimiento del príncipe Carlos; por tanto, la fecha *ab quo* de su composición rondaría la de aquel acontecimiento, acaecido el 6 de noviembre de 1661.

“Amor trompero o mazorquero”, como reza la primera parte del refrán que da título a la pieza, es amor tramposo o mentiroso, según el *Diccionario de Autoridades*; tal es el peculiar *ars amandi* que practica el galán antojadizo e inconstante que protagoniza esta disparatada comedia de enredo, que gozó de una notable vitalidad en los coliseos del XVIII y XIX, tanto en la versión original áurea como la refundición realizada por Dionisio Solís en 1816⁴.

■ EL TIPO DE GALÁN PROMISCUO: “QUE ES DE TETA/ EL AMOR DE ESTE GALÁN”⁵

Los motivos que explican la modernidad de una obra como *El amor al uso* de Antonio de Solís (1640), según Frédéric Serralta, sirven también para nuestra comedia en varios aspectos: el tratamiento cómico del donjuanismo, “la sistemática autoproclamación de su libertad sentimental” y ciertos amagos de las damas por liberarse de sus ataduras convencionales, aun contrarrestados por el obligado cumplimiento del decoro (Serralta 1992). El tipo de galán voluble y frívolo que protagoniza nuestra colaborada tiene una amplia presencia en el teatro desde las primeras décadas del siglo XVII. El propio Lope lo perfiló en varias de sus obras: *La dama boba* (1613), *La moza de cántaro* (c.1625), *El perro del hortelano* (c.1613) o *El acero de Madrid* (c1608), entre otras (Oliva 1998). Más avanzado el siglo, otros dramaturgos continuaron dando protagonismo a este tipo donjuanesco, reacio a los nobles usos amorosos, aderezados con promesas de firmeza y suspiros, y entregado, más bien, al amor interesado, o al simple interés de la novedad de la dama: los encontramos en *No hay burlas con el amor* (1635) y *Mañanas de*

abril y mayo (1640), de Calderón, y en *Abrir el ojo* (1642), de Rojas Zorrilla, comedias todas ellas de no poca fama, que presentan un tratamiento cómico de su don Juan particular. Son “hermanos menores” de *El burlador de Sevilla* (c1627), los cuales “al fin y al cabo no deshonoran a nadie, sus pecados no son de acción sino de intención, por lo cual su castigo no será el infierno sino, mediante la boda del desenlace, su condena a la monogamia final” (Serralta 1992, 93). Aparte de los matices que singularizan a cada uno de estos seductores clásicos, en la segunda mitad del siglo se advierte una notable evolución del tipo, tal y como señala Arellano:

La extensión de los agentes cómicos en la segunda mitad del XVII va acercando a la comedia de capa y espada [...] a los grados cómicos del entremés, de la comedia de figurón y de la burlesca, con una progresiva degradación de los personajes nobles, que en la etapa intermedia habían alcanzado su más decoroso nivel. (Arellano 1994, 108)

En ese grado de evolución se encuentra, precisamente, nuestro don Pedro de Guzmán, una de las versiones más burlescas del galán de comedia: un faldero que seduce por mero entretenimiento, un picaflor que toma su definición del barbero de *Por el sótano y el torno* (c.1623), de Tirso, que “de cuantas mira es galán,/ que es de aquestos del refrán/ cuantas veo tantas quiero”⁶, o del Teodoro de *La bella malmaridada* (c.1598), de Lope, que comenta de sí mismo: “sin duda dicen por mí/ lo del asno con la toca/ toda mujer me provoca,/ lo que no quise, no vi/ cuantas veo tantas quiero,/ en mi vida tuve envidia/ sino al turco” (*TESO*). Lo del “asno con la toca” roza ya el nivel villanesco: son los mismos términos en que se expresa *El enamorado* del entremés así titulado de Quiñones de Benavente:

Tengo el gusto del mozo primerizo
que, derretido cuanto lisonjero,
cuantas mujeres veo tantas quiero.
Ninguna más que otra me provoca,
haré el amor a un orinal con toca,
que a un jumento con ella ya le he dicho
dulzuras y requiebros, y él, muy grave,
abriéndome dos jemes de cabeza,
con dos coces pagó tanta firmeza. (*TESO*)

Tamaña volubilidad confiesa nuestro don Pedro: “En toda mi vida vi/ dama, hermosa o desigual,/ que me pareciera mal,/ pero a ninguna creí” (vv. 302-305). Ni “desiguales”, ni gordas, ni viejas: este amante al uso no discrimina mujer alguna, ni altas doñas, como la mencionada “de Fonfrida”, ni Juanas o Tomasas entremesiles que le sacan los cuartos y, también, las vergüenzas en los “billetes” escritos donde le plantan mensajes llenos de descaro que el chispeante Coletto le hace leer ante el segundo galán, don Juan de Mendoza, antagonista virtuoso y convencional para mayor desdoro de su figura. Y así son las “víctimas” de su ímpetu amoroso: o esquivas, o tomajonas, o tan mudables como él. Todas sus conquistas las lleva asentadas por escrito Coletto que, además de degradar a su amo cantando sus más inconfesables líos de faldas, se encarga de sacar a escena toda la tropa villanesca con quien él y su noble amo se tratan. Ambos comparten la opinión de que las mujeres no merecen mayores finezas, “porque ellas son tan mudables/ que no ha vivido jamás/ en tierra firme ninguna” (vv. 745-747), en lo cual se reafirma Coletto por propia experiencia:

Ejemplo: tres días ha
que averiguamos a una
que en una calle no más
hablaba a cuatro, que eran
–si por enojo no lo ha–
un regidor y un barbero,
un sastre y un colegial,
con yo y el cochero: seis. (vv. 748-755)

Es por eso que don Pedro practica un amor de calavera, pero ni es burlador, ni amigo de pendencias, pues es un vicio el suyo que da risa, un donjuanismo desvaído por las gangas que enamora, su desgana y su noble aburrimento:

El ser amigo de todas
sin buscar más circunstancias
que entretenerme he tenido
por costumbre; que el que ama
y, rendido, se sujeta
a lo que quiere la dama,

merece que le castiguen
 con el rigor que ellas pagan
 las más servidas finezas. (vv. 221-229)

De otras cualidades se adorna este “galán de todas”: adalid de la indiscreción, no duda en hacer público los nombres de sus amantes, y al saber que doña Elena es la prometida de su amigo don Juan, deja de ser “esquivo con las esquivas”, como alardeaba, para emular la deslealtad del Tenorio de Tirso, reconociendo sin empacho que le pica la conquista de doña Elena solo “porque don Juan la pretende”.

De “locura” dice el gracioso que está afectado su amo, y don Pedro mismo admite frente al “prudente” don Juan que lo suyo es un “disparate”, lo que hace rimar maliciosamente Coletto con “orate”. A don Pedro de Guzmán pocos versos le separan del estatus entremesil: cuando ha sido vapuleado una y otra vez por las trazas de doña Elena (única dama que se le resiste propinándole, además, humillantes calabazas), cuando ya está ciego de amor por ella aun creyéndola una simple criada, se torna galán de “comedia seria” y rechaza a la riquísima doña Violante de Silva –falso personaje otra vez interpretado por doña Elena, que quiere probar su firmeza–, a pesar de las interesadas recomendaciones del demonio Coletto para que acepte la suculenta oferta:

Hombre, aceta a letra vista,
 pues que te pagan en plata.
 [...]
 Hombre, mira que te pierdes,
 háblale al cuerpo y no al alma.
 [...]
 Busca caudal, Anteón,
 que no es mala tela la caza.
 [...]
 Quiere, señor, los tapices,
 que es amor de muchas Anas. (vv. 2576-2613)

De manera que este galán cuasi burlesco abandona las bajezas por donde se andaba con el criado y se redime por amor, un amor al que se condena porque le han vencido las malas artes de doña Elena, que

subvierte las normas del decoro una y otra vez mediante el disfraz y el engaño. Su intención era, no más, “desagraviar a las mujeres” y ponerlas en guardia, como le guiña al público: “Cuidado,/ damas, con este galán,/ que desta suerte son todos” (vv. 1063-1065).

■ “COMEDIA ANTIGUA DIVIDIDA EN CUATRO ACTOS. CUANTAS VEO TANTAS QUIERO”

Como hemos dicho, a lo largo del Setecientos nuestra comedia colaborada siguió representándose en los escenarios de Madrid; la *Cartelera teatral* registra diecisiete funciones entre 1730 y 1805 (Andioc y Coulon 1996: 681); de varias de ellas se han conservado los Apuntes en la Biblioteca Histórica de la ciudad: se trata de varios impresos de la suelta de 1747 (procedentes de los teatros de la Cruz y del Príncipe), que sirvieron de libreto a sucesivas compañías. Contienen indicaciones escenográficas sobre los espacios de la representación y los repartos para las distintas funciones; además, algunos pasajes se hallan modificados con enmiendas o atajos. Los Apuntes con signaturas Tea 1-19-6, A y Tea 1-19-6, B llevan varias notas: su procedencia (en el fol. 1: “Legajo de Manuel Guerrero”) y el año en que se hizo, 1767; en el fol. 2r figura una “Advertencia para lo venidero: Habiéndose juntado las dos compañías de Madrid para representar con mayor lucimiento ciertas comedias, fue elegida esta la primera”. El “repartimiento” principal para la representación de ese año también se consigna (fol. 2v): “Martínez, Phelipe (Simón), Hermenegildo (Merino), Ayala (Chinita), S^a Pereira, S^a Granadina, S^a Guzman (Mariana), S^a Segura, S^a Bastos (Portuguesa). De aquella función de 1767 dio cuenta Cotarelo en la biografía que dedicó a la célebre actriz María del Rosario Fernández, apodada “La Tirana”:

[El sobreprecio de los palcos] empezó en 8 de abril⁷, representándose en el Príncipe, por la compañía de [Manuel] Martínez, la comedia de don Francisco Avellaneda y don Sebastián de Villaviciosa, *Cuántas veo tantas quiero*, que entonces se creía ser de Calderón. (Cotarelo 1897, 165)

Durante el siglo XIX todavía se representaba la obra original en los teatros madrileños (Herrero Salgado 1963), y en los sevillanos, al menos, desde 1806 (Aguilar Piñal 1968). En la BHM también ha quedado el

testimonio de dos representaciones decimonónicas: los Apuntes con signatura Tea 1-19-6 A1 (A2 y A3) tienen fecha de 29 de agosto de 1805 y en el reparto figuran los actores “Fedriani, Infantes, Juan A., Oros, S^a Prado, Maqueda, S^a Brion, S^a Torre y S^a Mariana Sánchez”; el otro lleva aprobación del 15 de febrero de 1810 (Tea-1-101-10). De manera que la obra de Avellaneda y Villaviciosa era una comedia de repertorio bien conocida por Dionisio Solís, que la seleccionó para su remodelación solo seis años después de su última representación documentada; en el elenco figuraba –entre otras grandes actrices del momento– Antonia de Prado, esposa del también actor Isidoro Máiquez, con quien el apuntador del Teatro de la Cruz colaboró asiduamente. Un crítico teatral de *El Correo Literario* se pronunciaba así sobre el acierto que tuvo Máiquez al encargar a Solís la selección de un corpus de comedias antiguas en beneficio de su propio lucimiento escénico:

El célebre Máiquez, cuyo noble orgullo aspiraba a coger todas las palmas en su carrera, quiso también lucirse en la comedia antigua, y tuvo la fortuna de encontrar quien le supiera escoger varias piezas, y refundirlas para poderse representar. *El García del Castañar*, *El rico hombre de Alcalá*, *El astrólogo fingido*, *Cuanto veo tantas quiero*, *El parecido en la corte*, *El pastelero de Madrigal*, *El alcalde de Zalamea* y alguna otra, sirvieron a un mismo tiempo para llevar la gloria de Máiquez como actor al más alto punto, para asegurar el buen concepto literario de don Dionisio Solís, y en fin para afianzar más y más la celebridad de nuestro antiguo teatro.⁸

La política de reformas teatrales que un siglo atrás habían emprendido los intelectuales ilustrados comprendía, entre otros asuntos, la necesaria refundición de las comedias barrocas más representativas de *nuestro antiguo teatro*, a fin de “consolidar un repertorio de piezas ajustadas a los nuevos ideales estéticos” y “actuar contra el modelo dramático barroquista, considerado responsable de la pervivencia de una práctica escénica contraria al canon racionalista” (Vellón Lahoz 1996, 125). El proceso de revisión de comedias áureas se consolidó en el XIX, llegando a establecerse un verdadero “furor de refundir” (Gies 1989)⁹. Los principales arreglos a los que se sometían los dramas barrocos en manos de los refundidores del XIX seguían el dictado neoclásico, que consistía esencialmente en “la supresión de todo lo irracional, la observancia de las unidades clásicas

y la inyección de dosis de moralidad actualizada” (Ruiz Vega 1998, 57). Sin duda, la reseña que la comedia recibió en 1787, tras su reposición en Teatro del Príncipe, responde a lo desajustado de la pieza a esta preceptiva de carácter racionalista:

Tiene arreglada trama y natural solución, pero entre sus episodios es inverosímil el lance de hablar la fingida Inés por detrás de las murtas de un jardín del Prado, haciendo la pantomima sus compañeras de confianza en los asientos de adelante, a quienes requiebra don Pedro.¹⁰

La escena a la que se refiere el crítico de *El Memorial Literario* es un excelente paso cómico de la segunda jornada en el que la dama principal (doña Elena-*criada*)¹¹, oculta “tras unas murtas”, presta su voz a tres embozadas para escarmentar al galán que, tal y como había previsto la dama, tratará de aprovechar tan insólita ocasión para incrementar su tanteo de conquistas. Pero de esta sale vapuleado y confuso, pues las tres tapadas se le declaran *Inces* y, tras descubrirse la verdadera Inés-*dama* y ponerle en evidencia, la propia doña Elena-*criada* sale a rematar el embeleco escaldando al “galán de todas” con unas hirientes calabazas. Coletto, por su parte, requiebra también en esta escena, al tiempo que quiere convencer a su amo de que están siendo víctimas de unas temibles hechiceras. La escena es un ágil alarde de comicidad propiciada por los temores del gracioso y el estado de atolondramiento en el que queda don Pedro. Sin embargo, Dionisio Solís la eliminó totalmente de su versión refundida, probablemente porque en sí misma, extravagante y excesiva, se escapaba del austero molde de verosimilitud que habían impuesto los tratadistas ilustrados. Por otra parte, la acumulación de lances y juegos de apariencias que se dan en nuestra comedia, sin duda, resultaba contraria al “buen gusto” que se trataba de imprimir en los clásicos refundidos, a fin de habilitarlos como instrumento educador del público, frente a la consideración del teatro como mero divertimento.

Abrimos un breve paréntesis para recordar que el fenómeno de la reescritura dramática de textos ajenos (o propios) ya era una práctica frecuente entre los dramaturgos de la centuria áurea¹². No nos resistimos a incluir aquí el chusco testimonio que de esta se hacía en el vejamen de una academia poética celebrada en 1673, ya en los estertores del Barroco, cuando el agotamiento de la “musa” animaba a los dramaturgos a reciclar

comedias “viejas”. Participaban en aquella academia varios comediógrafos segundones, como Salazar y Torres, Matos Fragoso o el propio Avellaneda, entre otros. El fiscal traza un retrato satírico de todos ellos, en concreto de Avellaneda que, petulante y amanerado, en un encuentro casual con su colega Matos, según la narración del vejamen, le echa en cara su costumbre (tal fama se granjeó) de “remendar” comedias antiguas:

“–Hacedme merced de no remendar, aunque os lo manden, otra comedia en vuestra vida, porque, hablando claro, todas se malogran y se les conocen los hilvanes de la antigüedad, si no es que sea alguna muy ventajosa y que se pueda guarnecer de discreciones”. A que, encogiéndose de hombros, el señor don Juan le respondió: “–Vos tenéis mucha razón, pero sírvanme de disculpa para lo que hice tres cosas: la primera ser preciso obedecer, la segunda, que una vez lo podía errar el mismo Garcilaso, y la tercera lo que dice esta redondilla: el remendar no se excusa,/ porque aunque es cosa tremenda,/ si tal vez no se remienda,/ no puede pasar la musa”.¹³ (fols. 49v-50r)

Salvando distancias de todo orden, el fenómeno de la reescritura de piezas dramáticas áureas tuvo también sus detractores desde los inicios del debate teatral en el siglo ilustrado; un sector de la crítica, “vulgo, al parecer, culto”, en palabras de Tomás Sebastián y Latre, se erigió en defensor de la dramaturgia áurea, sembrando una opinión favorable que perduraría en pleno momento de apogeo de las refundiciones¹⁴ decimonónicas. Vayan como muestra un par de ejemplos: en los *Principios de Retórica y Poética*, publicados en 1805, se consideraba al refundidor una “nueva secta de entes que tienen por oficio remendar o estropear escritos poéticos; alterar, suprimir, añadir a su placer, atentando abiertamente a una propiedad ajena sin más ley que su capricho” (Romero Peña 2008, 191); también se pronunció el crítico Larra en 1833 cuando con su afilada labia satírica invocaba a “la sombra irritada de Moreto” para que arremetiera contra aquellos que se “apoderaban” de comedias barrocas¹⁵.

De la reescritura en cuatro actos de *Cuántas veo tantas quiero* por Dionisio Solís se conserva el manuscrito del estreno, que contiene las consabidas censuras y licencias de representación con fecha de 26 de marzo de 1816¹⁶ (BHM Tea 1-77-3, A). La obra se estrenó el 14 de abril en el Teatro del Príncipe y contó con la participación de actrices que ya habían encarnado

a los personajes femeninos de la comedia original¹⁷ y con un nuevo galán protagonista, interpretado ahora por Máiquez, que por entonces cumplía ya la cincuentena, lo que contribuiría, sin lugar a dudas, a subrayar el donjuanismo de fanfarria del personaje. Emilio Cotarelo también dio cuenta del remozado de la pieza:

Inauguraron sus tareas los dos teatros el 14 de Abril, representándose en el Príncipe a las siete y media, la preciosa comedia antigua de D. Francisco de Avellaneda y D. Sebastián de Villaviciosa, *Cuanto veo tantas quiero* refundida y arreglada, en cuatro actos, por D. Dionisio Solís. Hizo Máiquez el papel de D. Pedro, aquel Tenorio mitigado que, al fin, pierde su libertad y se enamora ciegamente de la que supone criada de una de sus víctimas, aunque en realidad es una dama distinguida que así se disfraza para más castigar al voluble galán. Papel este de doña Elena, triunfo en otro tiempo de Antonia Prado, muy difícil, por tener que representar caracteres tan diferentes de una señora enamorada y fingir desdenes como criada. Estuvo a cargo de Agustina Torres, así como el de doña Ángela al de la Maqueda y el de la verdadera Inés, criada de D. Elena, no menos difícil que el de su ama, por el extremo contrario, pues se disfraza de señora, pero descubriendo con su desenvoltura su verdadero puesto, ejecutado por la insigne Gertrudis Torre, graciosa irremplazable. Los demás papeles, con excepción del lacayo Coletto (Antonio Guzmán), no son muy lucidos y los hicieron la Cabo, la Spontoni y Silvostrí. (Cotarelo 2009, 404-405)

Seis años después del estreno de la refundida y con motivo de su reposición el 27 de abril de 1822, *El Censor* publicaba una feroz reseña de la comedia de Avellaneda y Villaviciosa¹⁸. La crítica resulta insostenible, ya que a quien castiga es a los dramaturgos que la escribieron en el XVII, pero el texto que revisa no es su original, sino la manufactura de Solís. El artículo es algo prolijo, de manera que extraemos solo algunas citas relevantes. Decía así el crítico madrileño:

No sabemos por qué en el anuncio de esta comedia se atribuyó a Calderón¹⁹, pues ni está entre las suyas, ni en el índice de las apócrifas publicado por Villarroel, ni la versificación, ni la intriga se parecen en nada a las del padre de nuestro antiguo teatro. [...] Villaviciosa y Avellaneda [...] se asemejaban mucho en el estilo. Su versificación es débil, su elocución –aunque pura

y urbana— carece de intención y de malignidad cómica y, o sube hasta la hinchazón gongorina, o es prosaica y desalentada. La presente pieza es una muestra de su manera de escribir. No hay en toda ella un solo verso que de notar sea. [...] El carácter de don Pedro de Guzmán y su tránsito del estado de libertad al de esclavitud amorosa no están mal delineados. Pero los gérmenes de esta situación, que es bastante dramática, se hallan superiormente desenvueltos, con mucha más gracia, mejores versos y más brillante elocución en *El amor al uso*, de Solís y en *No hay burlas con el amor*, de Calderón.

Dejando aparte la infravaloración del estilo de nuestros entremesistas, aparenta el crítico de *El Censor* ser conocedor de lo que se trae entre manos, aunque ofrece una explicación poco consistente del presunto error en la cartelera teatral, fundamentándose en el hecho de que la comedia refundida por Dionisio Solís “había sido embellecida” con unos versos de *El socorro de los mantos*²⁰, pasaje que transcribe como apoyo de su valoración para, a continuación, añadir:

En general todo este trozo tiene urbanidad e ingenio y no es extraño que *El socorro de los mantos* se haya atribuido a Calderón, como consta en el citado índice de Villarroel, y quizá el que escribió el anuncio de *Cuántas veo tantas quiero* la equivocó con la comedia de la que se sacaron los mejores versos de la refundida.

Volvemos enseguida a esos versos espurios injertados por Solís, pero antes destaquemos que las adiciones, de cuño propio o ajeno, son una práctica común en sus refundiciones. El principio básico por el que se rige la actuación de este dramaturgo-adaptador es la poda: lo que persigue Solís al suprimir personajes y escenas completas (la que tiene por escenario los jardines del Prado, por ejemplo) y, además, acortar otras, es la simplificación de la trama; con ello borra la sucesión dinámica de cuadros y espacios escénicos en beneficio de las tres unidades clásicas.

El plan del refundidor empieza por fusionar a los dos galanes secundarios en una sola figura: Solís hace desaparecer el personaje de don Juan y convierte en pretendiente a don Carlos, acaparando este buena parte de sus intervenciones del primer acto; sin embargo, el personaje no volverá a comparecer en toda la obra más que de forma aludida. Se trata de una intervención fallida, a mi modo de ver, por este y otros motivos: si por un

lado, la modificación de Solís arreglaba algunas incongruencias y reiteraciones en que habían incurrido los autores a escote, la supresión de don Juan convierte a don Carlos en único contrapunto (algo desdibujado) del presuntuoso galán. De modo que, en el primer acto don Pedro exhibe su carácter prácticamente en solitario, al encoger Solís las réplicas de aquel escandalizado segundo galán y los comentarios malévolamente irónicos de Coletto; esto conlleva una sensible merma del matiz ridículo del casanova (compensado, quizás, con la interpretación de un Máiquez cincuentón), menor agilidad dialógica y una comicidad a la baja también. Solís poda la escena y define al personaje con parlamentos más largos, entre los que incluye un monólogo de 136vv., en parte de su propio cuño y en parte injerto del autor de *El socorro de los mantos*, cuyo galán protagonista también padece achaque mujeriego. Compárese un fragmento de los versos espurios que el crítico de *El Censor* consideró lo mejor de la comedia refundida por Solís (también con cortes y enmiendas), en desdoro del ingenio cómico de Avellaneda y Villaviciosa²¹.

DON CARLOS.

Que sois extraño confieso;

[...]

DON PEDRO.

[...]

Escuchad un breve rato,
amigo, por vida vuestra,
del modo que yo procedo
con las mujeres, que si esta
doctrina en lo fervoroso
de vuestras llamas severas
no pudierais observarla,
no os pesará de saberla.
Con las mujeres me porto
sin amor, mas con decencia:
el sombrero doy a todas
y el alma a ninguna de ellas,
que es atención muy cortés
y seguridad muy diestra
ser amante de ninguna

y ser galán de cualquiera.

Estimarlas ha de ser

costumbre, pero quererlas

ha de ser comodidad

y ha de parecer fineza.

Yo juzgo que la mujer
de más robadoras prendas

no es buena para cuidado,
solo para gusto es buena.

No las busco con afán,

los acasos las ofrezcan,

gusto que ha de ser pesar
no ha de costar diligencia.

El bien, si viene, admitirle,

el mal, huirle, aunque venga:

la mujer es bien y es mal,

admítola y huyo de ella.

Porque esto de enamorarse

solo se usa en las comedias,

o en las selvas encantadas

de don Belianís de Grecia.

[...]

Si es hermosa, si es bizarra,

si es un ángel: que lo sea.

¿Han de ser en mí desgracias

las que son gracias en ella?

[...]

Es la mujer un enigma,

que aunque después salga buena,

el que con ella se casa

la adivina, no la acierta.

Mujer, dos veces mujer,

un mártir marido lleva

que pesa cuando es pesada,

y cuando es liviana pesa.

Y por que haya distinción

entre lo que hay diferencia,

en su estado a cada una

gradúo de esta manera:

Son las señoras casadas

(y no trato de ofenderlas)

sobras de buen apetito,

plato de segunda mesa,

y no es bien que cada noche

con todo un marido duerma

y que yo por la mañana

lleno de escarcha amanezca.

[...] (fol. 10)

DON PEDRO.

¿Pues hay gusto en la fortuna

del galán que amar intenta,

como enamorar a treinta

y no querer a ninguna?

Yo tengo esa condición,

y así, cautivo no vivo,

porque antes de estar cautivo

me salgo de la prisión.

DON JUAN.

¿Quién tal facilidad vio!

DON PEDRO.

Yo, don Juan, no soy muy fino.

DON JUAN.

¿Y eso en qué va?

En que imagino

que son ellas como yo,

porque las más presumidas,

cuando se ven adoradas,

son buenas para dejadas

y malas para queridas.

[...]

DON JUAN.

Pues, ¿cómo a la más rendida

la dejáis luego al instante?

DON PEDRO.

¿Pues queréis vos que un amante

quiera por toda la vida?

Antes, con este deudén,

se mejora su fortuna,

pues no queriendo a ninguna

a todas las quiere bien.

COLETO.

Tú cumples lo que prometes,

pero da audiencia, señor,

en el tribunal de amor

[a] aquestos pobres billetes.

Este es de aquel serafín,

doña Ángela de Fonfrida.

DON PEDRO.

Es dama bien entendida.

COLETO.

(Si la tocan un clarín.)

Lee don Pedro.

“Señor, don Pedro, muy vano

estará de haber creído

que le he amado, y no he tenido
 hasta hoy amor a hombre humano.
 Lleve el diablo el querer bien
 y la mujer que eso trata:
 la fineza es patarata
 sienta o no sienta el desdén”.
 [...]

DON PEDRO.
 Aquesta escribe picada;
 que la deje, dice, y yo
 la obedezco.

¡Quién tal vio!

DON PEDRO.
 Pon, Coletto, “por dejada”
 y otro papel no recibas
 jamás desta.

Así lo escribo.

DON JUAN.
 ¿Tanta esquivez?

Así vivo,
 esquivo con las esquivas,
 porque ninguna me abraza. [...]
 (vv. 279-350)

Por cierto que, si Solís perseguía limar asperezas y pulir el lenguaje, matizando “anomalías” morales y retóricas del drama barroco para acomodarlo al buen gusto, paradójicamente el monólogo del mujeriego personaje provocaba una elocuente respuesta de su interlocutor en *El socorro de los mantos*: “¡Más que admirado me deja/ vuestra grosera opinión!”²²

Lo más relevante de no volver a sacar a escena ningún otro galán es que se elimina de la comedia uno de los motores esenciales de la acción: el conflicto de rivalidad entre los pretendientes. La ausencia de la pareja de galanes oponentes (hermano y prometido oficial), que irrumpían en los sucesivos encuentros clandestinos de la pareja protagonista, conlleva la supresión de aquellas hilarantes escenas a oscuras, donde las réplicas y apartes del gracioso, en paralelo al juego escénico de asedio y huida con todos los personajes en el escenario son el condimento básico de esta comedia de enredo; Solís resuelve la salida de escena de don Pedro y Coletto con el aviso por parte de una criada de la llegada del padre, otro personaje que solo comparece de forma aludida.

Llama la atención que el propio Cotarelo lamentara en su crítica esa “pérdida de algunos versos buenos que Solís suprimió” (aquellos divertidos pasos a ciegas resultaban fuera de lugar según los preceptos que combatían ciertas convenciones de la comedia barroca en aras de la verosimilitud), al tiempo que consideraba “muy acertadas sus modificaciones, al suprimir personajes y episodios innecesarios” (Cotarelo 2009, 405). Su juicio debe de estar sustentado en parte por el prestigio que Dionisio Solís tenía como dramaturgo-adaptador entre sus coetáneos, y en el hecho de que, ciertamente,

la comedia precisaba algunas modificaciones de rigor para ser representable en los escenarios burgueses: así, por ejemplo, la insoslayable eliminación de la relación histórica al comienzo de la obra. Solís sustituyó con maestría aquel proemio anacrónico por una escena de su propio cuño donde la pareja amo-criado comparecen en una popular plaza madrileña, con la estatua de La Mariblanca como referente, parado “a desafío” de una dama. Mientras llega la tapada, el diálogo con Coletto, al que enseguida se suma el “pobre mentecato” de don Carlos, va pertrechando al protagonista con versos propios y ajenos que engarzan y rematan los cortes ejecutados en el original:

DON PEDRO.

Coletto, ¡[qué] apacible día!

COLETO.

No te cause admiración,
que en la florida estación
lo son todos a porfía.

DON PEDRO.

¡Qué puro corre el ambiente!

COLETO.

Sí, mas temprano lo tomas,
pues que con el sol asomas
a saludar esta fuente
en que Mariblanca triste,
calladísima doncella,
remate perpetuo de ella
al calor y al frío asiste.

Y que, entre tantos rigores,
se queja con lengua muda
tan solo de estar desnuda
en presencia de aguadores.

DON PEDRO.

Tu buen humor me entretiene.

COLETO.

Que es justicia, considero,
que el que no tiene dinero
ni otra cosa, al menos tiene
buen humor. Pero esto a un lado

dejando, ¿a qué señor mío
te paras?

A desafío.

Aquí me tiene llamado
cierta emisaria de amor
de una señora criada,
presumida y confiada
de que me abraso en su ardor,
y que la engaño no entiende,
como a todas las damas. (fol. 14)

En resumidas cuentas, siguiendo *las leyes del arte*, que no los reclamos del vulgo, nuestro refundidor opta por un desarrollo continuado de la acción dramática, acción que se concibe esencialmente ajustada al proceso de transformación del “galán de todas”, que parte de un donjuanismo irreverente (presentación) y, tras sufrir la esquivez fingida de la dama (nudo), renuncia, al fin, a su condición para rendirse al amor de una sola (desenlace). En su proceso de simplificación de la trama original, Solís reduce de seis a cuatro los espacios escénicos: dos interiores (casas de d^a Elena y d^a Juana) y dos exteriores (plaza de la Mariblanca y fachada de la casa de d^a Elena), y elimina la sucesión dinámica de cuadros, las acciones en paralelo (*al paño*, en un espacio contiguo), los apartes y las escenas a ciegas.

Respecto al lenguaje, Solís retoca muy pocos versos a fin de actualizar o aclarar el sentido adecuando sus propias adiciones al estilo del original. Llama la atención que las injerencias del refundidor en esta comedia son mínimas, muy al contrario que en otras refundiciones suyas, como *Buen maestro es amor*, donde varía por completo el diseño de los personajes principales creados por Lope en *La dama boba* y le da un giro de “modernidad” al lenguaje borrando el tono poético del Fénix para favorecer lo humorístico y cayendo con frecuencia en un tono chabacano (Cienfuegos 2014). Algunos ejemplos de sus enmiendas no se justifican por la actualización del lenguaje, sino que parecen responder a un intento de adecuación a un tono más moderado, o simplemente, a su voluntad de glosar los versos de los dramaturgos áureos. El esquema métrico se ve sutilmente alterado por los cortes y engarces, pero también aquí demuestra Solís una gran desenvoltura como *componedor* de estrofas. Transcribimos un par de ejemplos de lo dicho (en cursiva los versos de Solís):

DON PEDRO.

Ya sé que don Juan os pretende por esposa.

DOÑA ELENA

Pues sabrá
con eso que yo no puedo
dar en mi pecho lugar
a otro amante. Y no se canse
el señor don Pedro más,
porque no le quiero yo,
¿quíerelo más claro? (vv. 1146-1153)

Iba a decir que me tiran
más las señoras doncellas,
pero están fuera del mundo
y no hay quien hallarlas pueda.
(*El socorro de los mantos*)

DON PEDRO.

*Ya sé, Inés, que mi rendimiento,
mi amor, mi fidelidad
te son enfadosos.*

DOÑA ELENA

*¡Bueno!
De esa manera sabrá
que no le quiero yo, y tiene
el permiso de marchar
con la música a otra parte.
¿Quiérello más claro?*

Casi inclinado me siento
a las señoras doncellas,
pero son por el estilo
de duendes y de hechiceras,
que ninguno las ha visto
y todos hablan de ellas.

Tomás Sebastián y Latre²³ arremetía contra los “protectores del mal gusto”, aquellos severos críticos de las refundiciones y los dramas neoclasicistas que se resistían a admitir “lo que está recibido en todas las demás naciones de Europa”, porque apreciaban como un valor singular de la dramaturgia española del Siglo de Oro la belleza de su propia imperfección. Con sus propias palabras:

Estos protectores del mal gusto, en viendo cualquiera drama cuyo artificio es superior a su cortedad o diferente del estilo a que se acostumbraron, se arman contra él y, *no siendo capaces de hacer una crítica exacta de la obra, lo equivocan todo, y así, a la verosimilitud la gradúan de frialdad, a la decencia, de falta de fuego poético y a la moralidad de melancolía*; y si alguno los insta a que funden este concepto, el recurso es decir que son novedades de los que afectan erudición, que se han divertido muchos años con estas comedias y que la nación no quiere otros espectáculos: ¡infeliz defensa!

Lo cierto es que el gusto del público del siglo XVIII seguía prefiriendo la ilusión teatral a la verosimilitud, el *fuego poético* a la decencia y el divertimento

a la instrucción, por mucho que Sebastián y Latre, así como otros preceptistas, achacaran la falta de éxito de la fórmula neoclasicista a que las obras no tuvieran “todo el artificio que corresponde” o a la propia impericia de los actores, “que no dan un cabal desempeño en su representación”. La práctica de rescatar y actualizar textos dramáticos áureos para la escena del XIX bajo la imperante normativa racionalista no serviría para consolidar un nuevo modelo, aunque sí para mantener vivo un interés por el drama áureo, cuya revitalización bajo nuevas perspectivas críticas y escenográficas llegaría en los años 1930, punto de partida y fundamento de las distintas tendencias actuales en adaptación y puesta en escena de textos clásicos.

■ BIBLIOGRAFÍA

- ADAMS, Nicholson B. “Siglo de Oro plays in Madrid (1820-1850)”. *Hispanic Review* IV, 1936, p. 342-357.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco. *Cartelera prerromántica sevillana. Años 1800-1836. Cuadernos Bibliográficos XXII*. Madrid: CSIC, 1968.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. “Tras ser desfigurado, Francisco de Rojas Zorrilla entra en el Parnaso español. Los siglos XVIII y XIX”, *Revista de Literatura* LXIX, 137, 2007, p. 141-162.
- ANDIOC, René. *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid: Fundación Juan March-Castalia, 1976.
- , y Mireille Coulon. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 1996, 2 vols.
- ARELLANO, Ignacio. “La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada”, *Criticón* 60, 1994, p. 103-128.
- CALDERA, Ermanno y Antonietta Calderone. “El teatro en el siglo XIX. (I) (1808-1844)”. En: José M^a Díez Borque dir. *Historia del teatro en España*. Madrid: Taurus, 1988, vol. II, p. 376-400.
- El Censor. Periódico político y literario* 90. Madrid: Imprenta de León Amarita, 1822, p. 338-342, vol. XVI.
- CIENFUEGOS ANTELO, Gema. *El teatro breve de Francisco de Avellaneda. Estudio y edición*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2006.
- , (2008) “Francisco de Avellaneda”. En: Javier Huerta Calvo dir. *Historia del Teatro Breve Español*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, p. 409-420.

- , (2008) “Sebastián Rodríguez de Villaviciosa”. En: Javier Huerta Calvo dir. *Historia del Teatro Breve Español*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, p. 386-399.
- , “De tus mudanzas me admiro’: *La dama boba* de Lope desde el siglo XIX”. En: Raquel Gutiérrez y Borja Rodríguez eds. *Actas del Congreso “Menéndez Pelayo y Lope de Vega”*. Santander: Universidad de Cantabria-Sociedad Menéndez Pelayo, 2014 (en prensa).
- COE, Ada M. *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*. Paris: Les Belles Lettres, 1935.
- COTARELO Y MORI, Emilio. *María del Rosario Fernández, La Tirana, primera dama de los teatros de la Corte*. Madrid: 1897.
- , *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*. Joaquín Álvarez Barrientos ed. Madrid: ADE, 2009.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás. *La petimetra*. Madrid: 1762. [En línea]. [Consulta: 28/02/12].
- GANELIN, Charles. *Rewriting Theatre: The Comedia and Nineteenth-Century Refundición*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1994
- GIES, David T. “Hacia un catálogo de los dramas de Dinonísio Solís (1774-1834)”. *Bulletin of Hispanic Studies* LXVIII, 1991, p. 197-210.
- , “Dionísio Solís, entre dos siglos”. *EntreSiglos* II, 1993, p. 163-170.
- , “Notas sobre Grimaldi y el ‘furor de refundir’ en Madrid (1820-1833)”. *Cuadernos de Teatro Clásico* 5, 1989, p. 111-124.
- HERRERO SALGADO, F. *Cartelera teatral madrileña II: 1840-1849. Cuadernos Bibliográficos* IX. Madrid: CSIC, 1963.
- LORENTZ, Charles M. “Seventeenth Century plays in Madrid (1808-1818)”. *Hispanic Review* VII, 1938, p. 324-334.
- OLIVA, César. “Del galán fiel al galán promiscuo de la comedia española”. En: Ysla Campbell ed. *El escritor y la escena VI. Estructuras teatrales de la comedia*, ed. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1992, p. 179-193.
- PASTOR COMÍN, Juan José. “La comedia de enredo: *Abrir el ojo* de Francisco de Rojas y *El amor al uso* de Antonio de Solís. Análisis comparativo”. *EPOS* 15, 1999, p. 149-174.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe. “Musso Valiente ante la comedia española”. En: Manuel Martínez, José Luis Molina y Santos Campoy eds. *Congreso internacional José Musso Valiente y su época (1785-1858). La transición del Neoclasicismo al Romanticismo*. Murcia: Ayuntamiento de Lorca/Universidad de Murcia, 2006, vol. II, p. 459-472.

- , “Donde hay agravios no hay celos”, un éxito olvidado. *Teatro de Palabras* I, 2007, p. 155-184. [En línea]. [Consulta: 18/03/12]
- ROMERO PEÑA, María Mercedes. “La escena madrileña de 1800 a 1808”. *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica* 33, 2008, p. 185-233.
- RUIZ VEGA, Francisco A. “Una refundición calderoniana de Manuel Bretón de los Herreros: *Con quien vengo, vengo*”. *Berceo* 134, 1998, p. 55-73.
- SERRALTA, Frédéric. “Donjuanismo y feminismo, decoro y modernidad: *El amor al uso*, de Antonio de Solís”. En: Felipe B. Pedraza Jiménez ed. *El redescubrimiento de los clásicos. Actas de las XV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*. Ciudad Real: Universidad de Castilla La Mancha-Festival de Teatro Clásico de Almagro, 1998, p. 21-101.
- SIMÓN PALMER, C. (coord.). *TESO (Teatro español del Siglo de Oro. Base de Datos)*. Madrid: Chadwyck-Healey, 1998.
- STOUDEMIRE, Sterling. “Dionisio Solís’s ‘refundiciones’ of Plays (1800-1834)”. *Hispanic Review* 8, 1940, p. 305-310.
- TORRES NEBRERA, Gregorio (ed.). *“La moza de cántaro” (dos comedias)*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2012.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Enrique García Santo-Tomás ed. Madrid: Cátedra, 2006.
- VELLÓN LAHOZ, Javier. *De Trigueros a Solís: el lenguaje dramático de las refundiciones*. Universidad de Valencia, 1994. (Tesis doctoral inédita).
- , “El proceso de refundición como práctica ideológica: *La dama duende* de Juan José Fernández Guerra”. *Cuadernos de Teatro Clásico* 5, 1989, p. 99-109.
- , “Dos versiones decimonónicas de *El alcalde de Zalamea*: Dionisio Solís y Pedro Carreño. Hacia una dramaturgia burguesa”. *Criticón* 68, 1996, p. 126-140.

■ NOTAS

1. “A esto digo sin lisonja: que ¿a quién no ha de agradar y embelesar por extremo aquella prodigiosa affluencia, tan natural y abundante, del profundo Calderón, por cuya dulce boca hablaron suavidades las Musas? ¿Quién no admira la discreción de Solís, de Don Francisco de Rojas, de Don Agustín Moreto, de Candamo, de Montalbán, y otros muchos? Y qué hombre habrá tan idiota, que no admire absorto la facilidad natural, y la elegancia sonora del fecundísimo Lope, el cual fue tan excelente en lo lírico que no cede ventajas al

Petrarca. [...] [Estos] abandonaron el Arte, que no ignoraban, solamente por capricho y novedad, y esto ha sido lo que les ha quitado la estimación entre los doctos, porque, aunque en las mismas comedias desarregladas se encuentran cosas altísimas, sucede lo que en una ciudad mal dispuesta, que, aunque tenga edificios suntuosísimos, todos se lastiman de verlos mal empleados en semejante paraje” (Fernández de Moratín 1762).

2. El estudio de esta comedia y la adaptación del texto para su puesta en escena por una compañía de clásico constituyó mi tesis de Máster en Teatro y Artes Escénicas de la Universidad Complutense (2011); las claves de lectura y los criterios básicos que guiaron mi versión del texto original forman parte de los preliminares de su próxima publicación.
3. Francisco de Avellaneda y Sebastián de Villaviciosa, *Cuanto veo tantas quiero*, en *Parte XXV de comedias nuevas escogidas*, Madrid, por Domingo García Morrás, 1666, fols. 62v-80v (Biblioteca Nacional, R-22.678). Se conservan dos impresos más de nuestra comedia: una suelta del XVII, también en la Biblioteca Nacional (T-55282-25), sin lugar ni fecha de publicación en la que solo consta como autor Avellaneda (testimonio que presenta importantes cortes), y otra suelta más que se imprimió en Madrid, por Antonio Sanz en 1747. Fajardo cita otra, hasta hoy sin localizar, impresa en Valencia en 1716. La comedia fue dada a conocer por Mesonero Romanos en el volumen XLVII de la *BAE* (Madrid: Hernando, 1902, p. 443-460).
4. Dionisio Villanueva y Ochoa fue un fecundo hombre de teatro: poeta, dramaturgo, traductor y largos años apuntador en el Teatro de la Cruz, donde mantuvo una relación muy productiva con el actor Isidoro Máiquez, que protagoniza buena parte de sus refundiciones. Véase Juan Eugenio Harztenbusch. “Noticias sobre la vida y escritos de D. Dionisio Solís”. *Ensayos poéticos y artísticos en prosa, literarios y de costumbres*. Madrid: Yenes, 1843, p. 173-214. Tras la refundición de Solís, todavía hubo lugar para que el bibliófilo y académico José Fernández Guerra escribiera una nueva versión, esta vez en prosa, de cuya representación no se tiene constancia (*Cuanto veo tantas quiero: comedia nueva en cuatro actos*. Málaga: Oficina de Antonio Fernández Quincoces, 1826).
5. INÉS. Correspondido será/ el noble amor en mi pecho./ COLETO. (¿El pecho quieres dar?/ Bien haces, porque es de teta/ el amor deste galán. (vv. 1078-1082)
6. La cita procede de *Teatro Español de Siglo de Oro. Base de datos de texto completo* (1998), en adelante, *TESO*.
7. Se refiere a una tasa en beneficio de los cómicos concedida por Floridablanca a instancias de la actriz.

8. *Correo literario y mercantil*, 13 de marzo de 1829.
9. Los dramaturgos más considerados del periodo que nos ocupa fueron Cándido María Trigueros, Manuel Bretón de los Herreros y el propio Dionisio Solís. En otro lugar nos hemos ocupado de una de las refundiciones más celebradas de este último: *La dama boba* de Lope de Vega, titulada *Buen maestro es amor* o *La niña boba* (1826). A fin de no caer en reiteraciones, remitimos a dicho trabajo para una revisión más amplia del estado de la cuestión sobre el fenómeno de las refundiciones de Solís (Cienfuegos 2014).
10. *Memorial literario, instructivo y curioso de la corte de Madrid. XXXVII-X* (1787), p. 548.
11. Identifico en cursiva el papel que cada uno de los personajes femeninos fingen ser en presencia de don Pedro.
12. Marc Vitse (1998) señala tres “edades de las refundiciones teatrales”: la primera comprendería la segunda mitad del siglo XVII (Matos Fragoso, Moreto); la siguiente llegaría con los comediógrafos finiseculares (Zamora, Cañizares, Lanini, etc.) y la tercera, ya en el XIX, en la que un nutrido grupo de escritores (Sebastián y Latre, Solís, Rodríguez de Arellano, Trigueros, etc.) arreglan comedias “sentidas ya como irregulares y anticuadas”.
13. *Academia que se celebró en el día de Pascua de Reyes, siendo presidente don Melchor Fernández de León*, (s.l.), 1674. Biblioteca Nacional, R-141.
14. En un trabajo reciente, recordaba el profesor Torres Nebrera la muy negativa recepción que tenían las reelaboraciones de clásicos antes de 1800: “Y no fue hasta 1807, [...], cuando se hizo oficial reconocimiento de las refundiciones, en el *Reglamento General para la dirección y reforma de los teatros...*” (Torres Nebrera 2012, 48).
15. Mariano José de Larra. “*Por cada paso un acaso* o *El caballero*”. *Revista Española*. 127, 1833, p. 226.
16. “[Villanueva y Ochoa] / *Cuántas veo tantas quiero* / Comedia antigua / dividida en cuatro actos”. Son cuatro cuadernillos en cuarta con una foliación inversa. No se trata del autógrafo, sino de uno de los traslados o apuntes sacados del original para los actores (hay otras dos copias con la misma signatura: Tea 1-77-3, B y Tea 1-77-3, C). En el fol. 2r se consignan manuscritas las licencias de representación en los términos habituales:

Nos el Dr. D. Franco. Ramiro y Arcayos. Presbítero del Consejo de S.M. en el de la Suprema y Gral. Inquisiciones y Vicario de esta Villa de Madrid y su Partido. Por la presente y lo que a nos toca, damos licencia para que en los teatros públicos de esta Villa se pueda representar la comedia en cuatro actos titulada Cuántas veo tantas quiero, mediante que de nuestra orden ha sido examinada y reconocida y no contiene cosa alguna contra nuestra religión

Católica y buenas costumbres. Madrid, veintitrés de marzo de mil ochocientos diez y seis. [Rúbricas: Dr. Ramiro / Por su mandato: Vicente de la Llave]

Madrid, 26 de marzo de 1816. No hallo reparo en su representación. [Rúbrica: El Conde de Casillas de Velasco]

Existe una copia manuscrita de la obra refundida, que no parece seguir ninguno de estos Apuntes de la BHM, en la colección Sedó de la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona (Ms. 60507): *Cuanto veo tantas quiero. / Comedia en 4 actos. / Refundida por Solís de la que corre con el mismo título, y de El socorro de los manos.*

17. Testimonio de la representación de la comedia antigua que aquí rememora Cotarelo es el Apunte de la BHM (Tea 1-19-6, A3), con fecha de 29 de agosto de 1805. En el reparto figuraban, además de Antonia Prado en el papel de doña Elena, la Maqueda como doña Ángela, y Gertrudis Torres en el papel de Inés, de manera que estas dos últimas actrices, once años después, volvieron a encarnar a los mismos personajes cincelados ahora por Solís.
18. El *Diario oficial de avisos de Madrid* recoge otra reposición de la refundida en el Príncipe el 7 de abril de 1848 con los papeles principales a cargo de Matilde Díez, Teodora Lamadrid, Julián Romea y Antonio de Guzmán.
19. Efectivamente, el anuncio de la representación de la comedia original en el Príncipe, del 8 al 12 de marzo de 1787, en el periódico *Diario de Madrid* figuraba a nombre de Calderón; sin embargo, en el *Memorial Literario* de abril de 1787 la atribución aparece corregida. Cfr. Ada M. Coe. *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1935, p. 189.
20. Esta comedia, impresa en 1669, está a nombre de Francisco de Leiva y Ramírez de Arellano, aunque “Moll (1982, 322) cita una suelta no identificada a nombre de Avellaneda” (Urzáiz, 2002).
21. Transcribimos en la columna de la izquierda un fragmento del monólogo de don Pedro de la versión refundida (a partir del Apunte que se conserva en la BHM, Tea 1-77-3, A); en la columna de la derecha el original, y destacando en cursiva los versos que preceden al monólogo espurio de don Pedro.
22. Comedia famosa *El socorro de los mantos*, de don Carlos de Arellano [sic]. [s.l.], 1720, p. 4.
23. En el prólogo a su libro *Ensayos sobre el teatro español*, Zaragoza, Imprenta del Rey, 1772.



“DESPUÉS DE DIOS, LA OLLA” . UN RECORRIDO POR LA ALIMENTACIÓN EN EL TEATRO DE LA RESTAURACIÓN

“GOD FIRST, THEN THE POT.” A REVIEW OVER FOOD IN RESTORATION DRAMA

Fernando Collada Rodríguez
(fernando.collada@educa.madrid.org)



Resumen: El presente artículo recorre las referencias al tema de la alimentación en el teatro de la segunda mitad del siglo XIX. En primer lugar analiza la escasez de menciones que se encuentran en el teatro de declamación, frente a la abundancia de las mismas en los géneros chicos. Estas referencias nos permiten reconstruir las costumbres sociales en aspectos tan interesantes como la crítica al snobismo de las clases elevadas, la denuncia del fraude alimentario o el lamento por la desigualdad.

Palabras clave: Género chico, alimentación, teatro de declamación, crítica socio-política, realismo.

Abstract: The present article reviews the references to food in the Spanish drama of the second half of the 19th century. To begin with, it analyses the scarce allusions to food that can be found in declamation pieces, compared to their abundance in the so-called “géneros chicos” (short comic pieces). These references enable us to rebuild the social habits of the time with regard to interesting aspects, such as the critical view to the snobbery of the upper classes, the denunciation of food fraud or the concern about inequality.

Keywords: *Género chico* (short comic drama), food, declamation pieces, socio-political criticism, realism.

■ INTRODUCCIÓN

“Después de Dios, la olla, y lo demás todo es bambolla”, afirma con rotundidad un refrán castellano. La alimentación es un tema fundamental para el ser humano, y su huella queda patente desde Homero, cuando describe a los humanos llamándolos, con hermosa metonimia, “los que comen pan”¹. Sin embargo, no siempre ha merecido la misma atención por parte de la sociedad y la literatura. Unas veces considerada pecaminosa, desdeñada por los héroes²; otras muy presente en los humildes, como demuestran los sainetes y otras formas de teatro más popular, como las tonadillas, salpicados de referencias³.

Si nos centramos en la segunda mitad del siglo XIX, el interés de la sociedad madrileña por la cocina queda demostrado por el número creciente de publicaciones referidas a dicho asunto. En 1884 y 1888 se publican respectivamente dos de las obras más importantes de la literatura gastronómica de nuestro país: *El practicón* de Ángel Muro y *La mesa moderna. Cartas sobre el comedor y la cocina cambiadas entre el doctor Thebussem y un cocinero de S.M.* El primero es un completo recetario, y el segundo es un tratado que intenta crear las bases de una cocina nacional, procurando rescatar la esencia de las cocinas regionales, empeño en el que también se embarcaron algunos de los escritores del momento, como Pérez Galdós, Clarín, Pereda, Palacio Valdés y Pardo Bazán, autora a su vez de dos libros, *La cocina antigua española* (1914) y *La cocina moderna española* (1915) (Bueno y Ortega). Rescate necesario debido a que la cocina experimenta un afrancesamiento que data de la invasión francesa, con el consiguiente descrédito de la española, simple degeneración ya de las tradiciones regionales.

Este interés queda patente en la literatura: Fortunata sorbiendo un huevo en la escalera es epítome del universo galdosiano, al dejar a la vida asaltar las páginas de la novela. Es el triunfo del realismo, la “sociedad presente” se ha hecho “materia novelable” (Pérez Galdós 1897), y la comida irrumpe en la literatura, compartiendo protagonismo con los temas tradicionales. Sería interminable la lista de ejemplos gastronómicos en la novela. Ahora bien: ¿podemos decir lo mismo del teatro coetáneo, al que también llamamos realista?

El presente trabajo pretende rastrear y analizar el valor de las referencias culinarias en el teatro de la Restauración. Para abordar este corpus dramático seguimos la útil clasificación de M^a Pilar Espín (1995), que distingue “teatro lírico”, “teatro de declamación” y “género chico”. Los dos primeros corresponden al teatro “grande”, de varios actos, que estaba dirigido a las clases acomodadas, frente al género chico, cuyo público abarcaba también a las clases menos pudientes. Las piezas breves, en un acto, que llenan las salas a partir de la Gloriosa, y hasta la primera década del siglo siguiente, utilizan moldes relativamente nuevos, o sustentados en la tradición del teatro breve, muy diversos entre sí, como son el sainete, el pasillo, la revista, la parodia, la comedia, el juguete cómico o la zarzuela, desbancando al teatro lírico grande, en medio de las protestas airadas de gran parte de la crítica más conservadora. Esta actitud desdeñosa perdura hasta la actualidad, provocando la invisibilidad de estos géneros de manera que, hasta hace poco, no han merecido apenas la atención de los manuales de literatura⁴. Sin embargo el género chico es, en palabras de Pedro Salinas, “el verdadero teatro realista”⁵, como tendremos ocasión de comprobar. (Collada 2010)

■ GÉNEROS GRANDES Y CHICOS

Iniciamos el repaso a través del teatro “de verso” o “de declamación”, que estaba destinado al público burgués, por Ventura de la Vega, precursor de la alta comedia con *El hombre de mundo* (1845), ese anti-tenorio que nos introduce en un interior doméstico donde se debaten ideas y sentimientos dentro de un tono comedido. La ruptura con el idealismo romántico abre paso a lo cotidiano. En efecto, unos criados discuten por la compra, y de pronto la escena se llena de vida real: perejil, perdices, vaca, tocino, leche, tomates... (21) Sin embargo, enseguida se diluye el espejismo y solo hay en el resto de la obra vagas menciones a la alimentación: una criada que anuncia la sopa y unos personajes que toman café. Esta va a ser la tónica general de toda la alta comedia. López de Ayala, en *El tanto por ciento* (1861), no desliza ni una sola alusión, aunque la obra transcurre en espacios como un balneario o interiores domésticos. Tampoco lo hace Tamayo, en *Un drama nuevo* (1867), a pesar de su proclamado realismo. La alimentación, en este periodo, no pasa de ser un elemento superfluo.

En el Sexenio Revolucionario decae la alta comedia al tambalearse la burguesía como clase que la sustentaba. Aparece entonces tímidamente un teatro social, de la mano de Enrique Gaspar. En *El estómago* (1874), como promete el título, Pancho argumenta que la vida moral de las personas depende del estómago: "...que la persona que come sea virtuosa, nada tiene de particular [...]; pero tener igual exigencia sobre el que ayuna, es el mayor de los absurdos" (24). También nos ilustra la comedia sobre el afrancesamiento de las clases altas:

PANCHO.- Rhin, Burdeos, Madera [...] (*Leyendo el rótulo de una lata.*) Pastel de foie-gras; es decir, el pato elevado a lo infinito. (*Leyendo el mismo rótulo.*) ¡Con trufas de Perigord! ¡Ah! Venid a mí, patatas del aristócrata; hace mucho tiempo que no me relaciono más que con el cuarto estado de vuestra familia. (33)

La alimentación ocupa aquí un lugar destacado, pues se dirime con ella un conflicto social: la diferencia moral asociada a la diferencia económica. Pero este tratamiento no durará mucho, puesto que, acabado el Sexenio, con la llegada de la Restauración aparece la alta comedia, recuperada por Echegaray entre otros, con un tinte más melodramático. En estas obras, que vuelcan de nuevo la atención hacia lo individual, abandonando los conflictos sociales, vuelven a estar ausentes los hábitos alimentarios, reduciéndose toda mención a los consabidos cafés, como en *El libro talonario* (1874) o *El gran Galcoto* (1881). Incluso los herederos del teatro de Enrique Gaspar, a pesar de prestar atención a la crítica de los valores de las clases elevadas, como Eugenio Sellés en *El nudo gordiano* (1878), obra que causó un considerable revuelo por tratar el tema del divorcio, repiten el esquema de la alta comedia, olvidando la alimentación.

A finales de siglo aparece el drama social, inaugurado por Joaquín Dicenta con *Juan José* (1895). Vemos en él, como tema principal, la diferencia de clase reflejada en la comida. Por un lado, la abundancia del patrón, que se ve en el encargo del almuerzo:

TABERNERO.- Entra en la cocina y que avíen un arroz con pollos y unas chuletas. Son *pa* el señor Paco; no digo más. (91)

Por otro lado, la pobreza y el hambre que, con los celos, acabarán empujando a Juan al crimen:

IGNACIO.- La vieja tendrá el pucherillo a la lumbre y no es cosa de dejar enfriar las patatas ¡Valiente cena *pa* el que llegue a su casa *destroza*o de fatiga! [...] ... hasta eso falta muchas veces (81)

La comida vuelve al centro de atención, como elemento clave en el conflicto dramático. El recorrido del drama social fue escaso, sin embargo.

La entrada de Galdós al teatro significa el triunfo del realismo dramático. En *Electra* (1901), por ejemplo, se aúnan la verdad psicológica con la crítica ideológica, a pesar de lo cual no cae en la frialdad esquemática de la alta comedia, por lo que vemos a Electra haciendo un arroz con menudillos (el plato preferido de Galdós, por otra parte) a Máximo, en su taller, porque “vale más una sola cosa buena que muchas medianas”, y además nos enteramos de que la receta se la proporcionó en Hendaya una señora valenciana, que le dio “un curso de arroces”. Acompañan la comida con un burdeos y un jerez, y de postre manzana y café. (2004, 125) A doña Evarista le sirve la criada una taza de caldo a media mañana, mientras despacha con don Urbano (2004, 83). La alimentación ha pasado, con Galdós, del mero apunte de la alta comedia, al nivel descriptivo del costumbrismo.

Benavente, en este sentido, significará un retroceso. La comedia benaventina utiliza la alimentación solo como apunte decorativo. Uno de los pocos ejemplos en que la comida es tema de conversación puede ser *El niño ajeno* (1894), donde María, mujer abnegada de un marido burgués dedicado a los negocios, ofrece a su marido carne asada, o filete de lenguado, y ante el rechazo de este comenta su cuñado que agradece más la comida casera, “una buena paella, un buen cocido y hasta unas albondiguillas” (1894, 15.) Solo hay vagas menciones, en cambio, en otras obras como *Viaje de instrucción*, *La malquerida* o *Los intereses creados*.

En conclusión, el teatro de declamación suele usar la alimentación de forma muy esporádica, como simple apunte, y en escasas ocasiones sirve de tema de conversación; mucho menos como tema central, salvo en las pocas ocasiones en que repunta el teatro de tinte social (Enrique Gaspar, Dicenta). En el teatro galdosiano sirve como elemento descriptivo y costumbrista, aunque lamentablemente su teatro no tuvo continuidad. Así pues, la intención moral que mueve casi siempre el teatro de declamación acabó por incapacitarlo para reflejar la realidad, razón por la cual acaba convertido, salvo las excepciones reseñadas, en un retrato abstracto e irreal de aquella sociedad.

Frente a él, las piezas breves del teatro por horas están llenas de datos jugosísimos sobre la vida real, y entre ellos destacan de forma poderosa los relativos a la vida culinaria de la sociedad finisecular. En una de estas piezas, un sainete titulado *El maldito dinero*, se resume muy bien la diferencia entre ambos tipos de teatro. Félix, el novio de Angélica, acomodador del Teatro Español, se lamenta de la pobreza en que viven, algo que no esperaba:

FÉLIX.- Yo, en mis *desvanos*, *acostumbrao* al Español donde a los personajes que se aman no se les ve de comer, m'había ilusiones; pero llega uno a la *chipén* de la vida donde no hay *entrezcos*, y u *apoquina* usted *pal* plato u hace usted *mutio*. (Fernández Shaw 34)

Veremos a continuación cómo estos géneros breves se comportan como el auténtico teatro realista, dando testimonio de la vida cotidiana a través de los hábitos culinarios. Es tan abrumadora la presencia de la gastronomía en este teatro por horas que se hace necesario parcelar su estudio. Empezaremos por analizar el valor costumbrista de los platos cotidianos y la bebida. Veremos después la relación entre gastronomía y clases privilegiadas, para seguir con el uso de lo culinario como vehículo de crítica social y finalizaremos con la utilización del tema para la denuncia social mediante la ausencia de alimentación, es decir el hambre.

■ LA COMPRA Y LOS PLATOS COTIDIANOS

En el caso de las costumbres culinarias son los géneros chicos del teatro por horas los únicos que nos permiten rescatar datos relevantes. Si seguimos el orden cronológico, debemos empezar por el desayuno, que seguía consistiendo en chocolate con picatostes, recientemente sustituido por los churros. La pupilera de *Las plagas de Madrid* proclama las bondades de su establecimiento, de forma un tanto pícaro, anunciando su mercancía:

Chocolate por la mañanita
que le llevo a la misma camita;
y como me tomo bastante interés,
si tiene usted frío le arropo después. (Jackson 1887, 19)

El chocolate era una afición que se extendía también a la merienda. Doña Catita, en *El señor Luis el Tumbón*, de Ricardo de la Vega, recrimina a su hijo su atuendo, poco apropiado “para ir a la fuente Castellana o a correr por el Prado en bicicleta, o a tomar chocolate en el Retiro” (Vega 1891, 19). En cuanto a los churros, sustituyen a los picatostes en el siglo XIX; según Luján la palabra entra en 1884 (428) y, a juzgar por las referencias en nuestros textos, los madrileños los acogieron con entusiasmo. Leonor, con el dinero del trajecito que ha cosido durante toda la noche, trae a su padre “churros calentitos y con mucha azuquítar” (Arniches 1921, 118). Alborozadas también se muestran las mujeres delante de una buñolería, de camino a la verbena de la Paloma, cuando piden:

ELLAS.- ¡Cuántos buñuelos
nos vais a dar? [...]
¡Queremos churros” (Vega 1998, 76)

Además de los churros, son muchos los dulces que deleitan a los madrileños. En el mismo sainete, Don Hilarión viene sofocado por el altercado con Julián, y don Sebastián le ofrece unas rosquillas tontas para que las moje en jerez (107). Para ver un muestrario de dulces podemos acudir a *El baile de Luis Alonso*, en cuya primera escena se preparan licores y “tortas, bollos, almendraos é canela y panales”, que eran azucarillos (Burgos 2005, 80), lo que nos lleva a estos dulces que pregonan Pepa y Manuela, más los siete merengues supuestamente rellenos de “opio” que come Simona, convidada por Serafinito (Ramos 2005, 394), en *Agua, azucarillos y aguardiente*. La tía Antonia, por su parte, prefiere leche merengada en vez de los licores a los que invita don Hilarión, para “ver si se me aclara esta pícara voz.” (Vega 1998, 92).

La hora de la comida, o almuerzo, eran las doce del mediodía, si nos atenemos a los datos que se repiten en varias obras: *Las plagas de Madrid*, *El estómago*. Antes había que hacer la compra, en las tiendas que exhibían sus artículos en escaparates como el de *Ultramarinos*, situado en los barrios bajos, cerca del Puente de Toledo. Comienza la obra con los horteras (dependientes) colocando en el escaparate los garbanzos, higos, pasas, cacao y champagne. También se hace la compra en los mercados y plazas cuyo ambiente bullicioso se reproduce con frecuencia. Las vendedoras voceaban la mercancía, como en *El alma del pueblo*:

¡Azofaifas y acerolas!
¡Madroños de la sierra!
¡Avellanas y torraos! [...]
¡A la mata de albahaca!
¡Melones y sandías! (Fernández Shaw 1906a, 6)

Trúpita, el cesante protagonista de *El gatito negro*, vuelve de hacer la compra en uno de estos mercados, y enseña al público el contenido de la bolsa, escualido como corresponde a su situación:

Vengo del próximo
mercado público
de por los víveres
para almorzar.
Vermooth riquísimo,
patatas huérfanas
y un par de rábanos
para detrás (Fernández Shaw 9-10)

Llegados a la hora del almuerzo, van desfilando por la escena de este teatro, pegado a la realidad, los platos más populares de Madrid. El primero de ellos era el cocido, la sacrosanta “olla” cuyos orígenes remonta Néstor Luján a la Prehistoria. Con la ascensión de los Borbones al trono en el siglo XVIII, la olla podrida, antecedente del cocido, de ser un plato aristocrático se convierte en popular, debido al afrancesamiento culinario que se inicia entonces. Es precisamente en la época de la Restauración cuando vuelve la olla a las mesas aristocráticas. El Doctor Thebussem, en *La mesa moderna* (1888) antes mencionada aboga por la reaparición de la olla en la mesa real, viendo en ella un simbolismo político, por contener este plato productos de todas las regiones españolas. Lo cierto es que Alfonso XII pide olla podrida para su banquete de cumpleaños, en 1876. La olla de esta época es la que caricaturiza Larra en *El castellano viejo*, muy similar al actual cocido. Lo habitual era que se sirviera en tres servicios, o “vuelcos”, por el acto de volcar la olla de barro en que se había cocinado sobre la fuente o plato del comensal. El primer vuelco es el del caldo o sopa, el segundo el de los garbanzos con la verdura y el tercero el de la carne. La preparación del cocido llevaba tres o cuatro horas, y era tam-

bién costumbre de los restaurantes y tabernas servir a sus clientes, a media mañana, una taza de caldo con acompañamiento de hueso con su tuétano, como quedó reflejado más arriba, en *Electra*. Uno de los momentos de la preparación es la de “espumar”, es decir, retirar la espuma que sale a la superficie al hervir los ingredientes, limpiando así el caldo. A Pérez, que ha acudido a casa del candidato Sandalio con intención de vender su voto para poder comer, se le iluminan los ojos cuando ve que hay cocido:

PÉREZ.- ¡El cocido! ¿Ha *mandao* aumentar el cocido? [...] (*Olfateando*.)
¡qué olor tan rico! Se conoce que están espumando el puchero... (Arniches 1894, 22)

El cocido era el plato popular por excelencia y de su valor simbólico también da fe el género chico: Bernabé, presidente del honrado gremio de carboneros, defiende así el valor de su trabajo en el restaurante:

BERNABÉ- ... sin carbón no hay lumbre, y sin lumbre no hay cocido y sin cocido no puede haber familia, ni sociedad en España..., ni sopa, ¿no es así? [...] Si nosotros nos declaramos en huelga, ¿qué pasa? Se acabó el carbón. ¿Y qué comeríamos? Conservas. (Arniches 1899, 961)

Otro de los platos madrileños con presencia en el teatro por horas es el de los callos, fruto de la gastronomía más tradicional, protagonista de una anécdota en Lhardy que narra el historiador Ángel Muro. Un personaje encofetado, y algo bromista, para burlarse del afrancesado Lhardy, que trabajaba en “la salsa Perigord”, le retó a elaborar unos callos, afirmando que eran mejores los de una taberna de la cercana calle del Pozo. Llegado el día, un jurado probó los dos platos, uno en cazuela y otro en bandeja de plata, otorgando el premio a los de la taberna. Lhardy se negó a pagar la apuesta, pues había encargado el plato al amo de la taberna, sabiendo de antemano que no había de conseguir superar plato de tanta tradición madrileña (Luján 425). Juan, un actor que acude a bañarse a *Los baños del Manzanares*, confiesa su predilección por el plato cuando le pide al dueño del merendero:

JUAN.- ... cuando concluya mi baño
me voy a echar al coletto
una gran fuente de callos,

una soberbia callada;
 en el río, ese es mi plato
 favorito. (...)
 que esté muy picante (Vega 1875, 8)

En el mismo merendero, más adelante, doña Pura pide caracoles, otro plato de origen tabernario y muy madrileño, para completar los callos.

No podía faltar en este recorrido la tortilla de patatas, plato de toda España, pero esencialmente madrileño. Aunque la palabra empieza a usarse en el siglo XVII, su gran momento es el XIX. Se ofrecía en merenderos, tabernas y pensiones, como se ve en *Las plagas de Madrid*, en boca de la pupilera: “A las doce dos platos de entrada, / tortilla y la lengua estofada” (Jackson 19).

En Cuaresma era obligado el potaje, cocido a base de garbanzos, espinacas y bacalao. La obligación de abstenerse de carne hacía necesario el potaje en la mayoría de las casas, aunque había quien tenía bula y podía permitirse no observarla. Es lo que ocurre en *La criatura*, juguete cómico de Ramos Carrión que presenta el caso extremo de una beata que obliga a su familia a guardar vigilia todos los viernes del año, hasta que su marido y su sobrino se rebelan, siendo el primer acto de rebeldía sacar del bolsillo un trozo de jamón en dulce, envuelto en papel (Ramos 1920, 3).

El arroz, a pesar de no ser originalmente madrileño, aparece como un plato aclimatado en la capital para fiestas y celebraciones. Con un arroz se festeja el bautizo que ocasiona tantos disgustos a Wamba y familia en *El bateo*, encargado por este en un merendero de la Florida. El señor Pascual pregunta si ha de echar ya el arroz y aclara que “en total se han *matao* ocho pollitos *pa* el arroz, y hay cuatro arrobas de *limoná*” (Paso 83). También piensan festejar con arroz la colocación de don Antonio en *Es mi hombre*. Marcos, el novio de su hija Leonor, exclama: “¡Bueno, la paellaza en la Bombi⁶ va a ser como *pa costernar* a un gallinero!” (Arniches 1983, 132).

Las carnes estaban reservadas para las clases altas, o las grandes celebraciones de las clases medias: el pavo de Navidad, los asados o cochinitillos, en especial los de Botín. La carne simbolizaba una posición privilegiada, reproduciendo el modelo ideológico alimentario que se creó en la Baja Edad Media, según el cual la calidad de la persona determinaba la calidad de la comida. En la “mazurka de los paraguas” cortejaba Julio Ruiz, haciendo de sí mismo, a una modistilla bajo la lluvia inclemente

que descargó sobre Madrid el año 1889, y que dio lugar a la revista *El año pasado por agua*:

JULIO.- ¿No sería muchísimo mejor
 cerrar un paraguítas de los dos,
 y así juntitos,
 y agarraditos,
 marcharnos al café de San Marcial?⁷
 Mandar que nos preparen enseguí
 un solomillo, y unos langostí,
 y unas chuletas,
 y unas croquetas... (Vega 1889, 10)

Dos años más tarde, en 1891, en cambio, los niños del Hospicio, que estudian el Catecismo, escuchan la explicación socarrona que les da el celador acerca del “pecado de la carne”: se trata de un “enemigo oculto porque no se deja ver” (Navarro 17). Lo mismo debía de pensar don Antonio cuando consigue trabajo, pues exclama: “¡Ay, hija de mi alma! Al fin nos vamos a tutear con los filetes” (Arniches 1983, 132).

Otra carne más modesta llega al pueblo: se trata de los menudillos y las gallinejas. En los barrios bajos de la ciudad, existían numerosas freidurías, que eran los establecimientos especializados en servir gallinejas, entresijos y zaraños. Las mujeres que los atendían eran las “gallinejeras”, como Recareda, que sirve en uno de estos puestos en *La chavala*, y a la que requiebra Cascajales:

CAS.- ¿Qué es esto? [...]
 REC.- Gallinejas.
 CAS.- ¿Y lo de esta fuente?
 REC.- Magras.
 CAS.- ¿Y lo de este plato?
 REC.- ¡Lengua!
 CAS.- ¿Me da usté un poquirritito? (Fernández Shaw 1898, 14-15)

Como vemos, frente a la escasez de datos realistas que nos proporciona el teatro de declamación, los géneros chicos recuerdan a la novela realista por la abundancia de referencias a la vida diaria, que nos permite reconstruir las costumbres culinarias de la Restauración.

■ BEBIDAS

Capítulo aparte merece el tema de las bebidas. Los gomosos beben licores delicados, como la zarzaparrilla. Un ejemplo es Serafín, el hijo del diputado que pretende engañar a Asia (Atanasia, en realidad), la niña cursi arruinada, que vive de la apariencia. Pide “zarza” en el puesto de Pepa, la aguadora (Ramos 2005, 394). Las clases altas se decantan por los vinos franceses e italianos, como vimos en el teatro de declamación, que habían ido entrando en España desde la época imperial. Entre los vinos nacionales, el de jerez empezó a apreciarse a partir de la Guerra de la Independencia, momento en el que nuestros aliados ingleses se aficionan a él y comienza a exportarse. Este aprecio entre las clases elevadas lo comprobamos en el senador de *¡Amén! o El ilustre enfermo*, que promete invitar a los hijos del Presidente a jerez en Lhardy (Luceño 74). El auge del vino español dura hasta 1890, año en el que se declara la filoxera y la producción española pasa por unos momentos difíciles. También de esta catástrofe se hace eco Ricardo de la Vega, en *Novillos en Polvoranca* mediante la canción que entona una lavandera mientras los pisadores bailan sobre la uva “según la antigua costumbre de los pueblos” (19). A pesar de todo, el pueblo bebe vino. El vino es “la sola cosa buena de este mundo”, “es el cúralo todo”, dice Andrés en *Juan José* (Dicenta 72-73). También lo bebe Sogolfo, contrafigura del Rodolfo de *La Bohème* de Puccini:

SOG.- ¡Mala se siente?

GILÍ.- Es la pícara grippe.

SOG.- (Ofreciéndole la botella.)

¿Un poco de vino?

GILÍ.- No.

Mejor es aguardiente. (Granés 54)

Junto al vino, en efecto, la bebida más citada es el aguardiente. Gilí, parodia de Mimí, es una auténtica alcohólica en *La Golfemia*. En *La canción de la Lola*, el novio de esta se gasta los ahorros en aguardiente “alcanforado”, y está tan beodo que “si le acerca un *misto*” (una cerilla) lo prende (Vega 1880, 13). Tan popular era que se servía en los puestos callejeros, como el que regentaba Pepa en el Paseo de Recoletos, en *Agua, azucarillos y aguardiente*. Lorenzo le pide, nada más llegar, una copa “del de guindas”

(Ramos 2005, 390). En *Cuadros al fresco* hay un puesto similar “de café, aguardiente y buñuelos”, situado en la calle en plena noche donde bebe aguardiente un cesante y, al probarlo, exclama:

CESANTE.- ¡Caramba! Tiene más grados
que un teniente general.
Esto sí que es bala rasa. (Luceño 2005, 274)

Si descendemos aún más en la escala social, nos encontramos la bebida más ceñida a las clases bajas: el ron con marrasquino. Cuando Juan Santa Cruz, el *Delfín* de *Fortunata y Jacinta* se acerca al pueblo lo bebe para disgusto de su madre. De igual forma, otro Juanito, en *La criatura*, se aficiona al ron con marrasquino cuando se “aflamenca”, alejándose de la influencia de su tía la beata (Ramos 1920, 6).

■ LAS CLASES PRIVILEGIADAS

Las clases privilegiadas aparecen frecuentemente, en las piezas del género chico, de forma paródica o crítica. Las nuevas clases adineradas necesitan poner, entre ellas y el pueblo, barreras que los distingan, como el lenguaje. Galdós lo describe en *Cánovas*: “...señoritos salidos de las universidades, ricos por su casa... participantes de las delicias de la nómina... Entre ellos y los de abajo ponían una barrera de lenguaje” (92). También se distanciaban mediante el vestido y las delicias culinarias que se exhibían en los escaparates y en las mesas. Se enorgullecen de la delicadeza de los nuevos platos afrancesados, o del consumo de carne, que sigue siendo símbolo de estatus social elevado. Esta distinción se concreta en el paso de las fondas a hoteles, del chocolate al té; en la celebración de banquetes en los que criados de librea y guantes blancos sirven delicias como el pavo trufado, “el jabalí colmillado y el faisán asados, cubiertos de su propio plumaje” (Galdós, 1988: 58), el champán o los vinos “acostados” llenos de telarañas.

El género chico se burla de esta actitud por su inautenticidad. En *Novillos de Polvoranca*, por ejemplo, la hija del alcalde reniega de las costumbres del pueblo, canta cancioncitas francesas y prefiere ir a Madrid, a la Zarzuela, o al Oriental. Son numerosos los gomosos, o sietemesinos, herederos de aquellos “petimetres” dieciochescos, que a su vez guardan

parentesco con los figurones del Siglo de Oro, emparentados todos ellos por su común artificialidad. Estos gomosos ridículos sirven de burla de los nuevos usos sociales, y en el caso que nos ocupa, del afrancesamiento culinario. En *El gatito negro*, revista de Carlos Fernández-Shaw y José López Silva, los porteros llevan una bandeja de comida a unos “pollos” (otro sinónimo del sietemesino), en una fiesta de disfraces celebrada en el teatro en la que destacan las nuevas modas, como el “foiegrás, cabeza de jabalí...” (38). Una sociedad que vive de la apariencia, es motivo constante de humor. Se hicieron muy populares las seguidillas de las niñas y niñeras que juegan al corro en *Agua, azucarillos y aguardiente*:

Tanto vestido blanco,
tanta parola,
y el puchero a la lumbre
con agua sola. (Ramos 2005, 370)

Es la burla de “los de abajo”, que miran con ironía los esfuerzos de “los de arriba” por no perder su puesto en esta nueva situación social, basada en el qué dirán.

En las fiestas sociales se consideraba ya trasnochado el clásico chocolate con picatostes, que había sido, y seguía siendo, la tradicional merienda madrileña. La nueva burguesía había puesto de moda el té (o thé, en francés). En *Las plagas de Madrid*, una señora influyente dice que en su casa se celebra un “thé dansant”⁸(10), aunque Benavente, con esa intuición que lo caracterizaba, avistaba ya la nueva moda de lo inglés: “la última moda nacional: el té, la ducha fría, el tenis [...]. Ya lo francés no nos dice nada” (1910, 45).

La apariencia y el snobismo, por tanto, son objeto de burla por parte de este teatro que fustiga la inautenticidad de las clases privilegiadas que buscan su puesto en la nueva situación social.

■ CRÍTICA SOCIOPOLÍTICA

La gastronomía sirvió también de vehículo de crítica sociopolítica. En los años del Sexenio la revista chica, de carácter político, hace su aparición con *1865 y 1866*, de José María Gutiérrez de Alba, y desde entonces se desarrolla rápidamente. Los partidarios de la instauración del régimen

republicano afilan sus dardos contra Amadeo de Saboya, el pretendiente italiano al que, para desprestigiar, identifican con la pasta, de donde procede el título de *Macarronini I*, revista de Eduardo Navarro Gonzalvo estrenada en 1870 (Collada en prensa).

Instalados ya en la época de la Restauración, la corrupción del sistema se manifestaba en todos los órdenes, entre ellos el culinario. El caciquismo aparecía como la única forma de garantizar la estabilidad y el orden, que eran las grandes metas políticas y el medio de perpetuar la oligarquía. De ahí que en *Los descamisados* veamos a Pérez vender su voto para poder comer: “Sé que es una infamia vender el sufragio, pero yo necesito comer [...] ¡Un puchero! (Arniches 18-19). El candidato Sandalio, que tiene entre sus proyectos levantar la primera fábrica de patatas al vapor, es advertido, por su parte, de sus obligaciones con los otros electores:

PELAO: Debemos advertirle (...)
que debe convidar
al censo electoral
a churros y a café. (Arniches 1894,15)

Las prebendas, el vivir de la nómina del Estado, eran las grandes aspiraciones de esta nueva burguesía alfonsina, adormecida en un bienestar que será conocido como los “años bobos”. Reclamaban sus privilegios porque los consideraban su derecho de clase, y por eso eran parodiados en el teatro breve, como por ejemplo en *La Gran Vía*, donde los yernos de doña Sinceridad piden su “turrón”, que era la forma de referirse a enchufes y prebendas:

YERNO 1º.- ¡Que yo quiero caramelos!
YERNO 2º.- ¡Yo turrón!
YERNO 3º.- Y yo rosquillas.
TODOS.- ¡Turrón, turrón! (Pérez y González 198)

El teatro breve denuncia con escepticismo y socarronería otros temas de carácter social, como por ejemplo los “consumos”, impuesto que gravaba diferentes artículos y que dio lugar a la corrupción municipal, mediante el soborno de los funcionarios que estaban a cargo de las oficinas para evitar la entrada ilegal de los productos por parte de los “matuteros”. El soborno era tan escandaloso que provoca la hilaridad en muchos sainetes, como *De Getafe*

al paraíso de Ricardo de la Vega. El tío Maroma va a Madrid a ver a su hijo, y le lleva productos del pueblo, pero al llegar al puente de Segovia se encuentra con el fielato de consumos, lo que nos depara una escena costumbrista muy crítica, especialmente en el momento en que registran a una lavandera:

LAVANDERA.- Perdone usía;
pero ustedes no tienen
las manos limpias.
Y es natural:
manejando caudales
se ensucian más. (30)

Denuncia la lavandera que los empleados se beben el vino que decomisan, y el jamón, sin miedo a la triquinosis:

Y si lo que cogen
es algún jamón,
ni con la trichina
les da indigestión. (31)

El género chico abunda en el lamento por el analfabetismo y la incultura, en la misma línea que impulsaban los krausistas, que protestaban por la insensibilidad que consentían y hasta promovían los poderes públicos, alentados por la Iglesia, como podemos ver en numerosas revistas (Collada en prensa). En esa misma idea incide *Cuadros al fresco*. Anselma se duele de su mala suerte porque han indultado a un condenado que iba a ser ahorcado en la Pradera de Guardias:

Yo que pensaba esta tarde
llevar allí la merienda
y pasar alegremente
el rato... ¡maldita sea! (Luceño 2005, 291)

A través de la escena nos parece escuchar los ecos de *El reo de muerte* de Espronceda, o de Larra. En la misma sensibilidad se forman las voces de la generación del 98, o el mismo Arniches, que en el sainete *La risa del pueblo* se lamenta por la incultura popular: “hasta que la gente no se divierta

con el dolor de los demás, sino con la alegría suya..., la risa del pueblo será una cosa repugnante y despreciable” (Arniches 2010, 49).

Sin embargo, el tema que suscita más crítica en el terreno alimentario es el de la adulteración. La comida se había convertido en negocio como el ferrocarril, gran inversión del siglo, las empresas textiles, o la banca, y era fácil caer en el fraude, como Salud, la pupilera que aparece en *Enfermedades nerviosas*, juguete cómico de Carlos Fernández Shaw que no llegó a estrenarse ni a publicarse, que se enriqueció adulterando la comida de sus huéspedes hasta que apareció el hombre que la arruinó, porque dejó de servir “café de achicoria, embutido de perro y chuletas *falsificadas*” (48). Asimismo, en *Los puritanos*, los comensales del restaurante del mismo nombre tuvieron mal fin, según cuentan los camareros:

se había agotado
 todo el salchichón [...]
 Picamos buen tocino (*Accionando*.)
 pimienta y mostaza,
 cebolla y jamón,
 echamos tres gotitas de coñac
 y un poco de manteca y pimentón
 [...]
 ¡Vaya un salchichón!
 Pues de veinte y cuatro
 que se lo comieron
 veintitrés y pico
 casi fallecieron (Arniches 1899, 10)

Sin embargo, peor fue la suerte que anuncian los mismos camareros para el gato:

Hoy era conejo
 el plato del día,
 y el gato parece
 que lo conocía.
 [...]
 Se ha olido, sin duda,
 que iba a ser guisado

y andará escondido
por algún tejado. (Arniches 1899, 9)

El fraude alimentario, al parecer, no pasaba desapercibido a la Administración. En *Las plagas de Madrid*, un químico del Ayuntamiento cuenta a un forastero⁹ que sale escandalizado del laboratorio tras los análisis realizados a algunos alimentos como chocolate, pan, queso, conservas, café y, de nuevo, salchichón, más alarmante esta vez:

QUIM. ¿Qué es esto? A que no recela. [...]

FORAST. Salchichón (*Saca un salchichón.*)

QUIM. ¿Usted lo abona?

No olió el lomo el insensato.

Carne de perro y de gato,
y hasta carne de persona.

Dentro de otro salchichón

hallé una aguja saquera,
un guante, una cartuchera

un calcetín y un morrión. (Jackson 17)

Así pues, los géneros chicos son los únicos que se permiten criticar, en este caso por medio de las referencias culinarias, asuntos como la sucesión monárquica, el caciquismo, la existencia de prebendas políticas, los sobornos en los consumos, la situación de incultura en la sociedad o la escandalosa adulteración alimentaria.

■ EL HAMBRE

Otros ambientes salen al paso en el teatro por horas, como el cuartelario, sumido en la pobreza pero rebosante de oficiales, al borde de una de las derrotas más humillantes de su historia. En *El cabo primero* se describe la dieta del cuartel, a base de patatas y arroz, aunque en las festividades, “aunque es un gasto enorme para la Nación”, ponen “un chorizo por cada batallón” (Arniches, 1896, 15-16). Esta pobreza, fruto de las sucesivas crisis económicas que sufrió el país, lleva a situaciones de verdadera indigencia que son consignadas en este teatro, que actúa como un espejo más o

menos deformante. Que el hambre amenazaba a las clases populares, a los “barrios bajos”, lo atestiguan observadores tan atentos como Benavente:

...el pan, que es casi un adorno en la mesa de los ricos –la última moda es servir muy poco, y lo más “chic” dejarlo casi intacto, leo en unos avisos de buen tono- es aquí todo el alimento y su carestía es el hambre para los que muchos días solo pan comen (1910, 42)

Pan, y un racimo de uvas, es el alimento de Leonor para todo un día, “una criatura que está creciendo”. La felicidad se aparece cuando ella cobra el trajecito que ha estado cosiendo y por fin pueden darse un banquete a base de “patatas con bacalao, mojama, aceitunas, ¡una cosa como el Ritz!” (Arniches 1983, 108).

El bacalao, cuyo origen se remonta a la Edad Media, cuando se extendió en España el consumo de bacalao en salazón, es uno de los pocos pescados que aparecen en el teatro por horas, y siempre referido a las clases populares, con la excepción de su uso en el potaje de Cuaresma. Volvemos a encontrarlo en *El iluso Cañizares*: la familia del politizado jornalero tiene para cenar patatas con bacalao. Todos comen de la misma cazuela hasta que aparece Dionisio y se ven obligados a invitarle, con la consiguiente indignación de su hijo Etelevino:

ETELVINO.- (Quitando la cazuela de la mesa.) ¡Haga usted el favor, caramba!

DIONISIO.- ¡Qué pasa?

ETELVINO.- Que no pique usted más.

DIONISIO.- ¿Por qué?

ETELVINO.- (A su hermana.) ¡Nos ha dejao sin ná el tío este! (Arniches 1906, 11).

El colmo de la pobreza lo tenemos seguramente en *El maldito dinero*, sainete de Fernández Shaw y Arniches donde se representa el hambre de forma más dramática. Merlín, como el Almudena de *Misericordia*, azuzado por la indigencia se ha visto obligado a abandonar la casucha del barrio de Buenas Vistas en la que vivía y se cobija en una caseta de consumos que ha tumbado el aire, en los lavaderos de la Bombilla, al borde del Manzanares. Allí se encuentra con sus antiguas vecinas Angélica y Eulalia. Ellas le ofrecen lo poco que tienen: bacalao frito, pan y vino.

ANG.- No tenga *uolé* vergüenza, que es bacalao.

MER.- ¡No, si lo trato! ¡Hemos sido compañeros de colegio! [...]

EUL.- ¿Me va *uolé* a despreciar esta miseria? (Fernández Shaw 1906b, 35)

El bacalao, hoy una delicia gastronómica, era en este momento un plato de lo más ruin, el único al que puede aspirar un pueblo sumido en la miseria, que se sirve del género chico para lanzar este lamento contra la desigualdad, en boca de Eulalia:

EUL.- ... me quejo contra el mundo ruin, contra todos, contra el que no piense que el dinero hay que dejarlo rodar *pa* que lleve por donde vaya pan y salud; contra el que no crea que todos tenemos derecho a vivir, ¡todos! (...) hasta los pobres, ¡hasta los miserables! (38)

■ CONCLUSIÓN

Cuando se analiza la literatura realista suele omitirse el género chico, tal vez por el menosprecio que mereció desde la generación del 98, y por el uso que durante el franquismo se hizo de estos géneros como símbolos de las eternas esencias folclóricas de la España nacional. De ahí que, desde un falso progresismo y tal vez también desde cierto desprecio de lo popular, se ha visto durante décadas con evidente desdén estos géneros. Sin embargo, hemos podido comprobar que el teatro que mejor refleja la vida cotidiana en la época de la Restauración es el género chico. Un aspecto básico de la vida diaria como es la gastronomía apenas asoma en el teatro de declamación, mientras que en el género chico sirve para retratar las costumbres culinarias y además se enfoca desde ángulos diversos, como son la burla del afrancesamiento, la inautenticidad de las clases altas, la crítica de la corrupción, o el lamento por la desigualdad social que condena a los pobres al hambre.

■ BIBLIOGRAFÍA

- ARNICHES, Carlos. *La señorita de Trevélez. Es mi hombre*. Barcelona: Salvat, 1983.
- y LÓPEZ SILVA, José. *Los decamisados*. Madrid: R. Velasco, 1894.

- y LUCIO, Celso. *El cabo primero*. Madrid: R. Velasco, 1896.
- y LUCIO, Celso. *Los puritanos*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1899.
- GARCÍA ÁLVAREZ, Enrique y CASERO, Antonio. *El iluso Cañizares*. Madrid: R. Velasco, 1906.
- ARNICHES, Carlos *La risa del pueblo*. En *Teatro breve español del siglo XX*. Francisco Corrales (ed.). Madrid: Castalia, 2010.
- BENAVENTE, Jacinto. *El nido ajeno*. Madrid: R. Velasco, 1894.
- *De sobremesa*. Madrid, Librería de Fernando Fe, 1910.
- BUENO, Pilar y ORTEGA, Raimundo. "De la fonda nueva a la nueva cocina. La evolución del gusto culinario en España durante los siglos XIX y XX.". *Revista de Libros de la Fundación Caja Madrid*, nº 19-20, julio-agosto 1998.
- BURGOS, Javier de *El baile de Luis Alonso*. En *Antología del Género Chico*. Romero Ferrer, Alberto (ed.) Madrid: Cátedra, 2005.
- COLLADA, FERNANDO. *Los géneros chicos*. Madrid: Ediciones del Orto, 2010.
- *Transgresión y metateatralidad. La revista chico en el Teatro por horas (1865-1910)* (en prensa).
- *Carlos Fernández Shaw (1865-1911). El teatro y la vida*. Madrid: Ediciones del Orto, 2013.
- DICENTA, Joaquín. *Juan José*. Madrid: Cátedra, 1982.
- DOMÉNECH, Fernando (ed.). *La zarzuela chico madrileña*. Madrid: Castalia – Comunidad de Madrid, 1998.
- ESPÍN TEMPLADO, M^a Pilar *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños y Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 1995.
- FERNÁNDEZ SHAW, Carlos y LÓPEZ SILVA, José. *La chavala*. Madrid: R. Velasco, 1898.
- y LÓPEZ SILVA, José. *El alma del pueblo*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1906a.
- y ARNICHES, Carlos. *El maldito dinero*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1906b.
- *Enfermedades nerviosas*. [manuscrito en Legado Fundación Juan March, sin fecha.]
- y LÓPEZ SILVA, José. *El gatito negro*, [ejemplar mecanografiado en Legado Fundación Juan March].
- GASPAR, Enrique. *El estómago*. Madrid: Alonso Gullón, 1874.

- GRANÉS, Salvador María. *La Golfemia*. José María Pallás (ed.). Madrid: Ediciones del Orto, 2011.
- JACKSON CORTÉS, Eduardo y JACSON VEYÁN, José. *Las plagas de Madrid* (2ª edición). Madrid: Imp. M. P. Montoya, 1887.
- LUCEÑO, Tomás. *Cuadros al fresco*. Romero Ferrer, Alberto (ed.). En: Antología del Género Chico. Madrid: Cátedra, 2005
- *Ultramarinos*. Madrid: R. Velasco, 1886.
 - *¡Amén! o El ilustre enfermo*. Fernando Collada (ed.). Madrid: Ediciones del Orto, 2010.
- LUJÁN, Néstor y PERUCHO, Juan. *El libro de la cocina española. Gastronomía e historia*. Barcelona: Tusquets, 2003.
- NAVARRO GONZALVO Y LAGUARDIA, Ángel de la. *1891 o La vuelta del hijo pródigo*. Madrid: Fiscovich - Arregui y Aruej. 1892.
- PASO, Antonio y DOMÍNGUEZ, Antonio. *El bateo*. Etayo, Miguel y Etayo, Juan (ed.). Madrid: Ediciones del Orto, 2012.
- PÉREZ GALDÓS, Benito. *La sociedad presente como materia novelable*. Madrid: Est. Tipográfico de la Viuda e Hijos de Tello, 1897.
- *Cánovas*. Madrid: Alianza Editorial, 1980.
 - *La desheredada*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
 - *Electra*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.
- PÉREZ Y GONZÁLEZ, Felipe. *La gran vía*. En Doménech, Fernando (ed.) *La zarzuela chic madrileña*. Madrid: Castalia – Comunidad de Madrid, 1998.
- RAMOS CARRIÓN, José. *La criatura*. Madrid: Prensa Popular, Col. La Novela Teatral, 1920.
- *Agua, azucarillos y aguardiente*. En *Antología del Género Chico*. Romero Ferrer, Alberto (ed.) Madrid: Cátedra, 2005.
- VEGA, Ricardo de la. *Los baños del Manzanares*. Madrid: Diego Valero, 1875.
- *La canción de la Lola*. Madrid: Administración Lírico-Dramática. 1880.
 - *De Getafe al paraíso o La familia del tío Maroma*. Madrid: Administración Lírico-Dramática, 1883.
 - *El año pasado por agua*. Madrid: Administración Lírico-Dramática, 1889.
 - *El señor Luis el Tumbón o Despacho de huevos frescos*, Madrid: R. Velasco, 1891.
 - *La verbena de la Paloma*, Amorós, Andrés (ed.) Madrid: Biblioteca Nueva, 1998.
- VEGA, Ventura de la. *El hombre de mundo*. Barcelona: Ediciones Orbis, 1995.

■ NOTAS

1. Cfr.: “ὄσοι νῦν βροτοὶ εἰσὶν ἐπὶ χθοῦ σῆτον ἔδουτε” (de cuantos mortales hay sobre la tierra que comen pan), *Odisea*, London: Oxford, 1976, p. 274.
2. A pesar de ello, Cervantes echa mano de la comida cuando describe por primera vez a don Quijote, y Martín de Riquer ha extraído mucha información de su alimentación a base de lentejas, salpicón, duelos y quebrantos, etc. Cfr. Riquer, Martín de. *Aproximación al Quijote*. Barcelona: Teide, 1967.
3. Sirva este ejemplo de la tonadilla *El Paseo del Prado*, donde los vendedores pregonan sus mercancías (*Antología del teatro breve español del siglo XVIII*, ed. Fernando Doménech, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997, 359-60):
 ROSQUILLERA ¡Bizcochos bañados!
 ¡Tortas con anís!
 ¡A los mostachones
 de reposterí!
 ¡Rosquetas y tortas!
4. En manuales tan consultados como el de F. Ruiz Ramón (*Historia del teatro español*, Madrid, Cátedra, p. 362.), el género chico merece una escueta página. Afortunadamente, los estudios sobre este teatro están cambiando, desde Andrés Amorós (*La zarzuela de cerca*, Madrid: Espasa Calpe, 1987), M^a Pilar Espín, Fernando Doménech (cfr. bibliografía para ambos) y Javier Huerta (*Historia del teatro breve en España*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2008).
5. “Del género chico a la tragedia grotesca: Carlos Arniches”. En *Literatura española. Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1980 (cuarta edición), p. 128.
6. Se refiere el Parque de La Bombilla, situado entre la Avenida de Valladolid y la Estación del Norte.
7. El café de San Marcial estaba en la plaza del mismo nombre, donde hoy se sitúa la Plaza de España. En el café se llevaban a cabo representaciones teatrales desde 1870, similares a las de otros cafés, que darían lugar al Teatro por horas.
8. El *thé dansant* era una velada que se celebraba por la tarde, en verano u otoño. Se servía té o café, helados, frutas y pasteles. La orquesta tocaba música ligera en el salón, en el que se colocaban las mesas en un extremo como un bufé.
9. Es frecuente en las revistas esta “perspectiva del extranjero” de raigambre ilustrada (cfr. *Cartas marruecas* de Cadalso).



TRAUMA, METAFICCIÓN Y SIMULACRO EN *THE WALWORTH FARCE*, DE ENDA WALSH, Y *THE PILLOWMAN*, DE MARTIN MCDONAGH
TRAUMA, METAFICTION AND SIMULACRUM IN THE WALWORTH FARCE, BY ENDA WALSH, AND THE PILLOWMAN, BY MARTIN MCDONAGH

Diana I. Luque
(dianailuque@hotmail.com)



Resumen: El teatro irlandés contemporáneo ha experimentado una transformación temática y estructural con el fin de articular la compleja realidad actual del país a través de propuestas dramáticas innovadoras. Este artículo estudia la metaficción como recurso estructural en *The Walworth Farce*, de Enda Walsh, y en *The Pillowman*, de Martin McDonagh, y analiza cómo la compleja desestabilización de lo “real” y la ficción en ambas obras deriva en simulacros, de acuerdo con los postulados de Jean Baudrillard.

Palabras clave: Enda Walsh, Martin McDonagh, Jean Baudrillard, simulacro, metateatro.

Abstract: Contemporary Irish theatre has undergone a thematic and structural transformation in order to articulate the complex reality of the country in the present day through innovative dramatic approaches. This article studies metafiction as a structural device in *The Walworth Farce*, by Enda Walsh, and in *The Pillowman*, by Martin McDonagh. It also analyzes how the complex destabilization of the “real” and the fiction in both plays derives in simulacra, in accordance to Jean Baudrillard’s postulates.

Key words: Enda Walsh, Martin McDonagh, Jean Baudrillard, simulacrum, metatheatre.

Enda Walsh y Martin McDonagh son dos de los autores irlandeses más representativos de la llamada “generación del Tigre Celta”¹. Sus obras se han traducido a más de veinte idiomas y se han estrenado en numerosos países. Tanto Walsh como McDonagh han desarrollado un teatro de estilo muy personal, que rescata muchos de los estereotipos de Irlanda con el fin de subvertirlos. En sus obras, ambos autores plantean una reflexión sobre la incomunicación, el lenguaje y el uso de este como instrumento de manipulación.

Las dos piezas sobre las que versa este artículo giran en torno a la creación de historias, tanto diegéticas como dramatizadas. La ficción en ambas obras interactúa con la realidad, modificándola o alterando la percepción de los personajes sobre la misma. Los protagonistas de *The Walworth Farce* (*La farxa de Walworth*), de Enda Walsh, se ven obligados a recrear diariamente una experiencia traumática, con el fin de establecer una rutina familiar que los proteja. En *The Pillowman* (*El hombre almohada*), de Martin McDonagh, dos niños son asesinados conforme a los macabros relatos del protagonista.

Sendas obras se estructuran a partir de elementos metaficcionales (metateatro, “relato dentro del teatro”, etc.), en los que los distintos grados de ficción interactúan entre sí. Tanto Walsh como McDonagh explotan los recursos autorreferenciales de la metaficción hasta el límite, haciendo que algunos planos de ficción se dupliquen, se impongan sobre otros y los anulen, tal y como sucede con las simulaciones (simulacros de tercer grado). Si bien es improbable que Walsh o McDonagh fundamentaran sus obras en los postulados de Baudrillard, la aplicación de sus teorías sobre el simulacro al estudio de *The Walworth Farce* y de *The Pillowman* permite dar cuenta de las numerosas desestabilizaciones entre los grados de ficción y “realidad” de ambas, así como de la situación de los personajes ante dichas alteraciones.

La primera parte de este artículo explica las diferencias entre “metateatralidad” y “simulacro”, ofreciendo una breve introducción a ambos conceptos. La segunda parte se centra en un análisis pormenorizado de *The Walworth Farce* y *The Pillowman*, aplicando los principios de la metaficción y del simulacro.

■ LA METATEATRALIDAD SEGÚN LIONEL ABEL Y ALGUNOS ESTUDIOS POSTERIORES

El término “metateatro” fue acuñado por Lionel Abel en 1963, para designar las obras de varios autores del mundo occidental que no se ajustan a las normas de la tragedia, la comedia, la tragicomedia o el drama realista². Para Abel, los dos conceptos que definen una metaobra son “el mundo es un escenario” y “la vida es un sueño” (Abel 83). El “teatro dentro del teatro”³, la inserción de una o más ficciones dentro de la obra, es un recurso del metateatro, si bien, su uso no es fundamental para que una pieza se considere metateatral. Lo imprescindible para Abel es que la realidad descrita aparezca como ya teatralizada; es decir, las personas en escena⁴

they themselves were dramatic before the playwright took note of them. What dramatized them originally? Myth, legend, past literature, they themselves. They represent to the playwright the effect of dramatic imagination before he has begun to exercise his own; on the one hand, unlike figures in tragedy, they are aware of their own theatricality. [...] events [...] will have the quality of having been thought, rather than having simply occurred.⁵ (Abel 60-61)

El carácter autorreferencial y autorreflexivo de la obra, así como la autoconsciencia de los personajes sobre sí mismos y su propia condición dramática, son rasgos esenciales del metateatro. De esta forma, en *Hamlet*, además de existir “teatro en el teatro”, “there is hardly a scene in the whole work in which some character is not trying to dramatize another. Almost every important character acts at some moment like a playwright, employing a playwright’s consciousness of drama to impose a certain posture or attitude on another”.⁶ (Abel 45-46). Este hecho lleva a Abel a establecer una distinción entre personajes “dramatists” (Hamlet, Claudio, Polonio y el Fantasma, incluso la propia muerte) y “actors” (Gertrude, Ophelia y Laertes), aclarando que: “When I say that the important characters are “playwrights” what I want to underscore is that each of them has the consciousness of a dramatist as well as that of a character”.⁷ (Abel 49) Del personaje de Falstaff en *Enrique IV* llega a afirmar que “this character, being essentially a dramatist, can be said to have the capacity and impulse to exist apart from the playwright who created him. Falstaff,

the creation of Shakespeare, is himself a creator".⁸ (Abel 66). Lionel Abel atribuye a los personajes una suerte de autonomía con respecto al dramaturgo que los ha creado, pudiendo ser superiores a la situación planteada por este, de manera que la obra que los contiene no se adecue a la acción que ellos intentan desarrollar (Abel 68).

Paradójicamente, aunque Abel propone un acercamiento formal al metateatro (Abel 40), su tesis, como indica Patrice Pavis, "no hace más que prolongar la vieja teoría del teatro: permanece demasiado ligada a un estudio temático de la vida como escenario y no se basa suficientemente en una descripción estructural de las formas dramáticas y del discurso teatral" (Pavis 289). Por otra parte, Abel no aborda las manifestaciones metateatrales en la puesta en escena –exceptuando un superficial estudio sobre Brecht– ni el papel receptor del espectador, factores esenciales para teóricos posteriores, como Óscar Rivera Rodas, que identifica el metateatro con el proceso cognoscitivo que tiene lugar en la mente del receptor/espectador:

La estructura metateatral es una compleja semiosis de tres signos básicos que articulan sus planos de significado y significante en dirección a la recepción. La esfera de acción (A) y la esfera de la metaficción (B), se intersectan en la percepción de la esfera del espectador para dar lugar al metateatro (C) (citado en Gray 95-96)

En el metateatro, el plano de la ficción (circuito externo, ficción en primer grado) interactúa con otra ficción o componentes de la misma (circuito interno, ficción en segundo grado o metaficción), de modo que ambas se vuelven interdependientes, demorando el proceso cognoscitivo del espectador; reflejando, espejando, doblando y multiplicando la diferencia, negando por unos instantes su realidad. Así, la ficción se proyecta en nuevos niveles, en los que a la vez que sujeto es objeto de sí misma (Gray 28). "Dicho en términos semióticos, el metateatro habita en la dimensión cognoscitiva del espectador, en la pragmática de la recepción sobre la que confluyen el hacer persuasivo de la emisión y el hacer interpretativo de la recepción" (Gray 28). Según Catherine Larson,

Cuando el público reconoce la presencia de un texto dentro de otro, se crean más distancia estética y una interrupción del mundo ficticio

producido en escena. Así se interroga la autoridad misma de la literatura y el subyacente papel del público en el proceso de la cocreación y apreciación del teatro (Larson 1018).

La duplicación de los grados de ficción implica un desdoblamiento estructural del personaje en su “aquí y ahora”, determinado por los eventos objetivos del drama elemental que tienen lugar en escena (ficción en primer grado), y en su “ahí y entonces”, que proyecta las transformaciones de la conciencia del personaje y su subjetividad (ficción en segundo grado). Una vez que el primer grado de ficción acoge una ficción de segundo grado, este último puede multiplicarse ilimitadamente a la manera de las cajas chinas o muñecas rusas (Gray 95 y ss.)

■ EL SIMULACRO DE JEAN BAUDRILLARD

El concepto de simulacro⁹ comienza a perfilarse en la segunda obra de Jean Baudrillard, *El intercambio simbólico y la muerte* (1976), pero será en *Cultura y simulacro* (1978) donde se consolide. Baudrillard disocia el simulacro de la teoría de la mimesis, según la cual una imagen surge a semejanza de un referente (signo)¹⁰. El simulacro no resulta de la imitación de la realidad, sino que, contrariamente, implica el fin de la imitación y la aniquilación de cualquier referencia. Baudrillard resume la evolución histórica del simulacro en tres órdenes, que se sucedieron en la cultura europea desde el Renacimiento, momento en que el orden burgués reemplaza al feudal y el signo pierde su valor inamovible, jerárquico y limitado de las castas o clanes:

La falsificación impera en la época “clásica” –desde el Renacimiento hasta la Revolución Industrial–, en la que se produce “el tránsito de valores/signos de prestigio de una clase a otra”, por lo que el signo pierde su valor referencial natural y queda “disponible universalmente” (Baudrillard 1980, 60). Se trata de la era de la falsificación, del doble, del espejo, del juego de máscaras y de apariencias, del teatro Barroco, donde la imagen “enmascara y desnaturaliza una realidad profunda”, “es una mala apariencia y es del orden de lo maléfico” (Baudrillard 1978, 14). A pesar de todo, la copia (imagen) aún garantiza la verdad de original (signo/referente). Es un simulacro de primer orden.

La *producción* domina en la era industrial, donde el orden de la falsificación ha sido tomado por el de la producción serial, liberado de cualquier analogía con lo real. Los objetos producidos en masa no se refieren a un original (signo/referente), sino que generan sentido el uno en relación con el otro conforme a “una ley generalizada de equivalencias” (y en referencia a una lógica de mercancía) (Baudrillard 1980, 65). La imagen, por lo tanto, “enmascara la ausencia de realidad profunda”, “juega a ser una apariencia y pertenece al orden del sortilegio” (Baudrillard 1978, 14). Es un simulacro de segundo orden.

La *simulación* impera en la era postindustrial actual, donde “la producción serial da paso a la generación por modelos” y los objetos son concebidos “*a partir de su propia reproductibilidad*” (Baudrillard 1980, 66). La imagen “no tiene nada que ver con ningún tipo de realidad, es ya su propio y puro simulacro”, en tanto que se han liquidado todos los referentes/signos reales y se ha llevado a cabo una “resurrección artificial en los sistemas de signos, [...] que se ofrece a todos los sistemas de equivalencias, a todas las oposiciones binarias, a toda el álgebra combinatoria” (Baudrillard 1978, 7). El propio modelo se convierte en “significante de referencia” (Baudrillard 1980, 66). El simulacro de tercer orden “ya no corresponde al orden de la apariencia, sino al de la simulación” (Baudrillard 1978, 14):

Simulación en el sentido de que todos los signos se intercambiaban entre sí en lo sucesivo sin cambiarse por algo real (y no se intercambian bien, no se intercambian perfectamente entre sí sino a condición de no cambiarse ya por algo real). Emancipación del signo: desembarazo de esa obligación “arcaica” que tenía de designar alguna cosa, queda al fin libre para un juego estructural, o combinatorio, de acuerdo a una indiferencia y una indeterminación total que sucede a la regla anterior de equivalencia determinada (Baudrillard 1980, 12).

La simulación (simulacro de tercer orden) “ya no es del orden de lo real, sino de lo hiperreal” (Baudrillard 1980, 7), que “representa una fase mucho más avanzada, en la medida en que incluso esta contradicción de lo real y lo imaginario, queda en él borrada. La irrealidad no es en él la del sueño o del fantasma, de un más allá o de un más acá, es la de la alucinante semejanza de lo real consigo mismo” (Baudrillard 1980, 85).

Si lo real es “aquello de lo cual es posible dar una reproducción equivalente”, lo hiperreal “es no solamente lo que puede ser reproducido, sino *lo que está siempre reproducido*” (Baudrillard 1980, 87). En el contexto de la hiperrealidad,

Para que el signo sea puro, tiene que duplicarse: es la repetición del signo lo que pone verdaderamente fin a lo que designa. Todo Andy Warhol es eso: las réplicas multiplicadas del rostro de Marilyn son, al mismo tiempo, la muerte del original y el fin de la representación. Las dos torres del W.T.C. son el signo visible del enclaustramiento de un sistema en el vértigo de la duplicación [...] (Baudrillard 1980, 83).

Como consecuencia, para Baudrillard, “El simulacro no es lo que esconde la verdad, sino lo que esconde la ausencia de verdad” (Baudrillard 2008, 27).

A modo de conclusión, señalaremos que en el metateatro el grado de “realidad” y los grados de ficción interactúan, complementándose y contraponiéndose entre sí; mientras que en el simulacro, uno o más grados de ficción duplican la “realidad”, se imponen a ella y hacen que esta pierda su valor original. Una vez expuestos los principios metateatrales y los fundamentos del simulacro, nos disponemos a analizar *The Walworth Farce* y *The Pillowman* de acuerdo a los mismos.

■ FARSA VERSUS SIMULACIÓN EN *THE WALWORTH FARCE*, DE ENDA WALSH

The Walworth Farce, de Enda Walsh, fue un encargo de la compañía irlandesa Druid Theatre. La pieza se estrenó en Galway, el 20 de marzo de 2006, y seguidamente se programó en Cork y Dublín. Un año después, participó en el Fringe Festival de Edimburgo, donde fue galardonada con el Edinburgh Fringe First Award 2008. Durante la temporada 2009/10, la obra realizó un total de 209 representaciones en veintidós ciudades del Reino Unido, Irlanda, Canadá, Estados Unidos, Nueva Zelanda y Australia.

La trama de *The Walworth Farce* gira en torno a la representación de una farsa. Dinny obliga a sus hijos, Sean, de veinticuatro años, y Blake, de veinticinco, a recrear diariamente los acontecimientos que supuestamente les hicieron abandonar Cork, en un intento por manipular su percepción

sobre qué sucedió en realidad. Los tres han vivido aislados durante trece años en un piso de protección oficial de la calle Walworth, al sur de Londres. Dinny ha inculcado en Sean y Blake un miedo irracional al mundo exterior, suscitado por sus remordimientos por haber perpetrado un doble asesinato. Para Dinny y Blake, el piso en el que viven, en la decimoquinta planta, es una suerte de bunker que los protege de la gente y del mundo. Tan solo Sean baja momentáneamente al supermercado todas las mañanas para comprar la comida que usarán en la farsa. Esta rutina se ve interrumpida el día que Sean confunde su bolsa en el supermercado y Hayley, una cajera negra de veinticuatro años, acude a su casa a entregarle la compra¹¹.

The Walworth Farce se desarrolla en varios planos ontológicos e incorpora el recurso metateatral del “teatro dentro del teatro”. La obra, que transcurre en dos actos, comienza con Dinny, Blake y Sean calentando y preparando el vestuario y la utilería para interpretar la farsa. Por el momento, el público desconoce en qué grado de ficción se encuentra y podría pensar que se trata de una pauta de dirección escénica, según la cual los actores de *The Walworth Farce* (grado 1) se caracterizarían a vista del público. Cuando termina la canción introductoria, “An Irish Lullaby”, que Dinny ha puesto en un radiocasete, los personajes apagan las luces y permanecen en silencio. Comienza la farsa (grado 2), que inmediatamente se ve interrumpida por la siguiente canción de la cinta, “A Nation Once Again”¹². Además de tratarse de un recurso humorístico, este incidente marca la dinámica de la representación, que se desarrollará con interrupciones constantes –hasta un total de veinticinco–, con saltos del plano de metaficción al de ficción, y también entre los distintos grados de metaficción, así como de toda una serie de eventualidades que tendrán lugar durante el transcurso de la farsa.

La primera frase de la obra nos sumerge directamente en la farsa (grado 2) y nos sitúa temporalmente dentro de la misma: Dinny, Blake y Sean, están reviviendo el día del funeral de la madre de Dinny. El estilo interpretativo de la representación, tal y como indican las acotaciones, es similar al del trío cómico *The Three Stooges*¹³, y se desarrolla siguiendo las convenciones propias del género: cambios rápidos de vestuario y de personajes, travestismo, y comicidad basada en el gesto y en la violencia física. La farsa resulta especialmente grotesca debido a que tanto Sean como Blake encarnan a varios personajes, incluso a un tiempo. Dinny es el único que solo se interpreta a sí mismo.



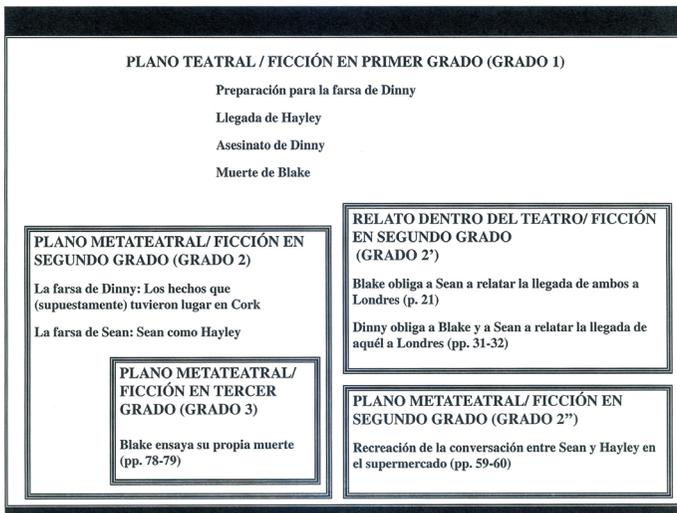
De izda a dcha: Raymond Scannell (Blake), Michael Glenn Murphy (Dinny) y Tadhg Murphy (Sean).
Gira mundial 2009/2010 de la Druid Theatre Company de *The Walworth Farce*, de Enda Walsh.

Dir. Mikel Murfi. Foto: Robert Day

La fábula de la farsa puede resumirse de la siguiente manera: La madre de Dinny y Paddy ha muerto y no ha podido ser enterrada. Ambos trasladan el ataúd a casa de Eileen (cliente de Dinny, pintor y decorador), en la que Dinny finge vivir ante Paddy y su cuñada, Vera. Maureen (esposa de Dinny) lee el testamento, según el cual el más sensato y exitoso de los dos hijos se hará cargo de la hacienda de la difunta, asignándole una paga mensual al otro. Jack (marido de Eileen) y Peter (hermano de Eileen) llegan con otro ataúd: el padre de Peter ha muerto en un accidente de lancha motora, y tampoco ellos han podido enterrarlo. Mientras, Blake y Sean, de siete años, atormentan a un vecino y a su perro en el jardín, y Maureen prepara sándwiches y pollo para los invitados. Enseguida conocemos que el padre de Jack no ha muerto accidentalmente, sino asesinado por Peter y por su propio hijo, que pretendían robar su fortuna. Eileen flirtea con Dinny y Peter con Vera. Maureen descubre dónde está escondido el dinero del difunto y planea robarlo junto a Dinny. La farsa (grado 2) termina con cinco muertes. *The Walworth Farce* (grado 1) finaliza, a su vez, con dos.

Enda Walsh desarrolla la trama de *The Walworth Farce* diestramente, empleando las interrupciones y los saltos entre los distintos planos de fic-

ción como un recurso dramático que le permite desvelar la información sobre los acontecimientos que tuvieron lugar en Cork de forma paulatina, generar suspense y hacer que las acciones de un plano de ficción se integren en/ afecten a otros planos. Durante el desarrollo de la farsa (grado 2), tienen lugar rupturas hacia otros dos grados de ficción: el teatral (grado 1) y un segundo plano metateatral (grado 3), a la par que el primer plano metateatral (grado 2) se desdobra en “relato dentro del teatro” (grado 2’) y “metateatro” (grado 2’). Seguidamente, nos disponemos a analizar todos ellos partiendo de los postulados de Baudrillard.



Dinny ha concebido la farsa (grado 2) como un simulacro con el cual pretende alterar la noción que Sean y Blake tienen de la realidad, de forma que los hechos queden suplantados por su representación escénica. Baudrillard considera rasgos inherentes del simulacro la pérdida de toda referencialidad con respecto al original, y la instauración del simulacro como modelo que “puede ser reproducido un número indefinido de veces” (Baudrillard 1978, 7). Esta es precisamente la naturaleza de la farsa que Dinny, Sean y Blake ejecutan a diario. La representación no solo permite a Dinny crearse un personaje a medida, padre protector e inocente, que le ayude a sobrellevar el trauma generado por los homicidios que ha perpetrado; sino que, al instaurarse como rutina, da sentido a su día a día y al de sus hijos:

DINNY: [...] To calm you down Sean, I start to tell you the story of me and Paddy on Robert's Cove beach. Me with Daddy's towel wrapping Paddy up and keeping him safe. For days I play that story over and over for you and Blakey and it brings us some calm and peace of mind. The telling of the story... it helps me, Sean. (*A pause.*) "Daddy?" "Yes, Seanie?" "What happened back home in Cork, Daddy?" (*A pause.*) I start to tell a new story. (*Almost breaks.*) [...] We're making a routine that keeps our family safe. Isn't that what we've done here?

A slight pause.

SEAN: But none of these words are true.

A pause.

DINNY: It's my truth, nothing else matters. [...] ¹⁴ (Walsh 68)

El fin inicial de la farsa de Dinny es enmascarar y desnaturalizar una realidad profunda (Baudrillard 1978, 14): el hecho de que él es un asesino. Dinny pretende así implantar un simulacro de primer orden, una falsa representación de los acontecimientos que tuvieron lugar en Cork, que sigue vinculada a su referente, es decir, a la realidad. Dinny reitera la necesidad de crear una réplica exacta de los hechos para que la farsa funcione:

DINNY: The story doesn't work if we don't have the facts and Ryvitas aren't the facts... they're not close to the facts. A batched loaf is close to the facts, a bread roll is closer still but a Ryvita?... A Ryvita's just taking the piss, Sean. A Ryvita's a great leap of the imagination. ¹⁵ (Walsh 13)

El incidente de la bolsa de la compra, sin embargo, pone de manifiesto un hecho significativo: Dinny no reproduce los hechos (la realidad) en la farsa, solo algunos signos que él y sus hijos identifican como referentes de la realidad, es decir, elementos que remiten a su pasado en Cork, tales como las personas, los sándwiches o el pollo de Maureen. En la medida en que la farsa deriva en simulacro (concretamente en simulación o simulacro de tercer orden, como veremos más adelante) la representación puede seguir adelante ese día, reproduciendo los (falsos) hechos con signos similares (una barra de salami en vez de pollo, Ryvitas en lugar de pan, etc.); si bien, Dinny es consciente de que la pérdida de los signos (referentes) puede anular la credibilidad de sus hijos –y la de él mismo– en la farsa.

Con todo, varios cambios en la representación ese día nos hacen pensar que esta nunca se ha reproducido con exactitud. Inmediatamente después y en varias ocasiones posteriores, Dinny improvisará acciones y réplicas con el fin de “mejorar” la farsa y de resaltar sus cualidades como actor (Walsh 13-14, 50 y 63-65). El hecho de que la farsa pueda perfeccionarse indica su evolución de falsificación (simulacro de primer orden) a simulación (simulacro de tercer orden). La farsa “no tiene nada que ver con ningún tipo de realidad, es ya su propio y puro simulacro” (Baudrillard 1978, 14) en el que las acciones han pasado a ser “significante de referencia” de sí mismas (Baudrillard 1980, 66). Al quedar borrada la frontera de lo real y lo imaginario, Dinny concibe las acciones de la farsa “*a partir de su propia reproductibilidad*” (Baudrillard 1980, 66), de forma que pueden ser alteradas y mejoradas, pues su referente original no es ya la realidad, sino ellas mismas.

Aunque la farsa se ejecuta durante trece años, generando una suerte de *status quo* en el que conviven los tres personajes, Sean y Blake acaban rebelándose y cuestionando la veracidad de los hechos que interpretan. Por un lado, la farsa sufre el desgaste propio de una obra teatral representada infinitas veces (desinterés, automatismo, etc.) y, por el otro, la simulación (simulacro de tercer orden) no resulta efectiva a la hora de suplantar la realidad. En el caso de Sean, la realidad sigue siendo su referente (signo) de los hechos, debido a que vio los cadáveres de sus tíos y sabe que Dinny los asesinó. Por ello, la simulación y las cinco muertes accidentales con que concluye la farsa no tienen valor para Sean.

¿Qué hace a Blake dudar de los acontecimientos de la farsa? Durante trece años, Dinny ha intimidado a sus hijos con amenazas para hacerles creer que mantener su rutina diaria va a protegerlos de los horrores del exterior. No obstante, Sean regresa inmune todas las mañanas de hacer compra. Por otra parte, como el propio Blake enuncia, las palabras se han convertido en meros signos que han perdido toda referencialidad con sus significantes:

BLAKE.- [...] This story we play is everything. (*A pause.*) Once upon a time my head was full of pictures of Granny’s coffin and Mr and Mrs Cotter and Paddy and Vera and Bouncer the dog and all those busy pictures in our last day. (*Smiling.*) ‘Cause you’d say Dad’s words and they’d give you pictures, wouldn’t they, Sean? And so many pictures in your head... Sure you wouldn’t want for the outside world even if it was a good world!

You could be happy. (*A pauwe.*) But all them pictures have stopped. I say his words and all I can see is a word. A lot of words piled on top of other words. There's no sense to my day 'cause the sense isn't important anymore. No pictures. No dreams. Words only. (*A pauwe.*) All I've got is the memory of the roast chicken, Sean.¹⁶ (Walsh 22)

En la medida en que el lenguaje pierde su valor referencial y las palabras son incapaces de evocar imágenes, la simulación en los términos que indica Baudrillard carece de sentido para Blake. Su importancia estriba únicamente en la rutina que implica representar la farsa diariamente. Por otra parte, para Blake el olor del pollo asado que su madre preparaba en Irlanda y el viaje en barco que les trajo a él y a Sean desde Cork son recuerdos de más valor que cualquier simulacro.

La llegada de Hayley al piso con la bolsa del supermercado correcta al final del primer acto de *The Walworth Farce* desestabiliza la rutina familiar. Para Dinny supone un alivio contar con la utilería adecuada, e instruye a Hayley para que cocine el pollo como lo haría su esposa, aunque Blake continúa encarnando al personaje de Maureen. Enseguida, Dinny considera incorporar a Hayley a la farsa para que asuma este rol; sin embargo, hay un hecho que le preocupa: "You're black. What are we going to do about that, Maureen?"¹⁷ (Walsh 56), y que soluciona "hábilmente" cubriendo la cara de Hayley con crema hidratante. Este suceso, más allá de ser un recurso humorístico eficaz, implica que "Hayley's role as the outsider is intensified by her racial difference, which is highlighted rather than sublimated"¹⁸ (McIvor 464). Para Dinny, que se niega a aceptar que el mundo tal y como él lo ha conocido haya variado, el crecimiento de comunidades minoritarias en Irlanda, como la de origen africano, supone un serio desafío contra su tradicional noción de identidad irlandesa¹⁹. Su pronta disposición a alterar la apariencia de Hayley y a incorporar lo que, hasta el momento, consideraba una amenaza del exterior al ámbito familiar, evidencia una vez más cómo los límites entre realidad y ficción se han borrado para Dinny, además de subrayar su dependencia en los principios del simulacro: en vez de aceptar lo multirracial como parte de la nueva identidad irlandesa, modifica los signos raciales (imagen) para hacerlos coincidir con la noción que él conserva (signo/ referente).

Por otra parte, Blake percibe a Hayley como una amenaza, pues existe la posibilidad de que esta "se lleve" a su hermano. Pronto descubrimos que su temor real es que la ausencia de Sean impida que la farsa se siga

representando, ya que su vida carece de sentido sin esta rutina. Así pues, si bien el simulacro no se ha instaurado correctamente, Dinny ha generado en sus hijos y en sí mismo una dependencia en sus fundamentos. Estos condicionan la noción de realidad de Blake hasta el punto de que necesite ensayar –re-producir la ficción de– su propia muerte:

BLAKE *suddenly does a movement where he turns quickly towards the wardrobe and holds his arms above his head. He drops his arms and turns back to the kitchen entrance.*

Scream!

Again he does the movement. Again he turns back. He's practising something.

Scream!

Again the movement. DINNY looks on bemused.

DINNY.- Feck it, you're some tulip. [...] ²⁰ (Walsh 78-79)

Para Dinny, al igual que para el público, los movimientos repetitivos de Blake carecen de sentido hasta que los ejecuta momentos después, una vez ha asesinado a su padre, para hacer que Sean le clave un cuchillo.

Con su hermano y su padre muertos, Sean es libre de marcharse con Hayley. Sin embargo, los mecanismos del simulacro también se han instaurado como parte de su rutina. Ahora que la farsa no puede continuar, necesita crear otra que tenga como referente la realidad que él conoce: se mancha la cara con betún, se pone el abrigo de Hayley, coge el bolso de esta y la bolsa del supermercado, y se dispone a representar la entrada de Hayley en la casa. Este hecho, con el que concluye *The Walworth Farce*, supone una falsa esperanza para el personaje. Sean es capaz de concebir una realidad distinta a la de su padre; no obstante, se ve obligado a asumir una nueva identidad, la de Hayley, porque es incapaz de aceptar que es un asesino, igual que Dinny. Como él, Sean no tiene más recursos para acallar su culpa e intentar sobrellevar el trauma que los de crear un nuevo simulacro, en un intento desesperado por que este se convierta en una simulación efectiva y suplante la realidad.

Como anunciábamos anteriormente, el primer plano metateatral (grado 2) se desdobra en “relato dentro del teatro” (grado 2’) y “metateatro” (grado 2’'). Durante dos de las rupturas en el transcurso de la farsa, los personajes se obligan mutuamente a “evocar” su llegada a Londres (Walsh 21 y 31-32). No obstante, ambos recuerdos se revelan ante el espectador

como relatos contruidos, aprendidos y repetidos con asiduidad, usados como estrategias de manipulación y convicción. El recuerdo de Blake –su única evocación real–, el olor del pollo que su madre cocinó para Sean y él durante su último día en Cork y el barco que les llevó a Londres, es su vía de escape de la ficción a la que vive sometido. Su recuerdo contrasta con el de la tortuosa y aterradora llegada a Londres de Dinny, con el que este infunde miedo a sus hijos. Sendos “relatos dentro del teatro” (grado 2’) interactúan y se contraponen tanto a la trama de la farsa (grado 2) como a la realidad de los personajes, es decir, al plano teatral (grado 1).

Hacia el final de la obra, Dinny verbaliza una de las claves de la farsa: “For what are we, Maureen, if we’re not our stories?”²¹ (Walsh 82) Para Dinny, la ficción que ha construido en torno a su vida tiene mayor peso que los actos cometidos. El simulacro tiene para él más validez que la realidad, lo que no implica que Dinny haya sido capaz de superar su trauma ni de deshacerse de sus remordimientos. Como en el caso de Blake, el simulacro se ha instaurado como rutina para él y se ha convertido en un medio de expresión y de comprensión de la realidad. Por este motivo, Dinny necesita ver recreada la conversación de Hayley y Sean en el supermercado, para cerciorarse de que este no le ha desvelado su rutina diaria. Se genera así un nuevo desdoblamiento del plano metateatral (grado 2’):

DINNY.- [...] So what did you two talk about?

DINNY *turns HAYLEY around to face him.*

DINNY.- You talked this morning in Tesco, didn’t you? Talkin’ about what we get up to in here, Sean?

SEAN.- No, Dad.

DINNY *places SEAN opposite HAYLEY.*

DINNY: Don’t be lying to me and tell me what was said. Show me exactly how it was. The same words. Play it.²² (Walsh 59-60)

En conclusión, la ineficacia de la farsa como medio para superar el trauma de los personajes resulta evidente. Esto se debe a que Dinny ha creado un simulacro que, según los postulados de Baudrillard, no logra

implantarse correctamente. Sin embargo, para Dinny, Sean y Blake sus fundamentos se han convertido en medio de expresión y de comprensión de la realidad, mientras que la farsa se ha instaurado como rutina que da sentido a su día a día. La farsa no tiene validez como simulación, sino como mero artificio que enmascara la realidad y que condiciona el comportamiento de los personajes y su visión del mundo.

■ HIPERREALISMO Y AZAR EN *THE PILLOWMAN*, DE MARTIN McDONAGH

The Pillowman se estrenó en el Nacional Theatre de Londres el 13 de Noviembre de 2003 y se reestrenó en Alemania tres semanas más tarde. En 2004, obtuvo el Premio Olivier a la Mejor Obra de Teatro y se programó en Japón y, un año después, en Broadway. Desde entonces, la pieza se ha estrenado en varios países de todo el mundo. La compañía Teatro del Noctámbulo, bajo la dirección de Denis Rafter, representó *El hombre almohada* en distintas ciudades españolas desde 2007 hasta 2010.

Si *The Walworth Farce* ilustra una incorrecta implantación del simulacro, *The Pillowman* es un ejemplo extremo de cómo una vez instaurada la simulación (simulacro de tercer orden), la ficción se confunde con la realidad, y no solo llega a suplantarla, sino a precederla. La acción de *The Pillowman* se desarrolla en un estado totalitario. El escritor Katurian K. Katurian es arrestado, sin saber qué cargos se le imputan, y sometido a un interrogatorio por parte de dos policías, Tupolski y Ariel. Pronto descubrimos que es sospechoso de ser cómplice e instigador de asesinato. Su hermano Michal, que padece retraso mental tras haber sido sometido a siete años de torturas como parte de un macabro experimento de sus padres, ha asesinado a dos niños según el *modus operandi* de sendos relatos de Katurian. *The Pillowman* establece así una correlación directa entre ficción y realidad. Una tercera niña permanece desaparecida y, hacia la mitad de la obra, descubrimos que podría estar enterrada viva.

The Pillowman se estructura en torno a diez relatos, aunque no todos tienen la misma relevancia dentro de la trama. Apenas se mencionan dos de ellos, "The Face Basement" y "The Shakespeare Room"; seis son leídos, contados o parafraseados; y dos de ellos, "The Writer and the Writer's Brother" y "The Little Jesus" son representados en escena. "The Tale of the Three Gibbet Crossroads", relato que Tupolski parafrasea, sobre un

condenado a morir de hambre en una jaula que nunca llega a conocer su delito -situación análoga a la de Katurian al principio de *The Pillowman*- sirve como ejemplo de lo que la obra de McDonagh supone para el espectador: “It’s a puzzle *without* a solution”²³ (McDonagh 17), como el propio Katurian indica. Plantear una tesis sobre el significado de *The Pillowman* lleva a forzar algunas piezas dentro de su compleja estructura. Analizar dicha estructura y el juego metaficcional que la obra plantea, revela una desestabilización de los planos ontológicos propia de los cuentos borgianos.

<p>PLANO TEATRAL / FICCIÓN EN PRIMER GRADO (GRADO 1)</p> <p>Arresto de Katurian e interrogatorio</p> <p>Ariel finge torturar a Michal</p> <p>Tortura de Katurian</p> <p>Antecedentes: el pasado de Michal y Katurian (2ª VERSIÓN de los hechos en que se basa el REL. 4)</p> <p>Katurian mata Michal</p> <p>Tupolski mata a Katurian</p>	<p>PLANO METATEATRAL/ FICCIÓN EN SEGUNDO GRADO (GRADO 2)</p> <p>Representación del REL. 4 «The Writer and the Writer’s Brother» (1ª VERSIÓN de los hechos, Katurian como narrador y actor) + Confesión de Katurian (2ª VERSIÓN de los hechos)</p> <p>Representación del REL. 9 «The Little Jesus» (Katurian como narrador y actor)</p> <p>Representación del REL. 4 «The Writer and the Writer’s Brother» (4ª VERSIÓN de los hechos; contado y revisado por Katurian una vez muerto)</p>
<p>RELATO DENTRO DEL TEATRO/ FICCIÓN EN SEGUNDO GRADO (GRADO 2’)</p> <p>REL. 1 «The Little Apple Men» (parafraseado por Ariel)</p> <p>REL. 2 «The Tale of the Three Gibbet Crossroads» (parafraseado por Tupolski)</p> <p>REL. 3 «The Tale of the Town on the River» (leído por Katurian)</p> <p>REL. 5 «The Pillowman» (contado por Katurian)</p> <p>REL. 6 «The Face Basement» (mencionado por Michal)</p> <p>REL. 7 «The Shakespeare Room» (mencionado por Michal)</p> <p>REL. 8 «The Little Green Pig» (contado por Katurian)</p> <p>REL. 10 «The Story of the Little Deaf Boy on the Big Long Railroad Tracks. In China» (contado por Tupolski)</p>	<p>RELATO DENTRO DEL RELATO 4 (4ª VERSIÓN de los hechos)/ FICCIÓN EN TERCER GRADO (GRADO 3)</p> <p>Michal recibe la visita de <i>The Pillowman</i></p> <p>RELATO DENTRO DEL TEATRO/ FICCIÓN EN SEGUNDO GRADO (GRADO 2’)</p> <p>Final que Michal sugiere para «The Writer and the Writer’s Brother» (3ª VERSIÓN de los hechos)</p>

Tanto *The Pillowman* como las historias de Katurian se caracterizan por sus giros inesperados, propios de los relatos de suspense y de las telenovelas, a las que McDonagh es aficionado. Estos lances no solo interfieren en el proceso cognoscitivo del espectador, obligándole a llevar a cabo una revisión de los relatos (grados 2, 2’, 2’’ y 3), sino que el entramado metaficcional y la interrelación entre los distintos grados de ficción, –así como la instauración de los fundamentos del simulacro en los personajes–, hacen que la propia trama de *The Pillowman* (grado 1) esté sujeta a constantes revisiones. El relato, aparentemente trivial e ingenuo, de “The Little Green Pig” (grado 2’), sobre un lechón de color verde del que se mofan los demás cerdos, al que los granjeros pintan de rosa, y que concluye con

aquellos teñidos por una lluvia verde, propicia el mayor giro de la trama de *The Pillowman* (grado 1). La historia se entrelaza con los relatos “The Pillowman” (grado 2’ y 3), “The Little Jesus” (grado 2) y “The Writer and the Writer’s Brother” (grado 2, 2” y 3), de forma que todos ellos quedan resignificados al final de la pieza y modifican, a su vez, la trama principal.

Katurian cuenta “The Pillowman” (grado 2’) a su hermano Michal mientras ambos esperan ser ejecutados. El protagonista del relato es un Hombre Almohada cuyo trabajo consiste en convencer a niños que van a padecer una vida de abusos y sufrimiento para que se suiciden. Abrumado por su trabajo, el Hombre Almohada vuelve atrás en el tiempo y se convence a sí mismo, un Niño Almohada, de que debe autoinmolarse. Lo que aparentemente era un final feliz para el Hombre Almohada, se torna tragedia cuando, inesperadamente, regresan a la vida todos los niños a los que él habría salvado de adulto. Tras contar esta historia y “The Little Green Pig” (grado 2’), Katurian asfixia a Michal con una almohada mientras este duerme, tal y como hizo años atrás con sus padres. De esta forma, el “relato dentro del teatro” (grado 2’) interactúa con el plano teatral (grado 1) revelando al Hombre Almohada como un trasunto del propio Katurian a ojos del espectador, en tanto que asesinando a sus padres y a Michal, Katurian evita que este sufra más torturas por parte de aquellos y de los policías.

El relato “The Pillowman” se redimensiona nuevamente cuando, en el Acto III, Tupolski revela que Ariel asfixió a su padre con una almohada porque este abusaba de él sexualmente. El “relato dentro del teatro” (grado 2’) interactúa de nuevo con el plano teatral (grado 1) estableciendo una analogía entre el Hombre Almohada y Ariel, evidenciando, a su vez, el paralelismo entre este y Katurian. Se establece así otro vínculo más entre realidad y ficción.

Aunque Katurian rechaza la escritura autobiográfica, reconoce que “The Writer and the Writer’s Brother” is, I suppose, the only story of mine that isn’t really fiction²⁴ (McDonagh 76). Los padres de Michal y Katurian les sometieron a ambos a un macabro experimento durante siete años, torturando a Michal y atormentando a Katurian con los gritos de este (McDonagh 54). Si bien el argumento de “The Writer and the Writer’s Brother” (grado 2) parte de estos hechos, resulta imposible corroborar basándose en los mismos (grado 1) que la intención de los padres fuese realmente convertir a uno de sus hijos en un escritor excelente. En todo caso, podemos contemplar la posibilidad de que Katurian, como Dinny en *The Walworth Farce*, emplee la ficción como herramienta para superar esta

experiencia traumática y apaciguar sus posibles remordimientos. Es significativo que Katurian convierta al hermano del relato (grado 2) en mejor escritor que Kat, ya que posteriormente se nos indica que Michal quiere ganar un concurso de relatos (McDonagh 61). Sin embargo, se trata de un gesto de dudosa generosidad hacia Michal, puesto que Katurian nunca le muestra esta historia (McDonagh 58).

A lo largo del desarrollo de la trama de *The Pillowman* se ofrecen hasta cuatro versiones distintas de este suceso. La primera es esta escenificación del relato (grado 2), en la que Katurian actúa como narrador y actor, subvirtiéndola con un giro final inesperado. Según esta versión, que inicialmente se muestra como mero relato de ficción, los padres torturan al hermano mayor para que Kat, el pequeño, escuche sus gritos y se convierta en un escritor excelente de relatos tenebrosos. En su catorce cumpleaños, Kat entra en la habitación de su hermano y descubre a sus padres fingiendo burlonamente los ruidos y gritos de tortura. Cuando años después Kat regresa a la casa, encuentra el cadáver de su hermano con el relato más dulce que jamás haya leído. Para impedir que se descubra que su hermano era mejor escrito que él, Kat quema el relato. El propio Katurian altera los planos de ficción y realidad al confesar seguidamente que “The Writer and the Writer’s Brother” no cuenta lo que sucedió en realidad: cuando Kat entró en la habitación con catorce años, descubrió a su hermano con daños cerebrales irreparables, y esa misma noche asfixió a sus padres con una almohada. Más adelante analizaremos las consecuencias de esta desestabilización ontológica.

La segunda versión, los hechos reales (grado 1), se expone en un diálogo posterior entre Michal y Katurian, que corrobora el giro final de la primera versión (McDonagh 54). Después, Michal, preocupado por si alguien encuentra el relato “The Writer and the Writer’s Brother” y cree que él está muerto, propone a Katurian quemarlo y reescribir una tercera versión de los hechos (grado 2’), según la cual él seguiría vivo, habría ganado un concurso de relatos y sus padres estarían muertos (McDonagh 59-61). Por último, Katurian tras haber sido ejecutado relata una cuarta versión que fusiona “The Writer and the Writer’s Brother” (grado 2) y “The Pillowman” (grado 2’), generando un nuevo plano de metaficción en forma de “relato dentro del relato” (McDonagh 102-104). Esta nueva revisión de los hechos desestabiliza las versiones anteriores, así como la propia estructura ontológica de *The Pillowman* (grado 1), como veremos a continuación.

Los únicos relatos que se representan en escena, estableciendo un plano metateatral, son “The Writer and the Writer’s Brother” (grado 2) y “The Little Jesus” (grado 2), la historia de una niña que se cree Cristo reencarnado, a la que sus padrastros hacen pasar por un auténtico calvario como escarmiento. Ambos relatos son imprescindibles para el desarrollo de la acción de *The Pillowman* (grado 1) en el plano epistemológico. Sin embargo, los dos tienen lugar en un cronotopo indefinido. El hecho de que Katurian narre las dos historias mientras estas se representan las convierte en una suerte de apartes en los que el personaje se confiesa ante el público. Es más, él mismo interviene en ambas representaciones, interpretándose a sí mismo con siete y catorce años en “The Writer and the Writer’s Brother”, y a un ciego en “The Little Jesus”. Como anunciábamos, desde un punto de vista ontológico, estos dos momentos de la obra plantean varios interrogantes fundamentales: ¿dónde y cuándo tienen lugar? Y, ¿quién o quienes son sus destinatarios, más allá de que la naturaleza metadialéctica del teatro convierta al público en receptor?



De izda a dcha: José Vicente Morón (Katurian), Gabriel Moreno (Ariel) y Javier Magariño (Tupolski). *El hombre almohada*, de Martin McDonagh. Cía: Teatro del Noctámbulo Dir. Denis Rafter, 2008. Foto: Chicho

“The Writer and the Writer’s Brother”, suscita cuestiones de mayor complejidad que “The Little Jesus”, debido a su carácter autobiográfico, a la interacción y alteración constante de los planos de ficción y realidad, así como a la reproducción continuamente revisada de los hechos. La confesión con

la que Katurian finaliza la representación genera, primeramente, conflicto en el proceso cognoscitivo del espectador (receptor) y, posteriormente, incredulidad en él al ver los atroces hechos corroborados por Michal y Katurian momentos después (McDonagh 54). Sin duda, este giro sorprendente condiciona su recepción del resto de la trama de *The Pillowman*, persuadiéndolo de que su percepción puede verse manipulada o cuestionada en todo momento, y predisponiéndolo a los insólitos giros dramáticos posteriores.

Por otra parte, cabe señalar cómo la desestabilización ontológica en este momento se produce a través de una compleja estructuración de los planos, debido a que es el propio Katurian quien contrapone la realidad (grado 1) a la ficción (grado 2) dentro de esa misma ficción (grado 2), es decir, en el plano metateatral. Por último, en la medida en que en teatro generalmente tiene más valor una acción dramática que una diégesis, cabe cuestionarse por qué McDonagh ha decidido *mostrar* la ficción y *contar* la realidad. ¿Tiene aquella mayor entidad que esta? Más aún, ¿por qué Katurian participa de las dos, borrando las fronteras entre ambas, y generando una suerte de *mise en scène*?

Es significativo que, al final de *The Pillowman*, Katurian no rece por Michal, sino que se invente una nueva fábula para “The Writer and the Writer’s Brother”, la cuarta versión de los hechos, en la que Michal recibe la visita del Hombre Almohada, pero decide voluntariamente padecer una vida llena de tormentos para que Katurian llegue a ser un gran escritor. Este suceso plantea un nuevo interrogante: ¿hasta qué punto confía Katurian en que el relato impere sobre la realidad? En cuyo caso, ¿no estaría asumiendo los fundamentos de la simulación (simulacro de tercer orden)?

La preocupación, aparentemente infantil, de Michal de que el relato “The Writer and the Writer’s Brother” prevalezca sobre los hechos reales (McDonagh 61) se torna reveladora en el contexto de la simulación, y da sentido al hecho de que Katurian genere una última versión del relato, con la certeza de que, como Michal opina, llegará a suplantar la realidad. No obstante, ¿por qué Katurian crea una versión que mimetiza y reproduce la realidad, en la que mata a Michal, es ejecutado, y sus relatos son quemados? ¿Por qué no inventa un final en el que se salven todos?

Como en *The Walworth Farce*, los fundamentos del simulacro están tan arraigados en los personajes, que estos se han instalado en la hiperrealidad (Baudrillard 1978, 5-6), donde los límites entre lo real y lo imaginario quedan borrados (Baudrillard 1980, 85). En este sentido, la obra de McDonagh fuerza aún más los fundamentos del simulacro que la de Walsh. Si en *The*

Walworth Farce la ficción de Dinny intenta imponerse sobre la realidad, en *The Pillowman* Michal ejecuta los relatos de Katurian para saber cuán inverosímiles son; es decir, la realidad tiene lugar porque las historias de ficción existen. La ficción precede a la realidad; no se limita a suplantarla, sino que la genera. De este modo, cuando Michal confiesa haber recreado “The Little Jesus” con la niña desaparecida, Tupolski y Katurian dan por sentado que la ha hecho pasar por un calvario antes de morir. Ariel, que desconoce el relato, lo lee para averiguar qué le ha ocurrido a la niña:

TUPOLSKI. Ariel, if you're reading a story to find out how a child got murdered, wouldn't it be an idea just to skip to the end of it?

ARIEL. Oh. Right.

TUPOLSKI. Like, skip to the bit about the crown of thorns. Or skip to the bit about the cat-o'nine-tails. Or skip to the bit about the 'carrying a crucifix around the room until her legs fucking buckled'. Or skip to the bit right after that. (*Pause.*) I'll get them to send out the forensics people, pick up the body.²⁵ (McDonagh 75)

Ya que Michal ha ejecutado el relato de “The Little Apple Men” con Andrea Jovacovic, y “The Town on the River” con Aaron Goldberg, todos los personajes asumen la causalidad, directa e inexorable, entre el relato y su inminente ejecución. Sin embargo, ninguno de ellos tiene en cuenta la casualidad: el azar quiere que Michal confunda “The Little Green Pig” con “The Little Jesus”; y que la niña aparezca viva, cubierta de pintura verde y rogando felizmente que le dejen quedarse con los lechones. Se trata de un giro inesperado que desequilibra súbitamente el principio causa-efecto y la hiperrealidad en la que los personajes se han instalado.

The Pillowman finaliza con otra acción azarosa que subvierte la propia estructura ontológica de la obra. Tupolski ejecuta a Katurian antes de tiempo, lo que deja inacabada la última versión de “The Writer and the Writer's Brother” (grado 2” y 3) que Katurian está inventando:

KATURIAN. The story was going to finish in a fashionably downbeat mode, with Michal going through all that torment, with Katurian writing all those stories, only to have them burned from the world by a bulldog of a policeman. The story was going to finish that way, but was of course cut short by a bullet blowing his brains out two seconds

too soon. And maybe it was best that the story didn't finish that way, as it wouldn't have been quite accurate. Because, for reasons known only to himself, the bulldog of a policeman chose not to put the stories in the burning trash, but placed them carefully with Katurian's case file, which he then sealed away to remain unopened for fifty-odd years.

*Ariel puts the stories in the box file.*²⁶ (McDonagh 103-104)

Como vemos, justo al final de *The Pillowman*, Katurian manifiesta abiertamente su preocupación sobre la fidelidad del relato con respecto a la realidad, si bien, McDonagh no especifica el motivo. Es posible que, como Michal, Katurian tema que la ficción del relato llegue a prevalecer sobre la realidad, imponiendo sobre esta un simulacro de primer orden, es decir, una falsificación.

No obstante, el final de *The Pillowman* no ofrece solución respecto a la relación causal entre simulacro y realidad. Tupolski aprieta el gatillo antes de que Katurian llegue siquiera a la parte de su relato en que lo ejecutan; sin embargo, Katurian –que toma la palabra una vez muerto– explica que el policía archivó los relatos después de ejecutarlo y, seguidamente, Ariel realiza esta misma acción, como si las palabras de Katurian realmente determinasen sus actos.

Más allá de la licencia dramática de hacer resurgir a Michal y a Katurian una vez muertos para narrar/escenificar el relato (McDonagh 102-104), el sorprendente final de *The Pillowman* desorienta nuevamente al espectador y afianza la indeterminación ontológica de la obra. Esta acaba siendo, como anunciábamos anteriormente, un puzzle sin solución; pero, el mero hecho de “mover las piezas”, revela que nos hallamos ante una estructura más compleja que la de las cajas chinas asociada con la metaficción, pues, en conformidad con los postulados de la simulación, *The Pillowman* nunca esclarece qué caja precede a cuál.

■ LA DESESTABILIZACIÓN ONTOLÓGICA COMO RECURSO TEATRAL

La tradición teatral y literaria irlandesa gira en torno al hecho de contar historias. La dramaturgia irlandesa se ha ido haciendo eco de los cambios culturales y sociales que han tenido lugar a lo largo de los últimos años, así

como de las tendencias que imperan en otros países. Por ello, las historias sobre las que versa actualmente el teatro irlandés dan cuenta de la compleja realidad del país, y también de cómo dicho teatro se ha transformado, temática y estructuralmente, para articular la nueva realidad. En él siguen imperando la palabra y las historias, pero estas han dejado de ser cerradas y de imponer una visión sobre sí mismas; han desechado la linealidad y la causalidad, y se han abierto a numerosas interpretaciones. La tendencia dominante en el teatro irlandés contemporáneo no es contar una historia, sino crear referentes para que el espectador haga propia esa historia.

Como consecuencia, predomina la búsqueda arriesgada de formas dramáticas y dramaturgicas innovadoras por parte de autores teatrales como Enda Walsh y Martin McDonagh. Lejos de hacer un uso banal de recursos -usados en el teatro durante siglos- como la metaficción y la metateatralidad, ambos autores fundamentan en ellos la estructura de sus obras, explotándolos hasta el punto de acabar subvirtiéndolos. Como hemos comprobado, la aplicación de los postulados de Baudrillard sobre el simulacro al estudio de *The Walworth Farce* y de *The Pillowman*, permite analizar la ontología plural que se abre entre lo "real" y la ficción en ambas obras. Por otra parte, asumiendo la instalación de los personajes en la hiperrealidad, podemos dar cuenta de su comportamiento con respecto a dicha pluralidad, que va más allá de su autoconsciencia sobre sí mismos y su condición dramática, recursos propios de la metaficción.

Tanto Enda Walsh como Martin McDonagh aceptan el riesgo que implica exigir al espectador un esfuerzo por entender, y no "simplemente ver". El resultado son obras magistralmente construidas, como *The Walworth Farce* y *The Pillowman*, que además de resultar interesantes con relación a su trasfondo temático, lo son también con respecto a su artificiosidad.

■ BIBLIOGRAFÍA

- ABEL, Lionel. *Metatheatre : A New View of Dramatic Form*. Nueva York: Hill and Wang, 1963.
- BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1978.
— *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas: Monte Avila Editores, 1980.

- *El pacto de lucidez o la inteligencia del Mal*. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.
- GRAY, María. *Claves y estrategias metateatrales. Una propuesta para el estudio y práctica del Metateatro en la contemporaneidad*. Madrid: O Grelo, 2011.
- LARSON, Catherine. “El metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación”. En Vilanova Antonio (coord.) *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona 21-26 de agosto de 1989, 1992, Vol. 2, pp. 1013-1020 [En línea] http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_2_012.pdf [Consulta: 30/10/13].
- LONERGAN, Patrick. “Never Mind the Shamrocks’. Globalizing Martin McDonagh.” en Russell, Richard Rankin ed. *Martin McDonagh: A Casebook*. Abingdon: Routledge, 2007, pp. 149-177.
— (ed.) *The Theatre and Films of Martin McDonagh*. Londres: Methuen Drama, 2012.
- MAYOS SOLSONA, Gonçal. “Baudrillard y la sociedad simulacro”. *Barcelona Metròpolis. Revista de informació y pensament urbanos*. Primavera, Abril - Junio 2010 [En línea] <http://w2.bcn.cat/bcnmetropolis/arxiu/es/paged9fa.html?id=21&ui=363> [Consulta: 3/10/13].
- MCDONAGH, Martin. *The Pillowman*. Londres: Faber and Faber, 2003.
- MCIVOR, Charlotte. “The Walworth Farce,” en *Theatre Journal*, Octubre de 2010, vol. 62, núm. 3, pp. 462-464
- PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós, 1998.
- RUSSELL, Richard Rankin, ed. *Martin McDonagh: A casebook*. Abingdon: Routledge, 2007.
- VASKES SANCHES, Irina. “La transestética de Baudrillard: simulacro y arte en la época de simulación total”. *Estud.filos*, Agosto 2008, núm.38, pp. 197-219. [En línea] <http://www.scielo.org.co/pdf/ef/n38/n38a09.pdf> [Consulta: 3/11/13].
- WALSH, Enda. *The Walworth Farce*. Londres: Nick Hern Books, 2007.

■ NOTAS

1. Se denomina “Tigre Celta” (“Celtic Tiger”) a la República de Irlanda durante la etapa de rápido crecimiento económico que experimentó en los años noventa y hasta 2001. La expresión designa tanto al lapso temporal como al propio país

durante dicho periodo. Desde 2004 y hasta 2008 se produjo una segunda etapa de incremento económico a la que se alude como “Celtic Tiger 2”.

2. Lionel Abel parte de la idea de que varias de las denominadas “tragedias” del teatro isabelino y del Siglo de Oro español son defectuosas como tales, ya que sus autores accidentalmente estaban creando un nuevo género, el meta-teatro (Abel 77). Entre los autores que históricamente han empleado este recurso, considera a Shakespeare, Molière, Calderón, Schiller, Genet, Beckett, Brecht, Shaw, Ibsen, Chéjov y Pirandello.
3. El término “das Shauspiel in Schauspiel” fue acuñado por el alemán Hans Schwab, en 1896, en unos estudios realizados sobre el teatro dentro del teatro del autor inglés W. Shakespeare (Gray 38). Patrice Pavis señala que: “Esta estética aparece a partir del siglo XVI (*Fulgence y Lucrece de Medwall*, 1497, parece ser su primera manifestación, así como *La tragedia española* de T. KYD (1589) y *Hamlet* de SHAKESPEARE (1601)” (Pavis 452).
4. Abel emplea el concepto “the persons appearing on the stage” con el fin de hacer alusión no solo al personaje tradicional, sino también al actor/personaje de las obras de Brecht.
5. “ellos mismos eran dramáticos antes de que el dramaturgo les prestase atención. ¿Qué los dramatizó originariamente? El mito, la leyenda, la literatura precedente, ellos mismos. Representan para el dramaturgo el efecto de la imaginación dramática antes de que él haya comenzado a emplear la suya propia; por una parte, al contrario que las figuras de la tragedia, son conscientes de su propia teatralidad. [...] los sucesos [...] tendrán la cualidad de haber sido pensados, más que de haber tenido lugar simplemente”. Todas las traducciones de las citas son de Diana I. Luque.
6. “apenas hay una escena en toda la obra en la que algún personaje no intente dramatizar a otro. Casi todos los personajes principales actúan en algún momento como dramaturgos, empleando una conciencia acerca del drama propia de un dramaturgo con el fin de imponer cierta postura o actitud en otro”.
7. “Cuando digo que los personajes principales son “dramaturgos” lo que quiero subrayar es que cada uno de ellos tiene la conciencia de un dramaturgo además de la de un personaje”.
8. “este personaje, siendo fundamentalmente un dramaturgo, puede decirse que tiene la capacidad y el impulso de existir separado del dramaturgo que lo creó. Falstaff, la creación de Shakespeare, es un creador en sí mismo”.
9. Irina Vaskes Sanches señala que “No fue Baudrillard quien “inventó” este concepto. En la tradición francesa el simulacro entró en uso gracias a los tex

- tos de G. Bataille y P. Klossowski; también G. Deleuze emprendió el análisis del antiguo “simulacrum” –la palabra con que Lucrecio tradujo el “eicon” de Epicuro– y lo convirtió en la base de su crítica de la filosofía de Platón” (Vaskes Sanches 198).
10. La imagen mimética “es el reflejo de una realidad profunda” y “una buena apariencia”. Según Baudrillard, “la representación pertenece al orden del sacramento” (Baudrillard 1978, 14).
11. Su siguiente obra, *The New Electric Ballroom*, gira en torno a temas y motivos similares. Enda Walsh parece estar “reescribiendo” *The Walworth Farce* con personajes femeninos y de edad avanzada. No obstante, aunque el recurso metaficcional sigue siendo clave en esta pieza, *The New Electric Ballroom* se sustenta en el juego de repetición y revisión que se hace de dicho recurso, no en el salto de un nivel ontológico a otro.
12. “An Irish Lullaby” es una canción de tintes melancólicos, mientras que “A Nation Once Again” es un himno de exaltación patriótica. Ambas están vinculadas al personaje de Dinny, quien siente anhelos por la Irlanda que conoció, sin inmigración y con un estilo de vida tradicional.
13. The Three Stooges (Los tres chiflados) es un grupo cómico estadounidense, formado por Moe, Larry y Curly. Entre 1922 y 1970, protagonizaron 190 cortometrajes del género inglés conocido como “slapstick”, donde la comicidad se basa en una violencia física de naturaleza hiperbólica y en el juego verbal.
14. “DINNY: [...] Para calmarte, Sean, empiezo a contarte la historia sobre mí y Paddy en la playa de La Cala de Robert. Conmigo envolviendo a Paddy en la toalla de Papá y manteniéndolo a salvo. Durante días recreo esa historia una y otra vez para ti y Blakey y nos aporta algo de calma y de tranquilidad. El [hecho de] contar la historia... me ayuda, Sean. (Una pausa.) “¿Papá?” “¿Sí, Seanie?” “¿Qué pasó en casa, allí en Cork, Papá?” (Una pausa.) Empiezo a contar una nueva historia. (Casi se derrumba.) [...] Estamos creando una rutina que mantiene a nuestra familia a salvo. ¿No es eso lo que hemos hecho aquí?
(Una pausa breve.)
SEAN: Pero ninguna de estas palabras es cierta.
(Una pausa.)
DINNY: Es mi verdad, nada más importa. [...]”
15. “DINNY: La historia no funciona si no tenemos los hechos y las Ryvitas no son los hechos... no están ni próximas a los hechos. Un pan de molde está más

cerca de los hechos, un panecillo está más próximo aún, pero ¿una Ryvita?... Una Ryvita es un cachondeo, Sean. Una Ryvita supone un gran salto para la imaginación”.

16. “BLAKE: [...] Esta historia que interpretamos lo es todo. (*Una pausa.*) Hace mucho, mucho tiempo, mi cabeza estaba llena de imágenes del ataúd de la Abuelita y del Sr. y la Sra. Cotter y de Paddy y Vera y Bouncer, el perro, y de todas esas ajetreadas imágenes de nuestro último día. (*Sonriendo.*) Porque decías las palabras de Papá y te daban imágenes, ¿o no era así, Sean? Y había tantas imágenes en tu cabeza... ¡Claro que no querías [saber] nada del mundo exterior, ni aunque fuera un mundo bueno! Podías ser feliz. (*Una pausa.*) Pero todas esas imágenes han parado. Digo sus palabras y no veo mas que una palabra. Un montón de palabras apiladas sobre otras palabras. No le encuentro un sentido a mi día a día porque el sentido ya no importa. No hay imágenes. No hay sueños. Solo palabras. (*Una pausa.*) Lo único que me queda es el recuerdo del pollo asado, Sean”.
17. “Eres negra. ¿Qué vamos a hacer al respecto, Maureen?”
18. “El role de Hayley como la extraña queda intensificado por su diferencia racial, que es subrayada en lugar de sublimada”.
19. Los años noventa fueron un periodo de inmenso cambio en Irlanda: el cese oficial del conflicto con Irlanda del Norte, el boom económico del Celtic Tiger, la migración territorial y el crecimiento de minorías procedentes de Europa, África, Asia y Oriente Medio.
20. “(BLAKE *de repente hace un movimiento con el que se gira rápidamente hacia el armario y alza los brazos por encima de su cabeza. Deja caer los brazos y se gira de nuevo hacia la entrada de la cocina.*)
¡Grita!
(*De nuevo hace el movimiento. De nuevo se gira. Está practicando algo.*)
¡Grita!
(*De nuevo el movimiento. DINNY observa confundido.*)
DINNY: Joder, sí que eres gilipollas. [...]”
21. “Pues, ¿qué somos, Maureen, si no somos nuestras historias?”
22. “DINNY: [...] Así que, ¿de qué hablasteis vosotros dos?
(DINNY *gira a HAYLEY para que le encare.*)
Conversasteis esta mañana en el Tesco, ¿no es verdad? ¿Hablaste sobre lo que hacemos aquí, Sean?
SEAN: No, Papá.
(DINNY *sitúa a SEAN frente a HAYLEY.*)

DINNY: No me mientas y cuéntame de qué se habló. Enséñame exactamente cómo pasó. Las mismas palabras. Representalo”.

23. “Es un puzzle sin solución”.

24. “The Writer and the Writer’s Brother’ es, supongo, la única de mis historias que no es realmente ficción.”

25. “TUPOLSKI: Ariel, si estás leyendo una historia para averiguar cómo ha sido asesinada una niña, ¿no sería buena idea saltar justo al final?

ARIEL: Ah. Cierto.

TUPOLSKI: Como saltar a la parte de la corona de espinas. O saltar a la parte del látigo de nueve colas. O saltar a la parte de “llevando un crucifijo por toda la habitación hasta que las putas piernas se le torcieron”. O saltar a la parte justo después de eso. (*Pausa.*) Voy a decir que manden a los forenses, a recoger el cuerpo”.

26. “KATURIAN: La historia iba a terminar con un estilo moderno y pesimista, con Michal pasando por todo aquel tormento, con Katurian escribiendo todas esas historias, para que acabasen siendo quemadas de este mundo por un bulldog de policía. La historia iba a terminar de esa manera, aunque, por supuesto, fue interrumpida por una bala que le voló los sesos dos segundos antes de tiempo. Y quizás fue mejor que la historia no terminase de esa manera, pues no habría sido muy precisa. Porque, por alguna razón que solo él mismo conocía, el bulldog del policía eligió no arrojar las historias en la papelera ardiendo, sino depositarlas cuidadosamente junto al expediente de Katurian, que precintó después para que permaneciera sin ser abierto durante cincuenta y tantos años.

(Ariel deposita las historias en el archivador.)”

CARTAPACIO



La función por hacer

de MIGUEL DEL ARCO y AITOR TEJADA

Introducción de ANA FERNÁNDEZ VALBUENA



S
T
K
O
I
J
U
T
L
O
J
U



UNA FUNCIÓN QUE VIENE DE LEJOS

Ana Fernández Valbuena

Real Escuela Superior de Arte Dramático



■ DESMENTIR A PIRANDELLO

Función por hacer (*Commedia da fare*) es el apellido que puso Luigi Pirandello a *Seis personajes en busca de autor*, estrenada en 1921. Su reescritura en la versión de Kamikaze Producciones (Miguel del Arco y Aitor Tejada), que aquí se edita, no puede escindirse de ese “hacer” sobre la escena, pues, tal como dice Miguel, el propio Pirandello establece en su obra una coautoría actor-autor: son los seis personajes de su drama los que reclaman a una compañía teatral que dé cuerpo dramático a su realidad ficcional inacabada.

Siempre tengo dudas de porqué hacer esto, porqué hacer teatro –confiesa del Arco en la entrevista realizada por la autora (abril, 2013)– Tendrá que ver probablemente con un deseo de aferrar la vida que se nos escapa. Un deseo de desmentir a Pirandello, que opone el Arte a la Vida.

Seguramente por eso la versión de Kamikaze cimienta en la escena buena parte de sus decisiones, sobre todo en el trabajo actoral ya que, igual que su original, es una obra metateatral, una reflexión tensionada sobre la verdad escénica, la materialidad de la creación artística y la noción de realidad, siguiendo esa pareja de opuestos que estructuró la dramaturgia del célebre autor italiano: Arte/Vida. Según él, el primero es eterno y voluntario, frente a la finitud y casualidad de la segunda. “La naturaleza se sirve de la fantasía humana para proseguir su obra de creación y llevarla más alto aún”, dicen El Padre de *Seis personajes en busca de autor* y El Hermano mayor de *La función por hacer*:

HERMANO MAYOR.- [...] Nadie puede saber mejor que vosotros que la naturaleza se sirve del arte para hacer más elevada su obra creadora.

ACTRIZ.- ¿Y por qué no vais a agradecerle su infinita sabiduría a la madre naturaleza y nos dejáis tranquilos?

La réplica de la Actriz, que no existe en el original, habla de la frescura que tenía la puesta en escena de Miguel del Arco, estrenada en diciembre de 2009 en el foyer del madrileño Teatro Lara, en sesión golfa –exhibida al terminar la obra que estaba en cartel en el teatro-. Y si en el estreno español absoluto, en 1923, la crítica señalaba el despojamiento de la escena desnuda¹, *La función por hacer* de 2011 no necesitó más ropajes, y la crítica contemporánea² señaló también la cercanía y sobriedad escenográfica como uno de sus valores. Qué actorazos defendían esta fresca reedición de Kamikaze –su primera producción teatral *tout court*, según reza su página web-. Qué ritmo y cuánta verdad habitando el texto, hasta darle una vida que parecía nacida en ese mismo instante. Todo lo contrario que los actores de la compañía que Pirandello ridiculizaba en el original, repre-



Miguel del Arco. Foto: David Ruano

sentantes del teatro burgués de su época, y a los que obligaba a mirarse en su juego de autocomplacencia y falsa verdad, frente al drama terrible y veraz que los seres de ficción venían a plantearles. Y es que los autores de esta nueva versión eran veteranos hacedores teatrales y cinematográficos cuando se lanzaron a la producción teatral común como kamikazes.

Compartí con Miguel del Arco sus exordios teatreros en los ochenta, en una compañía adolescente de Carabanchel. Él del Alto. Yo del Bajo. Lucía Miguel entonces cabezón afro y el mismo talle espigado que siempre lo ha distinguido; el mismo entusiasmo, entonces justificado por la edad y hoy acreditado por una llaneza propia del entorno en que ha cre-

cido: una familia de muchos hermanos -como éramos la mayoría de los nacidos en los sesenta-, en la que aprendió el valor del trabajo y la necesidad de luchar por los proyectos propios; el primero, ya entonces prístino en su frente, hacer teatro. La trayectoria de Kamikaze demuestra que lo han logrado, y el éxito de *La función por hacer* (Premio Max 2011 a la mejor adaptación teatral, entre otros muchos), así como su larga gira y su reposición en el también madrileño Teatro de La Abadía, de 2013, hablan del hallazgo de una forma de hacer teatro que ha sabido conectar con muchos públicos y muchas realidades sociales.

Unánimemente la crítica madrileña y la catalana señalaron la posible ascendencia argentina de la propuesta escénica, basada en el trabajo actoral, “a lo Veronese”, decían. No era una referencia a priori para Kamikaze, que tiene su propia línea de trabajo, pero bienvenidas sean las conexiones que no hablan tanto de influencia como de comunión de ideas y metodologías de trabajo. En realidad este era un proyecto en el que Kamikaze llevaba años trabajando, a modo de laboratorio actoral, hasta conformar una versión que sirvió de punto de partida a esta, definitiva, en la que las edades de los actores y de los personajes estuvieron algo por debajo de las originales. Ya lo decía el maestro Pirandello en su ensayo sobre *El Humorismo*: “La humanidad pasada no hace falta ir a buscarla lejos: siempre está en nosotros, tal cual”³.

■ SEIS PERSONAJES EN BUSCA DE AUTOR Y LA TEORÍA DEL HUMORISMO

Pirandello es conocido fuera de Italia sobre todo por este célebre drama, que cuestiona nuestras nociones de *ser y parecer* –otra de sus parejas de opuestos–, y hace que se tambalee la posibilidad de llegar a la verdad, si es que existe una. Los estudiantes de bachillerato oíamos –y espero que sigan oyendo– hablar de estos seis personajes como un hito; y, en efecto, se han convertido en un tótem de la dramaturgia burguesa del siglo XX, cuando, en realidad, lo que el maestro siciliano perseguía era dinamitarla desde dentro con sus propias municiones: en los años veinte se abría el telón ante los protagonistas de *Seis personajes en busca de autor* y el público veía a los mismos tipos de siempre a sus cosas, a sus problemas de clase media, con sus ropas de clase media, en ese mismo teatro donde los profesionales entretenían a la clase media. Y entonces, sin que cambiaran el espacio

–apenas menos compuesto–, ni el lenguaje o el estilo actoral, ¡zas! estallaba el polvorín por donde menos se lo esperaba uno, y todas las certezas se tambaleaban, los apriorismos se desmoronaban y el pensamiento recorría, sin avisar, los surcos de la filosofía finisecular en la que Pirandello se había formado: el idealismo alemán. Pero contado a la pata la llana.

Vale, –pensaba yo en mi bisoñez, cuando en los ochenta comencé a leer



Aitor Tejada. Foto: David Ruano

a Pirandello– estuvo bien en su momento, refrescó el teatro burgués, pero son cosas superadas. Luigi se despidió del mundo en el '36, sin saber mucho de nuestra Guerra Civil, y nada del holocausto. Una demarcación fundamental para cualquier creador occidental del siglo pasado. Además –seguía yo cavilando– no sé porqué a esta obra la llaman *commedia (da fare)*. Leída en seco a mí no me hacía reír.

Verla en escena fue otra cosa. Seguir el proyecto de Miguel del Arco y Aitor Tejada, gestado a lo largo de varios años, como se ha dicho, ha supuesto para mí un regreso a los amores pirandellianos, que me acompañaron durante la redacción de mi tesis doctoral. Y valga el excursus para insistir en la vigencia del tema de *Seis personajes en busca de autor* en una época, esta nuestra, en que la paradoja entre la percepción cada vez más difusa de la realidad y la penetración de la ilusión en nuestra experiencia empírica se ven potenciadas por los avances en la psicología, sostenida por el esoterismo, así como por los avances tecnológicos en la comunicación y en los nuevos soportes artísticos. Como todos los juegos –y el teatro sigue siéndolo– el deslizamiento de la ficción hacia la realidad presupone, hoy como ayer, la aceptación de una convención no real que, sin embargo, nos procura emociones *reales*. En su citado ensayo sobre *El Humorismo* –uno de los puntales del pensamiento creativo de Pirandello, publicado en 1908– el maestro se había extendido al hablar sobre la ilusión y la realidad:

No le pasa solo al artista, sino a todos, el constatar que no existe una representación, sea creada artísticamente, o sea la que cada uno de nosotros nos hacemos de nosotros mismos y de los demás, y de la propia vida, que se pueda creer una realidad. En el fondo son una misma ilusión la del arte y la que comúnmente nos llega a nosotros a través de los sentidos. [...] Nosotros llamamos veraz a la que percibimos con nuestros sentidos y fingida a la del arte... Pero la diferencia entre una y otra ilusión no es cuestión de realidad, sino de voluntad, puesto que la ficción del arte se desea por sí misma, y se ama desinteresadamente, mientras que la de los sentidos se percibe si se está en posesión de los mismos. Por tanto, la primera es libre, y la segunda no. Todos gozamos más o menos de una voluntad que provoca en nosotros los movimientos que crean nuestra propia vida. La diferencia entre esta creación y la del arte reside solo en esto: en que aquella es interesada y esta desinteresada; una tiene un fin y una utilidad práctica, la otra no tiene otro fin que ella misma. (1995: 105)

Y así lo materializa *La función por hacer* de Kamikaze:

ACTRIZ.- [...] (Al ACTOR) ¿Encuentras algo nuevo en la historia que nos están contando? Porque si esto te parece nuevo es que vives más de espaldas al mundo de lo que pensaba.

ACTOR.- Lo que sé es que lo que me están contando me atrapa. ¿Cuántas veces hemos hablado de la falta de interés del teatro que se escribe ahora porque no tiene nada que ver con la realidad? ¿Cuántas veces nos hemos aburrido tú y yo viendo un espectáculo porque no nos interesaba lo que nos estaban contando?

ACTRIZ.- Deberías ver más a menudo la tele. Está plagado de este tipo de truculencias familiares.

HERMANO MAYOR.- No es lo mismo. Esto está sucediendo aquí y ahora. ¡Es verdad!

ACTRIZ.- No me marees ahora con la verdad. La verdad siempre es relativa y en el teatro mera apariencia.

De la teoría a la práctica, *Seis personajes en busca de autor* intenta dar forma artística a estas ideas sobre la virtualidad de la realidad y la verdad del arte. Un drama que pertenece a la llamada trilogía metateatral, escrita en los años veinte, y que va flanqueado por otras dos obras: *Cada uno a*

su manera y *Esta noche improvisamos*. Acá y allá alguna sugerencia de ellas ha llegado hasta la dramaturgia de *La función por hacer*. En la primera, por ejemplo, el espacio escénico, dividido en dos, comprende el foyer de un teatro -el mismo lugar donde, por casualidad, se estrenó *La función por hacer*- y de ella toman prestado los autores de la versión, tal vez, el oficio de uno de sus dos personajes “reales”: un escultor en *Cada uno a su manera*, un pintor en *La función por hacer*. En ambas la chica tiene como oficio ser actriz. Pero en *La función por hacer* hay una segunda vuelta de tuerca, pues estos dos personajes –el pintor y la actriz- están en realidad representando una función –luego, son actores- que se ve interrumpida por la irrupción de los *personajes*. Esto hace aún más verosímil relación con el público de la sala, presumiendo que ha acudido allí a ver la función que daba comienzo a la obra –la del pintor y la actriz-. De ese modo las alusiones de los dos actores a los espectadores, una vez que se rompe la cuarta pared por la entrada de los “cinco personajes” –cuatro adultos y un bebé-, son verdaderas y directas.

ACTRIZ.- ¿Y tú y los que vienen contigo habéis nacido personaje?

HERMANO MAYOR.- Exactamente. Y vivos, como podéis ver.

ACTRIZ.- (*Riéndose*) Esto es increíble. (*Al público*) Perdonad. De verdad que no tenemos nada que ver con esto.

ACTOR.- Está claro que la realidad siempre supera a la ficción...

ACTRIZ.- ¡Ah, esto es una cámara oculta!... ¿O una broma de los técnicos? (*Mira entre cajas*) ¿Habéis sido vosotros? ¡Qué cabrones!

Y al público interpelan también algunas veces los cinco personajes:

HERMANO MAYOR.- [...] (*Al público*) ¿Para qué han venido ustedes a esta representación?

ACTRIZ.- Para ver nuestro espectáculo.

HERMANO MAYOR.- No, han venido porque saben que el problema del ser o no ser nunca se resolverá; y no solo para Hamlet sino para cualquier espíritu que contemple esa forma de vida... Esto es el Arte.

En la obra de Pirandello, en cambio, la cuarta pared limitaba con el mundo de los seis personajes que irrumpían en el ensayo de una compañía que estaba montando una obra de Pirandello; sin público, lógicamente.

Es cierto que los seis personajes, según el autor, deberían llegar desde el patio de butacas –una entrada anómala en esa época-, pero la presencia del público era obviada en cualquier caso. La ilusión de la cuarta pared ha sustentado el juego teatral desde que se convino practicarla hasta el siglo XX, cuando, en virtud de la duplicación obrada dramáticamente por Pirandello –la bifurcación entre el mundo de la metaficción de los seis personajes y el “real” de la compañía que ensaya-, el espectador de entonces comenzó a intuir la antítesis entre el burgués -acostumbrado a ser el centro de la escena- y el actor. Este último presentado como una especie de *servus dolosus* que, plegado al instrumental pirandelliano, servía de crítica y autocrítica al teatro de la época. De modo que la propuesta pirandelliana suponía también un calado de hondura en los vicios teatrales de su época, y una avanzadilla en la reflexión en vivo sobre la trascendencia del arte en la vida humana.

En la propuesta de Miguel y Aitor se materializan de igual modo estos dos planos de la realidad (los actores) y la ficción por hacerse (los personajes que invaden el escenario), atribuyendo a cada uno sus propias características; pero totalmente adheridos a la realidad de lo que el público ha ido a ver: una función amena. Por eso, el Actor y la Actriz interpelan directamente a los espectadores, haciendo que transiten de un plano a otro mecidos por las habilidades de la escritura y la pericia actoral:

ACTRIZ.- Perdona, pero ya teníamos la atención del público hasta que nos habéis interrumpido.

MUJER.- No parece que estas personas estuvieran muy interesadas.

ACTRIZ.- Eso no es asunto tuyo. Este es nuestro espectáculo y estas personas han venido a vernos a nosotros.

MUJER.- No oigo a nadie protestar por nuestra presencia...

ACTRIZ.- Porque el público no protesta por nada, se lo traga todo... (*Al público*) Bueno... me refiero a que ya no se patean los malos espectáculos como pasaba antes, no a que vosotros no tengáis criterio. Seguro que lo tenéis...

MUJER.- A lo mejor quieren que nos quedemos... (*Mira al público*) Parecen expectantes.

En fin, casi cien años después de su estreno, jalonados por tantas y tan variadas propuestas escénicas para este drama por hacer, y que han reco-

gido tantas influencias, parecía difícil poder aportar algo nuevo a este teatro hecho de palabras, y escrito antes de que el mundo conociera la bomba atómica, la cara oculta de la luna, o los video juegos *on line*. Concebido por un hombre hijo de los héroes de la unificación italiana, que vio en el fascismo incipiente de los años veinte una posibilidad de buen gobierno y que, cuando comprendió que no sería así, se despidió sin ruido, como quien se va de un lugar al que ya no pertenece. Sin embargo, Kamikaze nos ha devuelto con su reescritura las preocupaciones de este Nobel de Literatura como si fueran nuestras y de hoy, recordándonos que la naturaleza del teatro occidental no ha cambiado apenas en sus miles de años de historia: solamente hay que despojarla del polvo acumulado y vuelve a hablar de nuevo a nuestra contemporaneidad como si hubiera sido escrito ayer.

Echemos, pues, un vistazo a los puntos de contacto y de fricción entre el original y su versión, teniendo *El humorismo* como norte. Según Pirandello, este consiste en un proceso de descomposición a través del sentimiento de lo contrario: "Una representación es verdaderamente humorística cuando me siento como si estuviese entre dos aguas: querría reír, pero la risa se ve turbada y obstaculizada por algo que exhala de la propia representación." (1995: 180). Y explica el desdoblamiento entre el sentimiento y la reflexión mediante una metáfora:

En todo verdadero humorista la concepción se desdobra, asigna una parte al sentimiento y otra a la reflexión y esta permanece, sí, como un espejo interior, pero –por usar una imagen– es como un espejo de agua helada, donde la llama del sentimiento no se contenta con contemplarse, sino que se zambulle en ella y se apaga; y las burbujas que forma en el agua son la risa que suscita el humorismo, y el vapor que exhala de ellas es la fantasía a menudo gaseosa de la obra humorística. En resumen, esta nace del contraste entre el calor del sentimiento y el frío de la reflexión (1995: 181).

Concluye Pirandello que el humorista, por la especial actividad de la reflexión, a menudo no sabe hacia qué lado dirigir la perplejidad, el estado irresoluto de su conciencia. Algo que se traslada al público en sus obras, pues la duda se instala enseguida sobre el escenario y no sabemos de qué parte estar. ¿De la de los pobres actores que ven reventada su función de esa noche en *La función por hacer*? ¿De la de la extraña familia que reclama su acabamiento en un plano más elevado que el de la realidad?

ACTOR.- De todo lo que nos están contando se puede extraer la información necesaria para componer un drama. En eso consiste el proceso de la creación artística. Necesitamos abstraer para liberar a los hombres y sus acciones hasta llegar a una obra que no esté, como la naturaleza, carente de orden- por lo menos aparente- y llena de contradicciones, sino que sea como un pequeño mundo en que todos los elementos tiendan unos a otros y cooperen juntos. ¡Simplificar y concentrar! Eliminar los detalles inútiles. [...]

ACTRIZ.- ¿Qué proceso? La mayoría de las veces ese proceso ni siquiera llega a producirse. Si fuera tan fácil el mundo estaría lleno de artistas. La miseria o la grandeza humana no se convierten en una obra de arte solo porque alguien la ordene, la simplifique o la concentre. Hay que iluminarla para que trascienda. (*A los personajes.*) Deberíais respetar la voluntad del autor que os abandonó cuando no quiso o no supo alumbraros. (*La función por hacer.*)

[...]

HERMANO MENOR.- ¡Ah! ¡Que la vas a componer tú! Entonces ya no será ni mi historia ni la suya, sino la tuya.

ACTOR.- Es necesario llegar a un acuerdo.

HERMANO MENOR.- No, no es necesario. Podemos dejarlo sin más.

MUJER.- ¡No vamos a dejarlo!

HERMANO MAYOR.- Tenemos que llegar hasta el final.

■ PERSONAJES

La operación de los adaptadores respecto del original pirandelliano fue, tal como dice el Actor en la cita anterior, la de concentrar las funciones de los personajes originales, reduciendo su número. Por ejemplo, la compañía teatral del original (catorce personajes, nada menos) se ve reducida a dos: el Actor, que quiere escuchar la historia que la familia les trae, y la Actriz que no quiere. Resumen así, respectivamente, las actitudes del Director del original y la del resto de la compañía. Una hábil operación que, además de economizar, actualiza la visión sobre la profesión actuarial. Si en tiempos de Pirandello, y en pleno debate sobre las teorías stanislavskianas, él la veía necesitada de renovación, los autores de la versión nos proponen a una Actriz positiva, pragmática, segura de su

calidad interpretativa y de sus principios, defendidos en la escena con una convicción asombrosa por Miriam Montilla. El Actor, por su lado, encarnado en el montaje por Cristóbal Suárez, daba una ternura improbable a esa figura bisagra entre la



Manuela Paso, la Madre, y Miriam Montilla, la Actriz. Foto: Emilio Gómez

tensión por *ser* de los cinco personajes y el pragmatismo factual de su compañera. Es en estos dos personajes del Actor y la Actriz donde la aportación dramática ha sido más de nuevo cuño que de adecuación:

ACTOR.- [...] ¿Qué sucede?

HERMANO MAYOR.- Estamos buscando al autor.

ACTRIZ.- ¿Cómo dices?

HERMANO MAYOR.- Buscamos al autor. ¿Podéis, por favor...

ACTRIZ.- Perdone, ¿vosotros no seréis de la SGAE?

[...]

ACTOR.- Habéis interrumpido una representación y seguimos sin saber lo que queréis.

HERMANO MAYOR.- Queremos vivir.

ACTOR.- (*Con ironía*) ¿Eternamente?

HERMANO MAYOR.- En vosotros, aunque solo sea por un momento.

ACTOR.- ¿Y después os marcharéis?

ACTRIZ.- (*Al Actor*) ¿Cómo que después? Pero ¿por qué le sigues el rollo?

ACTOR.- Porque nos han jodido la función y esto ya no hay quién lo levante...

Según explica Pirandello en su prefacio a la obra, cada personaje de los seis que buscan a un autor -en el original casi arquetipos- manifestaba una función dramática, y debería llevar una máscara: “Las máscaras de los seis personajes ayudarán a dar la impresión de una figura construida artísticamente, cada una de ellas fijada de forma inmutable en la expresión de su propio sentimiento fundamental”. Dichos sentimientos o funciones serían, según él, los siguientes:

<i>SEIS PERSONAJES EN BUSCA DE AUTOR</i>	FUNCIÓN DRAMÁTICA	<i>LA FUNCIÓN POR HACER</i>
El padre	Purgar el remordimiento	El Hermano mayor
La hijastra	Vengarse	La Mujer
El hijo	Obstaculizar con su desdén	El Hermano menor
La madre	Evitar que se repita el dolor	La Madre
La niña y El niño	Morir	El bebé / Otro bebé alu- dido, muerto antes del comienzo de la obra

De hecho, si nos atenemos a la definición de El Hijo en el original, se trazan muchas semejanzas con la composición del personaje del Hermano menor que encarnó en *La función por hacer* Raúl Prieto (Premio Max 2011 al Mejor actor de reparto): “El hijo, de veintidós años, alto, encerrado en un desdén contenido hacia su Padre, y en una indiferencia ceñuda hacia su Madre”, explica Pirandello en la extensa acotación que precede a la entrada en escena de los seis personajes. A pesar de ser de más edad, no ya un joven, sino un hombre, el Hermano menor pasaba silencioso y ceñudo, como El hijo, buena parte de *La función por hacer*:

HERMANO MAYOR.- ¡No es verdad, no es verdad! Déjame que te explique.

MUJER.- Sí, déjale a él. Siempre se le han dado bien las palabras.

HERMANO MENOR.- ¡Palabras, palabras!...

MUJER.- Uy, pero si habla...

Y cuando por fin se veía impelido a hablar era para negar su vinculación con ese proyecto descabellado de materializarlos artísticamente.

HERMANO MENOR.- ¡Eso es! ¡Nos han abandonado! El autor que nos creó, no quiso después, o no pudo de hecho, conducirnos al mundo del arte. Hay que dejarlo estar...

HERMANO MAYOR MUJER.- ¡No!

Si bien algunas de las acciones del Hermano menor pertenecen no al Hijo, sino al Niño de *Scís personajes...*, como el hecho de que al final haga aparecer un revólver y se dispare. Solo que el Niño muere y el Hermano menor no.

El HERMANO MENOR saca una pistola y apunta a los demás personajes. [...] Se desploma en el suelo. La ACTRIZ, el ACTOR, el HERMANO MAYOR y la Mujer se acercan a él.

LA ACTRIZ.- ¡Joder, le está saliendo sangre! Está herido, está herido... ¡Es sangre de verdad!

ACTOR.- No digas tonterías, ¿cómo va a estar herido de verdad?

HERMANO MAYOR.- Lo está, pero no es nada.

ACTOR.- Pero ¿cómo puede estar herido de verdad?

MUJER.- (*Llorando desconsolada*) Debería estar muerto. Ni para suicidarse tiene talento.

El Hermano mayor, por su lado –Israel Elejalde en la versión de Kamikaze–, recoge la mayor parte de las acciones del Padre, pero en una composición menos racional, más emotiva que la del original; entre otras razones, en función de la edad del personaje. En el original, por ejemplo, El padre ofrecía dinero a La Hijastra durante su encuentro en casa de Madame Pace, y arrojaba a La Madre en brazos del hombre al que supuestamente amaba, con todo lo que necesitaba. El Hermano mayor de *La función por hacer* intenta también descargar su conciencia ofreciendo dinero a la pareja compuesta por su hermano y su cuñada, a los que ha acogido en su casa.

MUJER.- Tú utilizas las palabras para esconder el pensamiento.

HERMANO MENOR.- Y para acallar los remordimientos.

HERMANO MAYOR.- No solo con palabras he acallado mis remordimientos.

MUJER.- No, con algo de dinero también. De hecho tu hermano ni habla ni escucha pero la pasta siempre capta su atención.

HERMANO MENOR.- ¡Eres una zorra!

MUJER.- Zorra es la que se vende por dinero y la pasta la cogiste tú.

HERMANO MENOR.- Nuestra situación era desesperada... Pero tú no querías renunciar a nada. ¿Crees que a mí me gustaba vivir de su caridad?

Respecto a los hijos del original, era La hijastra quien explicaba la genealogía de los tres bastardos (la niña, el niño y ella misma):

LA HIJASTRA.- [...] Él está lleno de desprecio por mí, por ese de ahí (*indica al Niño*), por esa criaturita, porque somos bastardos, ¿me explico? Bastardos. (*Se acerca a su Madre y la abraza.*) Y a esta pobre madre, que es madre de todos nosotros, él no quiere reconocerla como madre suya y la considera [...] solo como madre de nosotros tres, los bastardos. ¡Vil!⁴

En *La función por hacer* los dos niños se funden en escena en uno solo –el bebé–, aunqu se alude al bebé muerto de la pareja mayor:

HERMANO MAYOR.- Es mi mujer. Siento que la veas así... Nuestro hijo murió hace algunos meses.



Raúl Prieto, Hermano Menor, e Israel Elejalde, Hermano Mayor. Foto: Emilio Gómez

Y qué estremecedora Madre nos regalaba Manuela Paso, Premio Max 2011 a la Mejor actriz de reparto; era la primera en entrar de los cinco personajes, y su irrupción en un puro grito con el bebé en sus brazos tenía algo espectral, como la evocación de Madama Pace del original.

De otro lado, *La función por hacer* crea el papel de la Mujer, trasladando el incesto entre La Hijastra y su padrastro hacia la relación ilícita entre la Mujer y el Hermano mayor:

MUJER.- Tú sabías lo que pasaba. Siempre lo supiste. [...] (*Señalando al HERMANO MAYOR.*) Entró en la habitación con la cabeza gacha para evitar mis

ojos. [...] Estoy casi desnuda... No, no me avergüenzo. Yo le amaba. Era él el que quería librarse de mí. Cuanto más lo intentaba más dificultad tenía para alejarse... No pronuncié una sola palabra para retenerlo. Busqué sus ojos... y los encontré...

LA ACTRIZ.- Pues hala, ahora que lo has confesado deberíais marcharos a casa y reflexionar en familia. Está muy mal liarse con los cuñados.

Como La Hijastra, la Mujer –Bárbara Lennie en el montaje inicial- es la encarnación de la sensualidad y la libertad. La primera vez que vi la película *Quién engañó a Roger Rabbit* la encontré muy pirandelliana; parece que Miguel y Aitor también, a juzgar por la réplica irónica de la Actriz al hablar de ella:

MUJER.- ¿Qué culpa tengo yo? Él mismo me hizo como soy.

LA ACTRIZ.- No es mala... Es que la han dibujado así...

■ DE LA DRAMATURGIA AL REPERTORIO

Los siete Premios Max de las Artes Escénicas que consiguió *La función por hacer* en 2011, y los otros muchos recibidos –a consultar en la web de Kamikaze (<http://www.kamikaze-producciones.es>)- hablan de una propuesta dramaturgica y escénica que es el resultado de años de trabajo en común, y el fruto de un gran acierto en la elección del reparto; así como de una gran sabiduría para captar en la escritura preexistente los mensajes que hoy siguen interesando.

Dos años de gira y de éxitos, y la compañía seguía enfrentándose a la reposición en *La Abadía* con la inquietud y la constancia con que se afrontaría un estreno absoluto. Compartí con ellos algún ensayo previo a la reposición de 2013, y las notas del director todavía hablaban de construir atmósferas, aunque no se instalaran mucho rato; de construirlas para luego reventarlas. Admirable su precisión en los ritmos escénicos y en la configuración espacial, marcada por el movimiento y la distribución de los actores casi en formación militar: los dos “comediantes” ocupaban el centro, y los cinco personajes aparecían rodeando el escenario, como si el respeto les impidiera irrumpir en ese centro de las tablas, que en Pirandello se convierte en el espacio de la confesión y la tortura. Lo intentaban y, cuando veían su esfuerzo truncado por las objeciones de la Actriz o las reticencias del Hermano menor, se retiraban a los vértices –sobre todo este último y la Mujer,

a menudo esquinados, sin deseos de colaborar en su materialización-. Como si el escenario los expulsase con una fuerza centrífuga de vida, a ellos, que eran apenas embriones de una forma de arte. Una simetría rota y construida cada vez, que habla de oficio a espuestas y de un amor incondicional por



Barbara Lennie en el personaje de la Mujer. Foto:

Emilio Gómez

un arte en el que Miguel dice haber tenido muchos profesores, pero solo una maestra: Nuria Espert, a la que dirigió en *La violación de Lucrecia* en 2011.

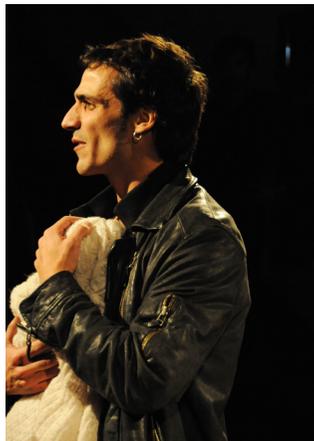
Tal como dicen en su web, *La función por hacer* es ya, a finales de 2013, una obra de repertorio de la compañía. Y esto es algo casi insólito hoy en la profesión teatral española: una compañía que es capaz de llevar durante unos cuantos años varias obras

en repertorio, con reposiciones y giras. Americanas, incluso, para 2014... Cuando esto se escribe (otoño 2013), Kamikaze ha estranado ya su siguiente proyecto, *El Misántropo* de Molière, con adaptación y dirección de Miguel del Arco. Tras varios lustros como guionista de cine y televisión y décadas de reconocida trayectoria actoral, la faceta de adaptador y autor de Miguel ha despegado de forma exponencial, dentro y fuera de Kamikaze, después del éxito de *La función por hacer*. Así lo demuestran los encargos del Teatro de La Abadía para dirigir y adaptar en otoño de 2011 *Los veraneantes* de M. Gorki, con buena parte del reparto de *La función por hacer*. O la hilarante producción de *El inspector* de Gógol para el CDN, en la primavera de 2012 –dramaturgia y dirección de Miguel del Arco-. Incluso la dirección de *De ratones y hombres* de J. Steinbeck, estrenada en el Teatro Español de Madrid, en una versión realizada por él junto a J. Caño Arecha. Y, al lado de estas revisiones, otros textos de nueva creación, como el aplaudido *Juicio a una zorra*, basado en el ciclo clásico en torno a Elena de Troya, estrenado en 2011 con Carmen Machi, y todavía en repertorio; premiadísimo también. O el taquillazo de *Desveo* en 2013, original de Miguel. Estas últimas creaciones vienen a demostrar que si él dialoga con los grandes no es por falta de idea propias.

Toda una lección de oficio dramaturgico, entendido “a la antigua”; o sea, de estudio profundo de los textos, de fresquísima lectura contemporánea y de trabajo en equipo. Como siempre se hacía en las compañías tradicionales

que desde Aristófanes a Dario Fo forjaron una dramaturgia heredada de sus mayores, pero adherida al presente para ser vivida sobre las tablas. Una dramaturgia que viene de lejos -como decía Giorgio Strehler a propósito del oficio teatral-, pero que va más lejos todavía. Buen viaje, Kamikazes.

PRODUCCIÓN ESCÉNICA DE MIGUEL
DEL ARCO



Raúl Prieto en el personaje de Hermano Menor. Foto: Emilio Gómez

Obra original
Juicio a una zorra
Desco
El Proyecto Youkali

Versiones y adaptaciones
Misántropo (2013)
El inspector (2012)
De ratones y hombres (2012)
Verancantes (2011)
El proyecto Youkali (2010)
La función por hacer (2009)

■ NOTAS

1. "...El escenario no presentaba decorado alguno. Como dentro de la ficción ha de ser un teatro por dentro la sede de toda fábula, el escenario de la Princesa se mostraba al público en su intimidad más sincera: muros blanqueados, bastidores abatidos al azar, unas sillas sin orden, alguna batería encendida..." Crítica de Melchor Fernández Almagro ("Veladas teatrales", *La Época*, 24/12/1923, p. 2), tras el estreno del 22/12/1923, en el Teatro Princesa de Madrid, a cargo de la compañía de Vera Vergani.
2. Julio Bravo <http://unabutacaconvistas.blogspot.com.es/2010/01/la-funcion-por-hacer.html>, *ABC*, 02/01/2010. Y Marcos Ordóñez, Babelia, *El País*, 09/01/2010, http://elpais.com/diario/2010/01/09/babelia/1262999563_850215.html entre otros.
3. Citaré de la edición italiana aportando mi propia traducción: Nino Borsellino, *L'umorismo*, Milán, Garzanti, 1995, 180.
4. *Sei personaggi in cerca d'autore*, en *Maschere nude* (IV), Verona, Mondadori, 1958. Traducción de la autora.



MIGUEL DEL ARCO y AITOR TEJADA

La función por hacer

Adaptación libre de
Seis personajes en busca de autor
de Luigi Pirandello



La función por hacer se estrenó en el 4 diciembre de 2009 en el *hall* del madrileño Teatro Lara con el siguiente equipo:

REPARTO

Hermano Mayor: Israel Elejalde

Mujer: Bárbara Lennie

Acriz: Miriam Montilla

Madre: Manuela Paso

Menor: Raúl Prieto

Actor: Cristóbal Suárez

FICHA TÉCNICA

Dirección: Miguel del Arco

Versión: Miguel del Arco y Aitor Tejada

Diseño de sonido: Sandra Vicente

Diseño de iluminación: Juanjo Llorens

Diseño gráfico: Ascensión Biosca

Producción ejecutiva: Aitor Tejada

El teatro no puede morir. Forma parte de la vida misma; todos somos sus ACTORES. Y aunque fueran abolidos y abandonados los teatros, el teatro seguiría en la vida, insuprimible. Y siempre sería espectáculo la misma naturaleza de las cosas. Hablar de muerte del teatro en un tiempo como el nuestro, tan lleno de contrastes y, por tanto, tan rico de materia dramática, entre tanto fermento de pasiones y sucederse de casos que conmueven la vida entera de los pueblos, choque de acontecimientos e inestabilidad de situaciones y la necesidad, cada vez más perceptible, de afirmar, al final, alguna certidumbre nueva en medio de un tan angustioso ondear de dudas, es verdaderamente un contrasentido.

Luigi Pirandello (Fragmento de su discurso en el coloquio *Volta*)

Dios mío, Dios mío, ¿a quién asisto? ¿Cuántos soy? ¿Quién es yo? ¿Qué es este intervalo que hay entre mí y mí?

Fernando Pessoa. (*Libro del desasosiego*)

Un caballete con un cuadro tapado con una tela. Aparece un hombre guiando de la mano a una mujer que lleva los ojos vendados. En la mano que le queda libre sostiene una botella de vino de la que bebe y le hace beber a ella. Están a medio vestir, como si hubieran salido de la cama precipitadamente. Ambos sonríen divertidos. Ella lleva el brazo que él no le sostiene extendido hacia delante tanteando el aire en busca de obstáculos. Tiene accesos de risa nerviosa.

ACTRIZ.- ¿Falta mucho?

ACTOR.- Unos pasos...

ACTRIZ.- Enséñamelo ya...

ACTOR.- Hay que crear expectativa.

ACTRIZ.- Es mi retrato.

ACTOR.- No, es mi retrato. El autor soy yo.

ACTRIZ.- ¡No puedo más!

ACTOR.- (*Divertido.*) Hace un momento no te querías quitar la venda.

ACTRIZ.- Hace un momento no me hacía falta ver para saber dónde me llevabas...

ACTOR.- (*Riendo.*) Qué forma de gritar. Creía que te estabas muriendo.

ACTRIZ.- La petite mort...

Él se coloca detrás y la abraza mientras le besa el cuello. Ella se retuerce entre risas por las cosquillas.

ACTOR.- Deberíamos hacerlo más a menudo...

ACTRIZ.- Cuando quieras. Soy una suicida.

ACTOR.- Me refiero a privarnos de la vista.

ACTRIZ.- Bueno, no hay más que mirarme para saber que voy ciega... en todos los sentidos.

ACTOR.- Entonces estás en el camino del arte...

ACTRIZ.- ¿Porque estoy ciega?

ACTOR.- (*Llevándola hacia el caballete.*) Porque te abres a otras formas de mirar.

ACTRIZ.- La verdad es que si hay placer yo me abro de par en par...

ACTOR.- La verdad no es el placer, sino la belleza. La belleza es verdad y la verdad belleza...

ACTRIZ.- Completamente de acuerdo, a los guapos me los creo a pies juntillas.

ACTOR.- La belleza que yo busco es la que suspende el tiempo...

ACTRIZ.- Ya te digo yo que esa no existe...

El hombre destapa el cuadro que queda de espaldas al público, que solo conocerá la obra a través de los comentarios del ACTOR y la ACTRIZ. Luego se pone tras ella y le quita la venda.

Él sonrío extasiado en la contemplación. Ella se queda paralizada intentando que no se le desplome la sonrisa. Pausa. Ella vigila disimuladamente al pintor sin atreverse a pronunciar una palabra. Cuando sus miradas coinciden, ella sonrío y enseguida vuelve a simular extasiarse en la contemplación de la obra. Gira levemente la cabeza en un intento de aprehender algo en la obra que evidentemente se le escapa. Pausa.

ACTOR.- Integridad, armonía y luminosidad...

Ella asiente sin dejar de contemplar el cuadro. Tras una pausa se vuelve hacia él.

ACTRIZ.- ¿Qué?

ACTOR.- (Con maestría.) Las tres cualidades que según Aquino requiere la belleza.

Pausa. Ella se afana en mirar algo que es obvio que no ve.

ACTOR.- Integridad, armonía y luminosidad... ¿Lo ves?

ACTRIZ.- Hmm... (Pausa.) No...

Ella intenta disimular su turbación. Él, que no se percata en absoluto, comienza a explicarse rodeándola con voz seductora. La abraza por detrás. Ella está cada vez más descompuesta en la contemplación del cuadro. Hace todo lo posible por seguirle pero algo en lo que ve le desagrade profundamente.

ACTOR.- La primera vez que te vi te aislé del resto del universo que no eras tú. Para... aprehenderte seguí el contorno que te limitaba en el espacio y el tiempo, el que te contenía a ti misma, el que declaraba que eras determinada y única. Esa era tu integridad. Después recorrí las líneas que te daban forma admirando la armonía de su disposición, sintiendo el ritmo en su movimiento. Todo lo que acontece en el universo obedece al ritmo y el tuyo estaba en perfecta consonancia con él. Esa es la armonía. Y entonces se hizo

la luz. Extasiado por tu forma y fascinado por tu armonía mi espíritu se iluminó... Esto (*señala al cuadro*) no es más que la sombra de tu luminosidad...

Él sonrte encantado con su obra, con su explicación y consigo mismo en general. La cara de ella es un poema.

ACTOR.- (*Sonriendo.*) Y sin embargo... más brillante...

Ella abre la boca para hablar, incluso gesticula como si ya lo estuviera haciendo a pesar de que de su boca no sale una sola palabra. Él la abraza aún más fuerte para impedir que se mueva.

ACTOR.- No, no... No fuerces nada. Lo que te está sucediendo es perfecto. El arte debe convulsionar, disolver las palabras, suspender el espíritu...

Él vuelve a mirar en silencio el cuadro sin poder ocultar una pequeña sonrisa de placer. Ella no se mueve.

ACTOR.- Es casi más tú que tú misma...

ACTRIZ.- Chsst... Suspende... suspende el espíritu...

ACTOR.- (*Encantado.*) Cierto... perdona.

Vuelven a quedarse callados. Él la abraza aún más fuerte por detrás. Ella está incómoda. Su cercanía y el peso de su cuerpo ahora le molestan. Trata de respirar para relajarse pero termina haciendo un gesto con los hombros para separarse de él. Él se sorprende un poco.

ACTOR.- ¿Qué te pasa?

ACTRIZ.- (*Intentando sonreír.*) Nada, me estaba agobiando un poco...

ACTOR.- ¿Yo...?

ACTRIZ.- No. Sí... bueno, no... O sea que me tenías un poco... ¿Qué más da? No tiene importancia... (*Pausa. Ella trata de fingir normalidad.*) Voy a darme una ducha...

Ella se aleja ante la sorpresa de él.

ACTOR.- No te ha gustado, ¿verdad?

ACTRIZ.- ¿El qué?

Silencio.

ACTRIZ.- Ah... No, no es eso. Es que no es... No sé...

ACTOR.- ¿No es lo que esperabas?

ACTRIZ.- No esperaba nada. No sé... Pero está bien, ¡eh!, es tu visión. Tú eres... *(se encoge de hombros)* "el artista".

Silencio.

ACTOR.- No sé si me ha gustado cómo ha sonado eso.

ACTRIZ.- No pretendía sonar de ninguna manera.

ACTOR.- Me ha parecido oír un poco de ironía. Como si le hubieras puesto unas comillas "al artista" para menospreciar su significado.

ACTRIZ.- Hijo, qué oído tienes...

ACTOR.- Es la impresión que me ha dado.

ACTRIZ.- ¡Quién sabe! *(Con ironía.)* A lo mejor es que me oyes a mí misma más que yo misma.

ACTOR.- ¿Lo ves? Estás enfadada.

ACTRIZ.- No estoy enfadada. ¿Por qué iba a estarlo? Solo un poco... sorprendida.

ACTOR.- Estás en todas y cada una de las pinceladas.

ACTRIZ.- No digo que no... Pero no me veo.

ACTOR.- Porque no estás mirando con los ojos adecuados. *(Él vuelve a cubrir el cuadro.)*

ACTRIZ.- Haberme avisado y me hubiera puesto otros.

Intentan reírse pero están un poco picados.

ACTOR.- Me refiero a la forma de mirar.

ACTRIZ.- La forma de mirar es tan subjetiva como el hecho de que ese sea mi retrato.

ACTOR.- Es tu retrato. Y es tan subjetivo como los sentimientos y no por eso decimos que no sean verdad.

ACTRIZ.- Oye, que yo no digo que esto no sea lo que tiene que ser. Es tu visión "artística". *(Dibuja las comillas en el aire.)*

ACTOR.- Otra vez comillas.

ACTRIZ.- ¿Por qué te molesta tanto que no me arrebate?

ACTOR.- Porque ni siquiera le has dado la oportunidad.

ACTRIZ.- ¿O sea que la culpa es mía? ¿Tu obra no tiene nada que ver?

ACTOR.- No es la obra la que mira...

ACTRIZ.- A lo mejor es que soy muy torpe y no la entiendo. No estoy acostumbrada a verme desmembrada.

ACTOR.- Ni a ver arte.

ACTRIZ.- Si es que hay arte que ver...

Silencio.

ACTRIZ.- Perdona, no quería... Hemos pasado de un sentimiento a otro tan deprisa que no me ha dado tiempo a procesar...

ACTOR.- Es igual. La culpa es mía. No tenía que haberte dicho que era tu retrato. Has intelectualizado todo el proceso. No soy un pintor figurativo, trabajo con las esencias...

ACTRIZ.- Esencias... (*Señala al cuadro.*) ¿Y esa es la mía? Ya... Por eso dices que es más yo que yo misma... Y no digo que no, ¡eh! Solo que me sorprende que puedas pintar mi esencia cuando hace un mes que me conoces y yo, que llevo toda la vida conmigo misma, no me reconozca ni en el marco.

ACTOR.- No es la esencia de tu ser es tu forma.

ACTRIZ.- Pues lo estás arreglando...

ACTOR.- Vamos a dejarlo. No creo que lo entiendas.

ACTRIZ.- ¿Me estás llamando idiota?

ACTOR.- No te estoy llamando nada. Solo digo que esta conversación me parece improcedente. Tú no has entendido mi obra y yo no creo que sea algo que deba explicar a nadie.

ACTRIZ.- ¿Y todo eso de la integridad, la armonía y... qué era lo otro?

Actor- Luminosidad.

ACTRIZ.- ¡Eso! Ahí te has explayado... (*Señala el cuadro.*) La sombra de mi luminosidad... ¡Y tan sombra, coño, que da miedo entrar!

ACTOR.- ¡Porque está vivo! Tal vez más vivo que tú. A lo mejor es eso lo que te produce tanto rechazo.

ACTRIZ.- Por favor, he visto trozos de carne con más vida colgados en la carnicería... Esto es una mierda.

ACTOR.- Vaya, hemos empezado definiendo la belleza y has terminado con una mierda en la boca.

ACTRIZ.- Mira, apunta eso para definir tu proceso artístico.

Cuatro personas, dos mujeres y dos hombres, entran en la sala sigilosos, casi respetuosos. Se quedan inmóviles mirando fijamente a los actores. Estos se distraen al verlos. Intentan retomar la función.

HERMANO MAYOR.- Buenas noches...

Los actores se vuelven hacia ellos. Siguen sin moverse, mirándoles fijamente. Se hace el silencio. Los actores están desconcertados. No saben qué hacer.

ACTOR.- ¿Ehm... pasa algo?

HERMANO MAYOR.- Buenas noches. Sentimos mucho interrumpir vuestro espectáculo.

ACTOR.- Ya... ¿Pasa algo?

ACTRIZ.- ¿Hay algún enfermo?

HERMANO MAYOR.- No, no, por favor, no os alarméis.

ACTOR.- Entonces, ¿qué sucede?

HERMANO MAYOR.- Estamos buscando al autor.

ACTRIZ.- ¿Cómo dices?

HERMANO MAYOR.- Buscamos al autor. ¿Podéis, por favor...?

ACTRIZ.- Perdona, ¿vosotros no seréis de la SGAE?

HERMANO MAYOR.- No... Nosotros estamos buscando al autor. ¿Podéis, por favor, decirnos quién es?

ACTOR.- ¿Quién es quién?

HERMANO MAYOR.- El autor.

ACTRIZ.- ¿El autor?

ACTOR.- ¿El autor de qué?

HERMANO MAYOR.- De lo que estáis representando.

ACTOR.- No, no, aquí no hay ningún autor.

HERMANO MAYOR.- Alguien ha debido escribir las palabras que interpretáis...

ACTOR.- Bueno, sí, yo...

ACTRIZ.- (*Entre dientes.*) ¿Cómo que tú?

ACTOR.- Oye, mira, si queréis quedaros os tenéis que sentar y si no, marcha. Esto me parece una falta de respeto.

HERMANO MAYOR.- No es nuestra intención faltar al respeto a nadie. Solo queremos hablar con el autor.

ACTRIZ.- ¡Y dale! Que aquí no hay ningún autor.

ACTOR.- Bueno, el texto es mío...

ACTRIZ.- ¡Qué dices! Lo hemos escrito entre los dos.

HERMANO MAYOR.- ¡Mucho mejor! Dos cabezas piensan mejor que una.

ACTOR.- ¿Esto qué es? ¿Una broma?

HERMANO MAYOR.- ¡Todo lo contrario! Traemos con nosotros un drama muy doloroso.

MUJER.- Tal vez lo que necesitáis para captar la atención del público...

ACTRIZ.- Perdona, pero ya teníamos la atención del público hasta que nos habéis interrumpido.

MUJER.- No parece que estas personas estuvieran muy interesadas.

ACTRIZ.- Eso no es asunto tuyo. Este es nuestro espectáculo y estas personas han venido a vernos a nosotros.

MUJER.- No oigo a nadie protestar por nuestra presencia...

ACTRIZ.- Porque el público no protesta por nada, se lo traga todo... (*Al público.*)

Bueno... me refiero a que ya no se patean los malos espectáculos como pasaba antes, no a que vosotros no tengáis criterio. Seguro que lo tenéis...

MUJER.- A lo mejor quieren que nos quedemos... (*Mira al público.*) Parecen expectantes.

HERMANO MAYOR.- Tal vez les interese lo que les tenemos que contar.

ACTRIZ.- ¡Aquí los únicos que contamos somos nosotros!

MUJER.- ¿Qué sentido tiene contar por contar?

ACTRIZ.- ¡Que dejes de contestarme y os piréis!

HERMANO MAYOR.- Permitidnos explicarnos... por favor...

ACTRIZ.- Esto es completamente absurdo.

HERMANO MAYOR.- Pero tú sabes bien que la vida está llena de cosas absurdas, descaradamente absurdas, que ni siquiera tienen necesidad de parecer verosímiles porque son verdad.

ACTOR.- (*Asombrado.*) Y eso, ¿a qué viene? (*Al público.*) De verdad que lo sentimos mucho. Esto es de locos.

HERMANO MAYOR.- Con todos los respetos, lo vuestro también.

ACTOR.- Con todos los respetos te estás pasando tres pueblos.

HERMANO MAYOR.- Entiéndeme. Si lo digo porque la locura es la única razón de una profesión como la vuestra.

ACTRIZ.- ¡Esto es el colmo! Nos revienta la función y encima nos insulta.

HERMANO MAYOR.- No, no, por Dios. No es mi intención insultaros. Es una simple constatación de la realidad. Vosotros os esforzáis en que

parezca verdad lo que no lo es. Y además, sin ninguna necesidad, por puro juego...

ACTOR.- Eso no nos convierte en locos sino en actores.

ACTRIZ.- No le des bola, hombre. Que se vayan y punto.

ACTOR.- Es que me molesta que cualquiera pueda opinar sobre mi profesión.

HERMANO MAYOR.- ¿No consiste tu trabajo en dar vida a unos personajes inventados para que estos señores (*por el público*) crean que es verdad algo que todos saben que es mentira? Si eso no es de locos, dime lo que es.

ACTOR.- ¡La más completa de las artes! No existe sabiduría, arte, o emoción que no pueda encontrarse en el teatro. Es el lugar donde se representa la vida.

HERMANO MAYOR.- La vida es irrepresentable. No tiene una realidad por sí misma. Es un flujo continuo e indistinto.

ACTOR.- Que los actores capturamos, aunque solo sea por un instante, a través de nuestros personajes.

HERMANO MAYOR.- ¡Por supuesto! Los personajes son seres vivos, más vivos que la multitud de hombres que se cruzan en la calle. Quizá menos reales, pero más verdaderos. Estoy completamente de acuerdo.

ACTOR.- Pero si acabas de decir que...

HERMANO MAYOR.- Perdona, pero lo decía por ti, que nos has gritado que no tenías tiempo para perderlo con locos cuando nadie puede saber mejor que vosotros que la naturaleza se sirve del arte para hacer más elevada su obra creadora.

ACTRIZ.- ¿Y por qué no vais a agradecerle su infinita sabiduría a la madre naturaleza y nos dejáis tranquilos?

HERMANO MAYOR.- No, no, por favor, necesitamos haceros comprender que se nace a la vida bajo formas muy diversas: árbol o piedra, agua o mariposa... o mujer. ¡Y también se puede nacer personaje!

Los dos actores permanecen en silencio colgados en el eco de las últimas palabras del
HERMANO MAYOR.

ACTRIZ.- ¿Y tú y los que vienen contigo habéis nacido personaje?

HERMANO MAYOR.- Exactamente. Y vivos, como podéis ver.

ACTRIZ.- (*Riéndose.*) Esto es increíble. (*Al público.*) Perdonad. De verdad que no tenemos nada que ver con esto.

ACTOR.- Está claro que la realidad siempre supera a la ficción...

ACTRIZ.- ¡Ah, esto es una cámara oculta!... ¿O una broma de los técnicos? (*Mira entre cajas.*) ¿Habéis sido vosotros? ¡Qué cabrones! ¿El público también es de pega? (*Se ríe.*)

HERMANO MAYOR.- Siento que os riáis de ese modo porque repito que somos portadores de un drama muy doloroso. No hace falta más que ver el estado de esta mujer.

El HERMANO MAYOR adelanta a su esposa. Se escucha un grito espeluznante, casi fantasmal. La MUJER gira sobre sí misma intentando proteger un bulto que aprieta contra su pecho. Parece una cierva rodeada por lobos. Tras unos segundos en esta posición corre hacia algún rincón para parapetarse. El ACTOR reacciona violentamente tras superar un momento de desconcierto.

ACTOR.- ¡Esto ya es más que suficiente! Ya habéis tenido unos minutos de gloria y ahora es el momento de que os larguéis.

HERMANO MAYOR.- Un momento, nosotros... Déjame explicarte...

ACTRIZ.- ¡A la puta calle, joder! ¡No tenéis ni idea del trabajo que estáis jodiendo! Fantoques...

Los personajes comienzan a retirarse. Cuando están a punto de desaparecer el HERMANO MAYOR se vuelve de nuevo hacia los actores.

HERMANO MAYOR.- No salgo de mi asombro.

ACTRIZ.- ¡Ni yo del mío!

HERMANO MAYOR.- ¿No sois actores? ¿Es que no estáis acostumbrados a que, de repente, aparezcan aquí vivos, uno frente a otro, los personajes creados por un autor? ¿Dónde deja eso la magia de la que siempre habláis? ¿O es porque no aparecemos en ningún texto?

MUJER.- Somos de verdad unos personajes fascinantes. Pero nos han abandonado.

HERMANO MENOR.- ¡Eso es! ¡Nos han abandonado! El autor que nos creó, no quiso después, o no pudo de hecho, conducirnos al mundo del arte. Hay que dejarlo estar...

HERMANO MAYOR-MUJER.- ¡No!

HERMANO MAYOR.- Sería un crimen; porque quien tiene la fortuna de nacer personaje vivo puede reírse hasta de la muerte. ¡Nunca morirá!

Morirá el hombre, el escritor, el instrumento de la creación; pero nunca su criatura. Y para vivir eternamente, ni siquiera es necesario que posea dotes extraordinarias o que realice prodigios. ¿Quién era Sancho Panza? ¿Quién era Hamlet?

ACTOR.- Sabemos perfectamente quiénes...

HERMANO MAYOR.- Pues si lo sabes, también sabrás que si viven eternamente es porque tuvieron la fortuna de hallar una matriz fecunda, una fantasía que supo alimentarlos y hacerlos crecer, darles vida eterna. (*Al público.*) ¿Para qué han venido ustedes a esta representación?

ACTRIZ.- Para ver nuestro espectáculo.

HERMANO MAYOR.- No, han venido porque saben que el problema del ser o no ser nunca se resolverá; y no solo para Hamlet sino para cualquier espíritu que contemple esa forma de vida... Esto es el Arte.

ACTOR.- Habéis interrumpido una representación y seguimos sin saber lo que queréis.

HERMANO MAYOR.- Queremos vivir.

ACTOR.- (*Con ironía.*) ¿Eternamente?

HERMANO MAYOR.- En vosotros, aunque solo sea por un momento.

ACTOR.- ¿Y después os marcharéis?

ACTRIZ.- (*Al ACTOR.*) ¿Cómo que después? Pero ¿por qué le sigues el rollo?

ACTOR.- Porque nos han jodido la función y esto ya no hay quién lo levante...

HERMANO MAYOR.- No os llevará mucho tiempo. Todo está aún por hacer. Pero si queréis podemos ponernos inmediatamente de acuerdo. Tenemos todo lo necesario, incluso el público.

ACTOR.- ¿Y el texto?

HERMANO MAYOR.- En nosotros. El drama está en nosotros, somos nosotros.

MUJER.- ¡Si pudierais ver lo que llevo dentro! ¡Si pudiera contaros mi pasión...!

HERMANO MAYOR.- Esta no es la historia de tu pasión.

MUJER.- No, si la sigues contando tú será la historia de la tuya. (*Al ACTOR*) Aunque estarás de acuerdo conmigo en que no tiene mucho interés la pasión de alguien que es incapaz de sentir. (*Estalla en una carcajada.*)

HERMANO MAYOR.- ¡Cállate y no te rías así!

MUJER.- No sé hacerlo de otra forma. Es mi risa. (*Al ACTOR.*) Yo era una mujer feliz antes de que estos dos (*señala a los hermanos*) se ocuparan

de ahogar mi alegría. Me encantaba bailar y cantar. ¿Queréis que baile?

La MUJER canta y baila por todo el espacio. La ACTRIZ intenta detenerla.

ACTRIZ.- ¡Bueno basta, ya está bien! ¿Qué coño te crees que estás haciendo? Si quieres montar el show págate una sala. Esto vale una pasta. (*Se vuelve hacia el HERMANO MAYOR.*) ¿Pero qué le pasa a esta tía, es que está loca?

HERMANO MAYOR.- Peor que loca.

MUJER.- ¡Sí peor, mucho peor! Escúchame, por favor. Déjanos que representemos enseguida nuestro drama. Verás cómo estos dos hombres intentan volverme loca. A mí y a esta mujer. Es fácil volverse loca después de ver morir a tu hijo, ¿verdad? Y cómo (*despectivamente*) mi marido... este hombre (*señala al HERMANO MENOR*), que es cualquier cosa menos un hombre, hizo lo que hizo... (*Va hacia él y lo golpea.*) ¿Por qué no te mueres?... ¡¿Por qué no te mueres?!

HERMANO MAYOR.- Así no. Así no es nada. Es puro grito... Es necesario un poco de orden.

MUJER.- ¡Este es mi orden! (*Al ACTOR.*) Tenéis que escucharme, por favor. Y después veréis cómo me largo. ¡De verdad, no veo el momento! No puedo permanecer más tiempo a su lado. No después de lo que sucedió entre nosotros...

Señala al HERMANO MAYOR. Se acerca a él con aire lascivo y se restriega contra su cuerpo. El HERMANO MAYOR la empuja para apartarla.

ACTRIZ.- (*Al ACTOR.*) Se están quedando con nosotros, tío. Esto no puede ser verdad.

MUJER.- ¡Claro que es verdad! ¡Nuestro drama es tan cierto como la vida!

MADRE.- O como la muerte...

Todos se vuelven hacia la mujer que había permanecido hasta ahora escondida en un rincón.

MADRE.- No hay nada más cierto que la muerte. (*Suplicando con angustia.*)

¡Os lo suplico, por favor! ¡Escuchadnos! ¡Por esta criatura! Por favor, por favor...

ACTOR.- ¿Qué le pasa a esta mujer?

MUJER.- Que se le va la mano con las pastillas.

ACTRIZ.- Pues a ti no te vendrían mal unas cuantas.

HERMANO MAYOR.- Es mi mujer. Siento que la veas así... Nuestro hijo murió hace algunos meses.

ACTOR.- ¿De quién es el niño que lleva en los brazos?

MUJER.- Mío. Es mi hijo, ¡mío!

HERMANO MENOR.- Es nuestro...

MUJER.- ¡Es mío! Y seguirá siendo mío por mucho que ella intente abrazarlo a todas horas.

La MUJER se acerca a la MADRE. Esta se abraza al hijo gritando como si se lo fueran a quitar.

ACTOR.- Por favor, no grites... No entiendo nada de lo que está pasando.

ACTRIZ.- Es muy fácil. Se han dejado abiertas las puertas del frenopático.

MADRE.- Qué fácil es hablar de locura cuando no queremos o no podemos entender lo que sucede...

ACTOR.- No es que no queramos, es que no os explicáis.

ACTRIZ.- ¡Tú animales! Lo que tienen que hacer es marcharse para que podamos continuar con nuestro espectáculo.

ACTOR.- ¿Y qué hacemos? ¿Les echamos a patadas?

ACTRIZ.- No me des ideas.

HERMANO MAYOR.- Permíteme, te lo ruego... Déjame hablar unos minutos. Después vosotros decidiréis si queréis seguir escuchando lo que anhelamos contaros.

El ACTOR mira a la ACTRIZ y le hace un gesto para que acceda a la petición. Ella le mira con incredulidad y abre los brazos con desesperación. El ACTOR mira al HERMANO MAYOR y le hace un gesto para que continúe.

HERMANO MAYOR.- (*Se adelanta para explicarse.*) Como te he dicho mi hijo murió. Fue mi mujer quien lo encontró muerto en la cuna. Un accidente. No hay explicación... ni consuelo posible para algo así. Uno solo puede aspirar a aprender a vivir con ello, porque paralizar el tiempo en ese hecho es igual que morir. Y esa era toda su aspiración.

MADRE.- No es verdad, ¡no es así! Me confundí con las pastillas.

MUJER.- Sí, no recordaba si debía tomarse dos o doscientas.

MADRE.- ¡Cállate! Tú no sabes nada.

MUJER.- ¿Y qué es lo que sabes tú?

MADRE.- Que no sufre más quien más grita... (*La MUJER intenta quitarle al niño pero la MADRE lo abraza.*) Ojalá te hubieras muerto tú...

MUJER.- (*Con un escalofrío.*) Cuidado con lo que deseas. A veces se cumple. Pregúntale a tu marido...

HERMANO MAYOR.- ¡Ya es suficiente!

MUJER.- (*Se ríe.*) ¿Suficiente? Esto no ha hecho más que empezar.

MADRE.- Estás loca.

MUJER.- ¿Yo? Fue a ti a quien encerraron.

MADRE.- (*Se dirige al ACTOR señalando al HERMANO MAYOR.*) Él lo arregló todo para poder quedarse a solas con ella.

HERMANO MAYOR.- ¡No es verdad, no es verdad! Déjame que te explique.

MUJER.- Sí, déjale a él. Siempre se le han dado bien las palabras.

HERMANO MENOR.- ¡Palabras, palabras!...

MUJER.- Uy, pero si habla...

HERMANO MAYOR.- ¡Sí, palabras! Nos diferenciamos de las bestias porque pensamos... Y el pensamiento es palabra.

MUJER.- Tú utilizas las palabras para esconder el pensamiento.

HERMANO MENOR.- Y para acallar los remordimientos.

HERMANO MAYOR.- No solo con palabras he acallado mis remordimientos.

MUJER.- No, con algo de dinero también. De hecho tu hermano ni habla ni escucha pero la pasta siempre capta su atención.

HERMANO MENOR.- ¡Eres una zorra!

MUJER.- Zorra es la que se vende por dinero y la pasta la cogiste tú.

HERMANO MENOR.- Nuestra situación era desesperada... Pero tú no querías renunciar a nada. ¿Crees que a mí me gustaba vivir de su caridad? ¡Putade mierda!

MUJER.- (*Silencio.*) Tú sabías lo que pasaba. Siempre lo supiste. (*Al ACTOR.*) No sabes hasta qué punto me estremece el deseo de vivir esa escena. La habitación... la cama, el armario, la cómoda... la pequeña cuna con mi hijo recién nacido que no tenía culpa de nada... (*Señalando al HERMANO MAYOR.*) Entró en la habitación con la cabeza gacha para evitar mis ojos. Sin dejarme ver los suyos me pidió que me marchara. No soportaba estar bajo el mismo techo que esa criatura. Puso el sobre lleno de dinero sobre mi pecho. ¡Lo estoy viendo! ¡Lo puedo tocar!

(*Al público.*) No deberían mirar. Estoy casi desnuda... No, no me avergüenzo. Yo le amaba. Era él el que quería librarse de mí. Cuanto más lo intentaba más dificultad tenía para alejarse... No pronuncié una sola palabra para retenerlo. Busqué sus ojos... y los encontré...

ACTRIZ.- Pues hala, ahora que lo has confesado deberíais marcharos a casa y reflexionar en familia. Está muy mal liarse con los cuñados.

ACTOR.- Por favor, así no saco nada en claro...

HERMANO MAYOR.- Quiere confundiros. (*Al ACTOR.*) Exige, por favor, un poco de orden y permíteme hablar.

MUJER.- ¡Ya está bien de historias!

HERMANO MAYOR.- ¡Yo no cuento historias! Solo quiero explicarme...

MUJER.- Cualquier cosa con tal de salvarte.

HERMANO MAYOR.- ¡Ese es el problema! Todos tenemos un mundo de cosas... Cada cual el suyo... ¿Cómo podemos llegar a entendernos si en mis palabras va el significado y el valor de las cosas tal como yo las siento por dentro, y quien las escucha las asume inevitablemente con el sentido y el valor que tienen para él, en su mundo interior? ¡¿Cómo es posible llegar a entenderse así?! (*Señala a su esposa.*) ¿Qué puedo hacer para que esta mujer me entienda? Todos mis desvelos para que volviera a ser la misma fueron asumidos por ella como la crueldad más feroz.

MADRE.- Me alejaste de ti para poder estar con ella.

HERMANO MAYOR.- ¿Lo ves? ¿Oyes lo que dice? No hay forma de sacarla de ese discurso. Es completamente sorda, sorda del cerebro. No niego que cometiera errores, ¿quién no los comete? Si pudiera preverse todo el mal que podemos provocar cuando creemos hacer el bien.

ACTRIZ.- Es que en este mundo todo es relativo, hijo. Tú, sin ir más lejos, estabas convencido de estar obrando bien cuando has entrado aquí, pero te aseguro que no es así... Así que no creas que tu mujer es la única sorda del cerebro que hay en esta sala. Aquí cada uno va a lo suyo. (*Al ACTOR.*) Flipo contigo. Te has quedado enganchado con estos...

ACTOR.- ¿Es que no te das cuenta de lo que está pasando?

ACTRIZ.- Sí, que no están jodiendo la función.

ACTOR.- Esta historia tiene posibilidades y me gustaría saber adónde llega...

ACTRIZ.- ¡¿Qué dices?! ¡Me niego a seguir con esta estupidez! Si quieres oír un drama te cuento mi vida por la que, por cierto, jamás has

mostrado el más mínimo interés... (*Al público.*) Espero que tengáis claro que nosotros no tenemos nada que ver con esta gente. Esta... majadería no forma parte del espectáculo que habéis venido a ver. Y como parece que no va a continuar podéis marcharos y exigir la devolución del dinero de las entradas... (*Espera una reacción.*) ¡Venga! Podéis levantaros. ¡Encended la luces, por favor! (*Ningún cambio.*) ¿No me habéis oído? ¡Esto se ha acabado! Podéis marcharos, joder. ¡Que os vayáis!

Hay un silencio a la espera de respuesta del público. Cuando el ACTOR comprueba que nadie se marcha, se dirige a la ACTRIZ.

ACTOR.- Parece que también quieren saber cómo termina esta historia. No perdemos nada por escuchar. (*Al HERMANO MAYOR.*) Continúa, por favor...

La ACTRIZ se retira enfadada a un rincón.

HERMANO MAYOR.- Gracias. Después de ingresar a mi mujer en el hospital mi hermano vino a verme. Hacía muchos meses que le habían despedido del trabajo. Acababan de desahuciarles de su casa. Yo no sabía nada. Si lo hubiera sabido no habría permitido que llegaran a verse en esa situación. Mi economía era mucho más desahogada y siempre he estado dispuesto a ayudarle...

HERMANO MENOR.- (*Se ríe.*) ¡Es alucinante cómo nos repartimos los papeles sin tener ningún talento para sacarlos adelante!

ACTRIZ.- Huy, si yo te contara... Pero no te lo cuento... ¿Por qué? Porque no me gusta dar el coñazo a nadie con mis problemas.

ACTOR.- Por favor, esto no me ayuda a comprender. Sigue por favor.

HERMANO MAYOR.- Les acogí en mi casa hasta que las cosas mejoraran. Era mi deber pero confieso que lo agradecí...

MUJER.- (*Lasciva.*) ¡Claro, le di la vida!

HERMANO MAYOR.- El silencio de la casa tras la muerte de mi hijo y el ingreso en el hospital de mi mujer me estaba volviendo loco. Y en esa situación de debilidad ella empezó a buscarme.

La MUJER tiene otro acceso de risa salvaje.

MUJER.- No te busqué, nos encontramos. También estaba sola y desesperada.

HERMANO MENOR.- ¡No, no estabas sola! ¡Yo estaba contigo! Siempre he estado contigo.

MUJER.- Lo que no hacía más que empeorar mi soledad. Solo salías del agujero en el que te escondías para hacerme sentir culpable y aborrecida. (*Al mayor.*) Y tú... ¿Por qué no te negaste? Podías haber dicho no. Qué simple, ¿verdad? Una simple palabra para evitar que el drama se desencadene. Pero no lo hiciste. Era nuestra naturaleza.

ACTOR.- Eh... Perdón, perdón, con este cruce de reproches no vamos a ningún sitio. Esto no es más que una historia.

HERMANO MENOR.- Tú lo has dicho, un cuento. Les encanta hacer literatura.

HERMANO MAYOR.- No es literatura.

ACTOR.- Es imposible de representar.

HERMANO MAYOR-MUJER.- ¡No!

HERMANO MAYOR.- Solo hemos expuesto los antecedentes, no lo que ha de representarse. Ahora es cuando llega el drama.

MUJER.- Nos enamoramos.

HERMANO MAYOR.- (*Cortándola.*) No era amor. Ella estaba obsesionada conmigo y supo contagiarme su mal.

MUJER.- ¿Quién contagió a quién? Si yo era el mal, ¿por qué no me rechazaste?

HERMANO MAYOR.- ¡Lo hice! ¡Lo hice mil... millones de veces! (*Al actor.*) La carne es débil, ya se sabe, pero ¿quién puede juzgarme? Quien más o quien menos – por fuera, ante los demás – se reviste de dignidad. Pero por dentro sabe muy bien todo lo que hay de inconfesable al quedarse a solas consigo mismo. Caemos, es verdad, caemos en las tentaciones; después intentamos levantarnos enseguida para recomponer con mucha prisa nuestra dignidad, entera y sólida, como una lápida sobre una tumba, para que oculte a nuestros propios ojos cualquier recuerdo de la vergüenza. ¡Y así hacemos todos!

MUJER.- ¡Todos los hipócritas!

HERMANO MAYOR.- ¡Intenté hacer lo que es debido!

MUJER.- ¡Hacer lo que es debido! ¡Qué asco dan todas esas parrafadas intelectuales! ¡Esa filosofía de mierda que descubre a la bestia para luego

justificarla! ¡No puedo seguir escuchándole! Yo le amaba, ¿me oyes? Yo a ti te amaba. No se puede simplificar la vida, reducirla a la animalidad, liberarla de lo humano, de cualquier sentimiento puro. Todo lo hubiera dejado por ti. (Al ACTOR.) Por eso me repugna escucharle. Me producen náuseas sus remordimientos. ¡Lágrimas de cocodrilo!

ACTOR.- ¿Podemos ir a los hechos, por favor?

HERMANO MAYOR.- ¡Claro que sí! Pero un hecho es como un saco: si está vacío no se mantiene en pie. Para que se sostenga hay que llenarlo de las razones y los sentimientos que lo han determinado...

ACTOR.- Ya, ya... pero ¿podemos volver a los hechos?

HERMANO MAYOR.- Sí... Yo hice todo cuanto pude para que esta mujer volviera a ser la misma a pesar de que nunca ha sabido amarme.

MADRE.- (*Extrañada.*) ¿Qué?... Yo siempre te he querido...

HERMANO MAYOR.- Siempre me has cuidado... Y a tu manera, supongo que también me has querido; pero no como una mujer quiere a un hombre, sino como una madre...

MADRE.- Nunca me dijiste nada.

HERMANO MAYOR.- Claro que lo hice...

MADRE.- Yo no puedo hablar como él. Las palabras no se me dan bien. ¿Qué puedo decir? Él habla y habla y hace que la razón parezca de su lado... No sé...

HERMANO MAYOR.- (Al ACTOR.) Ese ha sido siempre su error: jamás ha adivinado ni uno solo de mis sentimientos.

ACTRIZ.- ¿Y tú los suyos? Porque si algo tengo claro a estas alturas es que tienes un pico de oro pero te cuesta escuchar. ¿Querías a tu esposa como un hombre quiere a una mujer? ¿Supiste calmar el dolor de perder a su hijo? ¿La recomfortaste?

HERMANO MAYOR.- Ese era mi único pensamiento...

MUJER.- El único, no. Alguno más tuviste.

ACTRIZ.- ¿La deseabas igual que a la cuñadita? ¿Eh? ¿Eh?

MUJER.- ¿Eh? ¿Eh?

HERMANO MAYOR.- En esto es donde radica el drama. Cada uno de nosotros cree que es “uno”, y no es verdad. Porque somos “muchos”, “muchos”, sí, tantos como las posibilidades de ser que hay en nosotros: “uno” con este, “otro” con aquel, ¡y tan diferentes! Imaginamos, sin embargo, que somos siempre el mismo para todos, siempre el mismo que nosotros creemos ser en cada uno de nuestros actos. ¡Y no es verdad, no es verdad! Nos damos

perfecta cuenta cuando, repentinamente, nos quedamos atrapados y suspendidos en algunos de nuestros actos. Nos damos cuenta de que, en ese hecho, no está todo nuestro ser y de que, por tanto, es una injusticia atroz que se nos juzgue solo por ello, atrapados y suspendidos en ese momento durante el resto de nuestra existencia, como si toda ella se pudiera reducir a ese hecho. ¿Comprendes ahora la maldad de esta mujer?

MUJER.- ¿Mi maldad? Todos somos “muchos”, lo acabas de decir. Con almas diversas, incluso con personalidades opuestas que luchan sin tregua entre la pasión y la razón, el instinto y la voluntad. ¿Por qué en mí es maldad lo que en ti es un hecho aislado?

HERMANO MAYOR.- Porque yo intentaba hacer lo que debía. (Al ACTOR.) Pero ella estaba ciega y consiguió cegarme.

MUJER.- Yo no estaba ciega. Yo tenía los ojos bien abiertos para poder verte. Si no te viste reflejado en ellos es porque el ciego eres tú.

HERMANO MAYOR.- Quiere atraparme para siempre en ese momento fugaz y vergonzoso de mi vida. Ese no soy yo, no lo soy...

MUJER.- ¿Y quién eres tú? ¿El que quería recomponer su dignidad pagando? (Al HERMANO MAYOR.) Deshacerse de cualquier signo de la vergüenza que pudiera socavar su “sólida salud moral”. Hubiese sido mucho más fácil para él que yo aceptara, lo sé... (Señala al HERMANO MENOR.) Incluso para él.

HERMANO MENOR.- ¡A mí déjame en paz! Yo no tengo nada que ver.

MUJER.- ¡Otro ciego en la familia!

HERMANO MENOR.- No tuve nada que ver. ¡No quiero tenerlo! No estoy hecho, lo sabes de sobra, para estar aquí en medio de vosotros.

MUJER.- ¡En medio de nosotros! ¡Un alma sensible en medio de tanta gente vulgar! (Al ACTOR.) Deberías preguntarle por qué baja entonces los ojos cada vez que le miro.

HERMANO MENOR.- (Casi sin mirarla.) ¿Yo? ¿que yo bajo los ojos?

MUJER.- Sí, tú, tú, tú... Tienes tan poco talento para vivir que intentas aniquilar cualquier muestra de vida a tu alrededor.

HERMANO MENOR.- No pienso entrar en vuestro juego.

MUJER.- No entras a nada, cariño, siempre has sido un cobarde.

HERMANO MENOR.- Yo no sabía nada...

HERMANO MAYOR.- ¡No sabía nada!

MUJER.- ¡¿No sabías nada?!

HERMANO MENOR.- ¡No, no sabía nada! ¿Cómo iba siquiera a imaginarlo? Era inconcebible. No puedo explicar lo que sentía. Como mucho

podría confesarlo, pero no quiero hacerlo, ni siquiera a mí mismo. Así que no puede crearse una situación a partir de mí. Soy un personaje dramáticamente irresuelto.

ACTOR.- Para nada, tu situación es muy interesante: un personaje tan superado por el conflicto que se abandona a sí mismo.

MUJER.- Eso es lo primero que hace un cobarde. Después de eso, cualquier acción por terrible que sea es fácil.

HERMANO MENOR.- ¡Cállate! (Al ACTOR.) Y tú, ¿quién te crees que eres para juzgarme?

ACTOR.- No, perdona, yo no juzgo nada. Trato de analizar la acción dramática y tú formas parte de ella.

HERMANO MENOR.- ¿Quién lo dice? ¿Quién? No quiero formar parte de nada. (A los personajes.) Estoy de más y a disgusto entre vosotros. ¡Quiero que me dejéis en paz!

HERMANO MAYOR.- ¿Pero qué dices, hombre? Si precisamente por ser como eres sucedió lo que sucedió.

HERMANO MENOR.- ¿Qué sabes tú cómo soy yo?

HERMANO MAYOR.- No, desde luego no tenía ni idea de hasta dónde podías llegar.

HERMANO MENOR.- (Silencio.) Me quitaste lo poco que tenía... (El HERMANO MAYOR hace amago de contestar.) No, no digas nada. No quiero saberlo. No quiero seguir con esto.

MUJER.- Cobarde...

MADRE.- (Acosando al HERMANO MENOR.) ¡Podemos salvarle!

HERMANO MAYOR.- (Al ACTOR.) Dice que no quiere tener nada que ver con esto y es casi, casi, el detonante de todo el drama. Mira cómo llora mi mujer aferrándose a la criatura que él le arrebató de los brazos.

ACTOR.- Los niños en el escenario son un problema terrible.

MUJER.- Es solo un bebé y le quitan de en medio rápidamente...

MADRE.- ¿Cómo puedes hablar así?... Es tu hijo...

MUJER.- No te pongas dramática. Son datos objetivos de la historia y la historia tiene que continuar.

HERMANO MAYOR.- Permíteme seguir.

ACTRIZ.- ¡Me aburro! ¡Me aburro muchísimo! Yo también voy a terapia, pero voy sola y me la pago de mi bolsillo... ¿Podemos acabar con esta farsa de una vez?

ACTOR.- (*Al público.*) Sé que estamos asistiendo a un fenómeno extraño pero ya que hemos llegado hasta aquí merece la pena saber cómo acaba. ¡Es un material fascinante!

HERMANO MAYOR.- Es que hemos nacido para la escena.

ACTRIZ.- ¡Yo también, guapo, y no mareo al personal con mis penas! (*Al ACTOR.*) ¿Me puedes explicar qué es lo que te “fascina” exactamente de toda esta histeria colectiva?

HERMANO MAYOR.- No es histeria. Cada uno interpreta el papel que se le ha asignado, o que los demás le han asignado en la vida. Es la pasión por encarnarlo que al exaltarse se hace un poco teatral.

ACTRIZ.- Un poco dice... (*Al ACTOR.*) ¿Encuentras algo nuevo en la historia que nos están contando? Porque si esto te parece nuevo es que vives más de espaldas al mundo de lo que pensaba.

ACTOR.- Lo que sé es que lo que me están contando me atrapa. ¿Cuántas veces hemos hablado de la falta de interés del teatro que se escribe ahora porque no tiene nada que ver con la realidad? ¿Cuántas veces nos hemos aburrido tú y yo viendo un espectáculo porque no nos interesaba lo que nos estaban contando?

ACTRIZ.- Deberías ver más a menudo la tele. Está plagado de este tipo de truculencias familiares.

HERMANO MAYOR.- No es lo mismo. Esto está sucediendo aquí y ahora. ¡Es verdad!

ACTRIZ.- No me marees ahora con la verdad. La verdad siempre es relativa y en el teatro mera apariencia.

ACTOR.- De todo lo que nos están contando se puede extraer la información necesaria para componer un drama. En eso consiste el proceso de la creación artística. Necesitamos abstraer para liberar a los hombres y sus acciones hasta llegar a una obra que no esté, como la naturaleza, carente de orden- por lo menos aparente- y llena de contradicciones, sino que sea como un pequeño mundo en que todos los elementos tiendan unos a otros y cooperen juntos. ¡Simplificar y concentrar! Eliminar los detalles inútiles; todo aquello impuesto por la lógica viva del carácter debe reunirse y concentrarse en...

ACTOR-HERMANO MAYOR.- (*Al unísono.*)... seres menos reales y, sin embargo, más verdaderos.

El ACTOR y el HERMANO MAYOR se sonríen en la coincidencia.

ACTRIZ.- Muy bonito. Otra cosa no, pero memorizar teoría para vomitarla en cuanto te preguntan la hora se te da de perlas. De gente como tú que suelta a bocajarro todo lo que saben está lleno el teatro. Y así nos va: que se nos sale la cultura hasta por las orejas pero no conseguimos emocionarnos ni a nosotros mismos.

ACTOR.- Tú estás... Ella está hablando de resultados y yo me refiero al proceso.

ACTRIZ.- ¿Qué proceso? La mayoría de las veces ese proceso ni siquiera llega a producirse. Si fuera tan fácil el mundo estaría lleno de artistas. La miseria o la grandeza humana no se convierten en una obra de arte solo porque alguien la ordene, la simplifique o la concentre. Hay que iluminarla para que trascienda. (*A los personajes.*) Deberíais respetar la voluntad del autor que os abandonó cuando no quiso o no supo alumbraros.

MUJER.- Ya no le pertenecemos. Estamos vivos al igual que nuestro drama.

ACTOR.- Solo hay que buscar un autor para que le dé forma.

ACTRIZ.- (*Gritando con ironía.*) ¿Hay algún autor en la sala?

HERMANO MAYOR.- No es necesario. Nosotros estamos aquí, ante vosotros, vivos. Nos veréis vivir nuestro propio drama. Tú mismo podrías ser el autor...

ACTOR.- (*Halagado.*) ¿Yo?

ACTRIZ.- Tú sigue hinchándole el ego que ya verás cómo vamos a poner las paredes cuando le explote.

ACTOR.- (*A ella, para convencerla.*) Podemos hacerlo juntos. Ir transcribiendo lo que salga... ¿Qué podemos perder?

HERMANO MAYOR.- ¡Ya veréis qué escenas!

ACTOR.- Todos los actores, y los autores, hemos soñado alguna vez con recibir la visita de nuestros personajes para que nos susurraran al oído cómo actuar o cómo escribir para darles forma.

HERMANO MAYOR.- No es necesario que nadie nos dé forma. Ya estamos nosotros aquí.

Los dos actores se vuelven hacia ellos.

ACTRIZ.- Los personajes no actúan. Somos los actores los que nos ocupamos de interpretarlos.

MUJER.- Yo no necesito que nadie me interprete. Sé explicarme sola.

ACTRIZ.- ¿También queréis actuar? ¿Presentaros vosotros delante del público?

HERMANO MAYOR.- Desde luego. Tal y como somos. Con nuestra propia expresión.

ACTRIZ.- ¿De qué expresión me hablas? Los personajes no tienen expresión en sí mismos. Su expresión se convierte en materia sobre el escenario cuando los actores le damos cuerpo, gesto, voz... Te puedo asegurar que hemos colmado de expresión materias mucho más elevadas; la vuestra es tan inconsistente que, si no se derrumba en escena, el mérito será exclusivamente nuestro.

HERMANO MAYOR.- No digo que no... Pero para nosotros es un sufrimiento horrible. Somos como nos ves. Con este cuerpo y este aspecto.

ACTRIZ.- Pues que maten a los actores, ¿no? ¡Si cualquiera puede subirse al escenario y contar su pena mora!

ACTOR.- Eso sí es cierto.

HERMANO MAYOR.- Lo que quiero decir es que sería difícil que pudierais representarnos como realmente somos. Si tú me interpretaras, lo que se vería en todo caso es una representación de mi persona, tal como tú sientes que soy yo, si es que lo sientes, y no lo que yo mismo siento que soy.

ACTOR.- Pero es que tú no eres real. Lo serás cuando yo te interprete.

HERMANO MAYOR.- Tal vez fuera más real pero menos verdadero.

MUJER.- Ahora entiendo que nuestro autor, que nos vio así, vivos, no quisiera recrearnos para la escena. No es por ofenderos pero me impresionaría verme interpretada por una actriz cualquiera.

ACTRIZ.- No, hija, no, por una cualquiera no, por mí... Que soy una actriz cojonuda. Siempre profundizo en mis personajes para encontrar la verdad.

MUJER.- ¿Pero qué verdad puede haber en que tú intentes ser yo? Si es la verdad lo que se representa, yo tengo mucho más derecho a estar viva aquí.

ACTRIZ.- La verdad escénica, coño. Y esa verdad solo será verdad cuando yo te represente.

HERMANO MAYOR.- Esto debería tenerlo en cuenta quien tenga que juzgarnos.

ACTRIZ.- No hemos empezado y ya estás preocupado por la crítica. Mal camino llevas.

ACTOR.- Por lo que hay que preocuparse es por poner esto en pie. ¿Qué tal si nos mostráis la escena de la habitación? (*Coge dos sillas.*) Esto puede ser una cama.

MUJER.- Esto no es una cama...

ACTOR.- O trabajamos con imaginación o no hacemos nada. (*Al HERMANO MAYOR.*) Estáis en una habitación de tu casa, ¿verdad?

HERMANO MAYOR.- Sí, la habitación azul. (*El ACTOR le mira levantando las cejas.*) Bueno... pero esto puede valer.

ACTOR.- Este será el sobre del dinero.

HERMANO MAYOR.- Está vacío.

ACTOR.- Por favor, no sigamos con esto. Se trata de un elemento escénico. Todos sabemos que estaba lleno de dinero. Con eso vale.

MUJER.- Te aseguro que no es lo mismo.

ACTOR.- ¿Preferís que lo dejemos y nos vayamos a casa?

MUJER.- No, no... como quieras... Necesito al niño a mi lado.

La MADRE se levanta, gritando y abrazando al niño junto a su pecho.

MADRE.- No, por favor, ¡el niño no! No le vuelvas hacer pasar por esto... por favor te lo pido. Solo es un niño, una criatura inocente...

El HERMANO MAYOR va hacia ella y se lo arranca de los brazos suavemente. LA MADRE llora desconsolada. El HERMANO MAYOR se lo da a la MUJER y después se separa unos metros.

HERMANO MAYOR.- Yo estuve unos segundos frente a la puerta cerrada sin atreverme a entrar...

ACTOR.- Pues no hay puerta.

HERMANO MAYOR.- Sí, sí, ya sé que no hay puerta... Estoy preparado.

MUJER.- Si él está preparado más lo estoy yo. Me muero de ganas de vivir esta escena.

ACTOR.- Cuando queráis.

El HERMANO MAYOR camina hasta el lugar donde está sentada la MUJER, le da un beso en la frente y se sienta a su lado sin mirarla a los ojos. Ella coge al niño muy sonriente y se lo muestra muy emocionada. Le pasa la mano por la cara. Él aparta su mano, se inclina sobre ella y comienza a hablarle al oído. Tras unos segundos el ACTOR les interrumpe.

ACTOR.- Oye, no oímos absolutamente nada.

HERMANO MAYOR.- Es que no son cosas que puedan decirse en voz alta.

ACTRIZ.- ¡Y cómo queréis que sepamos de qué va la escena si no la oímos?

ACTOR.- Además se supone que estáis solos en la habitación.

HERMANO MAYOR.- Pero no en la casa.

MUJER.- No sabes cuánto me hubiera gustado dar voces anunciándolo a los cuatro vientos. Pero para él todo era un secreto; clandestino, sucio. Una palabra, una sola palabra y yo le hubiera seguido hasta el fin del mundo. Este niño era fruto de nuestro amor. Pero él no...

Antes de que pueda continuar, el HERMANO MENOR se abalanza sobre el HERMANO MAYOR y comienzan a pelearse. La MUJER grita. La MADRE llora, al tiempo que intenta coger al niño. El ACTOR intenta poner orden. Por fin se calman y el HERMANO menor vuelve a su sitio.

ACTOR.- ¿Él entró así?

MUJER.- Claro que no. Ni siquiera estaba en casa.

ACTOR.- Pues a ver si respetamos las convenciones teatrales, coño. Si tú no estabas en casa no puedes irrumpir en escena así como así...

MUJER.- (*Con desprecio.*) Está intentando reescribir sus líneas.

ACTRIZ.- Si todos nos dedicamos a improvisar no vamos a acabar nunca.

ACTOR.- A ver si os podéis ceñir a los hechos.

HERMANO MENOR.- ¿A cuáles? A los de su historia o a los de la mía.

ACTOR.- Los hechos son los hechos.

HERMANO MENOR.- Los hechos son tan maleables como la memoria. Cada uno tiene su propia visión de las cosas. Y ni siquiera nuestra visión es siempre la misma.

ACTOR.- Bueno, pues luego tendrás tu oportunidad. Ahora vamos a escucharles a ellos. Necesito todos los datos para componer la historia.

HERMANO MENOR.- ¡Ah! ¡Que la vas a componer tú! Entonces ya no será ni mi historia ni la suya, sino la tuya.

ACTOR.- Es necesario llegar a un acuerdo.

HERMANO MENOR.- No, no es necesario. Podemos dejarlo sin más.

MUJER.- ¡No vamos a dejarlo!

HERMANO MAYOR.- Tenemos que llegar hasta el final.

HERMANO MENOR.- ¿Por qué?

HERMANO MAYOR.- Porque es necesario que se sepa la verdad.

HERMANO MENOR.- (*Se ríe.*) ¿Y quién la sabe? Volvemos al principio, hermano. Nunca podremos salir de este bucle...

ACTRIZ.- Si seguimos con la charla desde luego que no.

ACTOR.- Continuemos.

MUJER.- (*Señala al HERMANO MAYOR.*) Es él quien tiene que empezar. Yo estoy en la cama, exhausta tras el parto... ¡Vamos! ¡Que te oiga todo el mundo! Di, “deja al crío, tenemos que hablar”. ¡Dilo! ¡Dilo! ¡Dilo!

ACTOR.- Oye, perdona un momento. Esto lo estoy dirigiendo yo. (*Silencio.*) Bien, a ver si ahora es posible que nos concentremos. Entra y di lo que tengas que decir.

El HERMANO MAYOR se acerca a la cama y vuelve a sentarse en la misma posición.

HERMANO MAYOR.- Deja al crío. Tenemos que hablar. (*La MUJER deja al niño sobre la cama y se vuelve hacia él con ojos asustados.*) No podemos seguir así. Esta situación me está matando.

Ella se abalanza sobre él, llorando, y lo cubre de besos.

MUJER.- ¡Vámonos! ¡Vámonos de aquí! ¡Llévame lejos!

HERMANO MAYOR.- No puedo dejar a mi mujer en este estado.

MUJER.- ¡Y a mí sí?

HERMANO MAYOR.- Es mi hermano...

MUJER.- Y mi marido...

HERMANO MAYOR.- No podemos hacerlo.

MUJER.- Ya lo hemos hecho...

El HERMANO saca de su bolsillo el sobre del dinero. Ella lo abre y echa una ojeada a su interior.

MUJER.- ¿Qué es esto? ¿Qué es esto? ¿Qué-es-esto?

HERMANO MAYOR.- La posibilidad de que tu marido y tú empecéis de nuevo.

MUJER.- ¿Tu hermano, tu hijo y yo?

Él baja la mirada sin contestar. La MUJER deja el sobre encima de la cama y vuelve a mirarlo.

MUJER.- Quiero oírte decir.

Él trata de no mirarla. Ella aparta las sábanas y se acerca a él.

MUJER.- Dime que me vaya... Dime que no me quieres... Dime que no me desees...

Él permanece callado. Levanta la mirada lentamente hasta encontrar sus ojos. Comienzan a besarse apasionadamente.

ACTOR.- (*Interrumpiendo entusiasmado.*) ¡Esto es muy fuerte!

MUJER.- Lo mejor viene ahora. ¿Podemos seguir, por favor?

ACTOR.- Un poco de paciencia. (*Al público.*) Es una escena estupenda. Por supuesto habría que retocar el texto para clarificar.

HERMANO MAYOR.- Así es como sucedió exactamente. Con esas mismas palabras.

ACTRIZ.- Yo creo que la escena está clara. Los objetivos, los superobjetivos, lo que ella pide, lo que él niega... Vamos, podría hacerla ahora mismo... incluso mejor. Porque estaba un poco apretada, no fluía.

HERMANO MAYOR-MUJER.- ¿Qué...?

ACTOR.- ¿La hacemos? (*Al público.*) Puede ser interesante para vosotros ver el salto cualitativo del proceso del que hablábamos. ¿Nos dejáis?

ACTRIZ.- Venga, tú entras por allí. Yo estoy en la cama hecha polvo tras un parto difícilísimo.

MUJER.- No fue difícil. Un parto como otro cualquiera.

ACTRIZ.- Bueno, pero implica un estado físico que tengo que trabajarme.

MUJER.- ¿Qué...?

La MUJER se gira para no reírse en su cara. El ACTOR y la ACTRIZ se colocan para empezar la escena. Ella se incorpora en la cama, coge al crío y se lo muestra. Él se sienta a su lado.

ACTOR.- Deja al crío. Tenemos que hablar.

HERMANO MAYOR.- No, hombre, no.

La MUJER estalla en una carcajada.

ACTOR.- ¿Por qué cortas? Acabamos de empezar. ¡Y tú deja de reírte de esa manera!

MUJER.- Es que esto es muy raro.

ACTOR.- (*Molesto.*) ¿Qué es lo que te ha parecido mal de mi interpretación?

HERMANO MAYOR.- No te enfades, por favor, pero... el tono... la expresión...

ACTOR.- ¡Qué tono ni qué tono! Este personaje tiene el tono que yo le quiera dar.

HERMANO MAYOR.- No, hombre, no es el que tú quieras. Es el que yo tengo porque se trata de mí.

ACTOR.- No, se trata de mí interpretándote a ti. Lo que es, de lejos, mucho más interesante. Así que un poco de respeto. Intento trabajar. (*Vuelven a concentrarse.*) Tenemos que hablar. Creo que no podemos seguir así.

HERMANO MAYOR.- ¡¿Cómo que “creo”?! Yo no he dicho “creo”. Lo he afirmado.

ACTRIZ.- Es verdad. Ha dicho “no podemos seguir así”.

ACTOR.- ¡Qué más da, coño!

HERMANO MAYOR.- No, no da igual. Yo estaba firmemente decidido. Esa firmeza es parte del drama. Estaba decidido a hacer lo que tenía que hacer. Una palabra de más o de menos puede suponer una gran diferencia.

El ACTOR resopla y trata de seguir. Guarda unos segundos de silencio para volver a concentrarse.

ACTOR.- No podemos seguir así. Esta situación me está matando.

La ACTRIZ se abalanza sobre él, llorando, y lo cubre de besos.

ACTRIZ.- ¡Vámonos! ¡Vámonos de aquí!

MUJER.- (*Sin poder contener la risa.*) ¡Madre mía! (*Se lleva las manos a la boca para no soltar una carcajada.*)

ACTRIZ.- (*Muy molesta*) ¡Y ahora qué pasa?

MUJER.- Nada, nada...

ACTRIZ.- Pues entonces deja de reírte.

ACTOR.- (*Al público.*) Os rogaría un poco de silencio. Si le seguís el juego no vamos a llegar a ningún sitio.

ACTRIZ.- (*Al ACTOR.*) Venga, sigue...

Vuelve a tomarse dos segundos para entrar en situación.

ACTRIZ.- Vámonos. Vámonos de aquí.

ACTOR.- No puedo dejar a mi mujer en este estado.

ACTRIZ.- ¡Y a mí sí?

MUJER.- Yo desde luego te dejaría...

La MUJER estalla en una carcajada. La ACTRIZ se incorpora en la cama.

ACTRIZ.- ¡Esta no se ríe de mí!

La ACTRIZ se levanta y se encamina hacia la MUJER con agresividad. Ella pone espacio de por medio sin dejar de reírse.

ACTOR.- Ya está bien, ¡por favor! Eres una maleducada...

HERMANO MAYOR.- Tienes razón. Pero es que... hace un efecto tan extraño...

ACTOR.- ¡El qué?

HERMANO MAYOR.- Mira, yo de verdad os admiro pero... Es que no sois nosotros.

ACTOR.- Eso es bastante evidente.

HERMANO MAYOR.- Lo hacéis muy bien. Intentáis hacer lo mismo que nosotros... Pero el resultado es distinto... es otra cosa.

ACTOR.- ¡Otra cosa? ¡Qué quieres decir?

HERMANO MAYOR.- Otra cosa... Algo que no es nuestro... que solo es vuestro.

ACTOR.- Naturalmente, coño, ya te lo he explicado.

HERMANO MAYOR.- Sí, sí, si lo entiendo.

ACTOR.- Bueno, pues si lo entiendes haz el favor de callarte y dejarnos hacer. (*A la ACTRIZ.*) Esto es peor que trabajar con los autores que en cuanto les tocas una coma se revuelven.

El ACTOR vuelve a retomar la escena.

ACTOR.- No puedo dejar a mi mujer en este estado.

ACTRIZ.- ¡Y a mí sí?

Los ACTORES se tumban y la ACTRIZ se hace daño.

ACTOR.- (*A los personajes.*) Mira, seguid vosotros a ver si así os parece menos cómico.

MUJER.- Os prometo que no volveré a reírme.

ACTOR.- Muy bien. Tú le acabas de entregar el sobre y, a pesar de que eres incapaz de decir adiós, te levantas consternado para marcharte aunque con la sensación de que estás cumpliendo con tu deber.

MUJER.- ¡¿Qué dices?!

ACTOR.- Para eso entró en la habitación, ¿no?

HERMANO MAYOR.- Sí, con ese firme propósito...

MUJER.- Hay un abismo entre lo que se piensa o se dice y lo que se hace.

HERMANO MAYOR.- Yo quería que se fuera. Quería hacer lo que es debido.

MUJER.- Me quité el camisón.

ACTRIZ.- (Al ACTOR.) Lo llevas claro si quieres que me desnude.

MUJER.- Vi cómo el deseo aparecía en sus ojos, fijos en mis pechos hinchados con la leche que debía amamantar a su hijo. Hasta los pechos me lloraron por el dolor que me produjo su embestida. Pero me tragué el lamento y me abrí para él.

ACTRIZ.- ¡Muy gráfico! Pero todo de boquilla. (Al ACTOR.) ¿Cómo vamos a representar eso? ¿O vas a subtítular esta parte?

MUJER.- Así fue como pasó. Es la verdad. ¿Por qué no se puede representar tal y como sucedió?

ACTOR.- Hay que encontrar la fórmula escénica...

MUJER.- ¿Qué fórmula escénica? Es de mi angustia de lo que estamos hablando, de las razones que me han hecho como soy. No podéis cambiarlo. Me estrujó los pechos y metió su mano entre mis piernas... Y su pasión volvió a ser la mía. Me penetró con más fuerza que nunca. Mi cuerpo se tensaba por el dolor pero a cada embestida suya más me apretaba contra él. Prefería morir a que me abandonara.

ACTOR.- (Muy cortado.) Bueno, ya encontraremos la manera de llevar todo eso a escena...

MUJER.- (Gritando frenética.) ¡¡¡Es simplemente la verdad, ¿es que no lo entiendes? La verdad!!!

ACTOR.- Será la verdad, y entiendo perfectamente tu consternación... Pero entiendo tú también que todo eso no se puede representar. Tu pasión es demasiado íntima. Sobre el escenario quedaría reducido a pura animalidad.

MUJER.- ¡¡¡No lo es!!! ¡¡¡No lo es!!! Fue un momento de una alegría aterradora... (Al HERMANO MAYOR.) ¿Verdad que sí? Ambos asistimos al derrumbe de todas las formas ficticias en las que se había coagulado nuestra estúpida vida cotidiana; y bajo los diques, más allá de los límites que nos habían servido para componernos de cualquier manera una conciencia,

para construirnos una personalidad cualquiera, vimos ese flujo que en el fondo no desconocíamos pero que habíamos canalizado con todo cuidado en nuestros afectos, en los deberes que nos habíamos impuesto. Lo vimos desbordarse en una magnífica plenitud vertiginosa que lo derrumbó y lo trastornó todo... Por fin: huracanes, volcanes, temblores...

Silencio.

ACTOR.- No hay forma de representar esos sentimientos en la escena.

MUJER.- Ya veo que has decidido por tu cuenta lo que se puede o no se puede representar sobre el escenario. (*Señalando al HERMANO MAYOR.*) Lo que él quiere es representar cuanto antes todos los remordimientos de su alma. Pero lo que yo quiero es representar mi drama, ¿me oyes? ¡El mío!

ACTOR.- ¡Tu drama! ¡El tuyo! ¡Solo el suyo! ¿Qué me dices del drama de los demás? Un personaje no puede invadir la escena anulando a los demás.

MUJER.- (*Más tranquila.*) Hoy estamos aquí intentando relataros nuestro drama. Mañana podréis hacer con él lo que queráis, manejándolo a vuestro antojo. Pero ¿queréis de verdad conocerlo? ¿Verlo estallar entre nosotros?

ACTOR.- No pido otra cosa para poder tomar de él cuanto me sea posible.

MUJER.- Entonces hazla salir a ella.

La MADRE se levanta y comienza a chillar sobreponiéndose a su llanto.

MADRE.- ¡No, no, no, por favor, otra vez no! ¡No lo consientas, por favor te lo pido!

ACTOR.- No te pongas así, por favor... Solo queremos saber lo que pasó.

MADRE.- ¡No puede ser! ¡No puede ser!

ACTOR.- ¡No entiendo nada! Si todo esto pertenece al pasado, ya ha ocurrido.

MADRE.- No. ¡Es ahora... es ahora cuando sucede! ¡Sucede siempre! Mi tormento no ha terminado. Yo estoy viva. Mi tragedia se renueva. Siempre está viva y presente. ¿Has oído llorar a ese niño? No, ¿verdad? Ni siquiera eso le han dejado. Es la prueba viva y constante de mi desgracia. (*Señala a la MUJER.*) Y ella se marchará después de robármelo todo.

HERMANO MAYOR.- Es el instante eterno, ya te lo he dicho. (*Señala a la MUJER.*) Ella está aquí para inmovilizarme... Eternamente detenido

y atrapado en este momento vergonzoso de mi vida. Ella no puede renunciar, y en verdad tú tampoco puedes descargarme de ello.

MUJER.- Así es como tiene que representarse... Ella tiene que entrar y vernos...

ACTOR.- Pero si yo no digo que no. Todo lo contrario. Quiero que sea el final del primer acto.

HERMANO MAYOR.- Eso es. Porque esa es mi condena: toda nuestra pasión debe culminar en ese grito final.

MUJER.- ¡Aún lo oigo! Un grito que me hizo enloquecer. Da igual cómo quieras representarme... incluso vestida. Solo necesito los brazos desnudos alrededor de su cuello. *(Se abraza al HERMANO MAYOR y lo besa apasionadamente.)* Sentí el latido interno de una vena bombeando al ritmo que él marcaba. *(Se vuelve a la MADRE.)* ¡Grita! Grita ahora. ¡Grita! *(Se encoge de hombros como para no oír el grito.)* Grita, grita como entonces. ¡Grita!

La MADRE grita y se abalanza sobre ellos para separarlos.

ACTOR.- Es estupendo. Menudo final para un primer acto.

HERMANO MAYOR.- Así es. Así es como ocurrió exactamente.

ACTOR.- Me imagino que ese encuentro desencadenaría una auténtica tragedia...

HERMANO MAYOR.- No. Hay veces en que la tragedia se repliega hasta no ser más que silencio.

ACTOR.- Pero me imagino que la cosa no acaba así. No digo que no sea trágico durante un instante, pero no se puede alargar. En el teatro lo que cuenta es la palabra.

MUJER.- Hay silencios más elocuentes que todas las palabras del mundo...

HERMANO MAYOR.- Yo intenté a toda costa...

MUJER.- Aplacarnos. Lo consiguió con su mujer. Le oía murmurar durante horas encerrados en su habitación. Ella gemía como un animalito. Él *(señala al HERMANO MENOR.)* ni se inmutó, ajeno a todo, distante... La casa se quedó muda... Días y días en los que solo el llanto de mi hijo rompía el silencio...

ACTOR.- Esa elipsis temporal se puede marcar con el entreacto. Basta una frase de cualquiera de los personajes hablando de los días que han pasado desde que ella los descubrió para crear la ilusión de paso de tiempo.

HERMANO MAYOR.- No utilices esa palabra, por favor te lo pido.

ACTOR.- ¿Cuál?

HERMANO MAYOR.- Ilusión. Para nosotros es especialmente dolorosa.

ACTOR.- Pero es de lo que se trata. Hacer que los espectadores, con nuestra interpretación, recreen la ilusión de una realidad. En eso consiste nuestra profesión. No sé por qué te cuesta tanto trabajo entenderlo...

HERMANO MAYOR.- Lo entiendo perfectamente. Sois vosotros los que no podéis entenderlo. Para vosotros todo esto no es más que un juego.

ACTRIZ.- Claro, todo el mundo sabe que los actores somos gente muy poco seria que se pasa la vida jugando.

HERMANO MAYOR.- No me refiero a eso, me refiero al juego dramático que debe ofrecer, como ha dicho tu compañero, una perfecta ilusión de realidad.

ACTOR.- En eso consiste nuestra profesión.

HERMANO MAYOR.- La que nos niega que nosotros, por nosotros mismos, poseamos realidad más allá de esa ilusión.

ACTOR.- ¿Perdón?

HERMANO MAYOR.- Lo que para vosotros es una ilusión que hay que crear, no es sino realidad para nosotros. La única realidad que tenemos. (*Paua.*) Pero no solo para nosotros. (*Mira al público.*) También para los demás... Pensadlo... (*Al ACTOR.*) Piénsalo bien. (*Paua.*) ¿Sabrías decirme quién eres tú?

ACTOR.- ¿Yo? Pues yo.

HERMANO MAYOR.- ¿Y si yo te dijera que no es verdad, que tú no eres tú sino yo?

ACTOR.- Te diría que estás loco.

El ACTOR y la ACTRIZ se ríen.

HERMANO MAYOR.- Hacéis bien al reiros porque no es más que un juego. Y en virtud de ese juego tú, que eres tú, puedes decir que eres yo, mientras que yo no puedo ser tú. ¿Ves cómo has caído en la trampa?

ACTOR.- Ya hemos hablado de eso. No volvamos a empezar.

HERMANO MAYOR.- Muy bien, te invito a salir de este juego. (*Mira a la ACTRIZ.*) Este juego dramático tan serio y profesional... Y vuelvo a preguntarte seriamente: ¿quién eres tú?

ACTRIZ.- La verdad es que hace falta morro para que uno que se presenta a sí mismo como personaje venga a preguntarte a ti quién eres tú.

HERMANO MAYOR.- Un personaje siempre puede preguntarle a un hombre quién es. Porque un personaje es siempre “alguien”; tiene una vida que le pertenece, con unas características definidas... Mientras que un hombre, no me refiero a él, un hombre así, en general, puede muy bien no ser nadie.

ACTOR.- Yo sé muy bien quién soy. Soy un actor. Incluso un actor reconocido. He hecho unas cuantas series y me he pateado todos los escenarios de este país.

HERMANO MAYOR.- Solo quisiera saber si ahora, con la perspectiva de los años, te identificas con el que eras hace diez años, por ejemplo. Si tienes ahora las mismas ilusiones de entonces... Si cuanto había en tu interior y lo que te rodeaba te sigue pareciendo ahora igual que antes... cuando todo era real y existía...

ACTOR.- Hombre... pues no. He madurado, he evolucionado... Soy una persona diferente...

HERMANO MAYOR.- Claro, claro... y al pensar en esa persona que eras y que ya no serás jamás... ¿no sientes que todo se derrumba a tus pies, el suelo, la tierra misma, al pensar que tú, tal como ahora te percibes, toda tu realidad de hoy en día está destinada a parecerte mañana una mera ilusión?

ACTOR.- (*Abrumado por la minuciosa argumentación, bromca.*) ¿Qué es la vida? Una ilusión. Una sombra, una ficción...

HERMANO MAYOR.- ¿Realmente lo tienes tan claro o solo bromeas para alejar la incertidumbre? Porque si nosotros no poseemos otra realidad más allá de la ilusión, no estaría de más que también tú desconfiaras de tu propia realidad.

ACTOR.- ¿Crees que no soy real?

HERMANO MAYOR.- El destino de todo lo que os parece real, y podéis tocar, está destinado a revelarse mañana como una ilusión.

ACTOR.- (*Decidido a tomárselo a broma.*) ¡Esto es cojonudo! Solo te falta decir que con esta comedia que quieres representar ante nosotros eres más verdadero y más real que yo.

HERMANO MAYOR.- Eso sin duda alguna.

ACTOR.- ¡Ah, sí?

HERMANO MAYOR.- Creí que lo habías entendido desde el principio.

ACTOR.- ¿Más real que yo...?

HERMANO MAYOR.- Si tu realidad puede cambiar en un solo día...

ACTOR.- Claro que puede cambiar. ¡Como la de todos!

HERMANO MAYOR.- (*Gritando.*) ¡Pero la nuestra, no! ¿Es que no te das cuenta? ¡La nuestra no! No puede cambiar ni llegar a ser otra... Siempre seguirá siendo esta y solo esta. Una realidad inmutable que debería producirnos un escalofrío al estar junto a nosotros.

ACTOR.- (*Desconcertado.*) ¿Cuándo se ha visto un personaje teorizando sobre su papel? ¿Que intente explicarlo o plantearlo como tú lo estás haciendo? ¿Cuándo?

HERMANO MAYOR.- Nunca, porque los autores ocultan siempre el proceso de creación de su obra. Cuando los personajes están vivos, vivos de verdad, delante de su autor, este solo debe seguirles con sus palabras. Tiene que dejarles que sean lo que ellos quieren ser. Cuando un personaje está vivo, adquiere tanta independencia de su autor que puede verse en muchas situaciones que el autor nunca pudo imaginar, e incluso cobrar un significado que el autor jamás soñó darle.

ACTOR.- Eso ya lo sé.

HERMANO MAYOR.- ¿De qué te asombra, entonces? Imagínate qué desgracia puede suponer para un personaje nacer vivo de la fantasía de un autor que, de repente, quiere negarle la vida... Y tú me dirás si ese personaje al que se ha dejado así... vivo y sin vida a un tiempo, no tiene motivos para hacer lo que estamos haciendo nosotros aquí, ante vosotros, después de haber insistido ante el autor persuadiéndole, animándole, presentándonos a él...

MUJER.- (*Aborta.*) Susurrando en la penumbra, incitándolo... ¡Qué escenas! Qué escenas le proponíamos. Yo, yo más que nadie lo incitaba.

HERMANO MAYOR.- Y quizá tuviste la culpa; tú, con tu excesiva insistencia, con tu pasión desmesurada.

MUJER.- ¿Qué culpa tengo yo? Él mismo me hizo como soy.

ACTRIZ.- No es mala... Es que la han dibujado así... (*El ACTOR la mira con reproche.*) Perdón, perdón...

MUJER.- Si él no quiso continuar fue por el hastío, el desengaño que le causa el teatro tal como el público lo exige y lo acepta ahora. Como vosotros, los profesionales, lo representáis...

ACTRIZ.- Aquí parece que todo el mundo tiene la culpa menos tú. No niego que tu historia tenga algún momento atractivo pero le falta consistencia. A lo mejor por eso el autor desistió, porque esto no hay quien lo entienda.

MUJER.- Yo no busco que nadie me entienda.

ACTRIZ.- Entonces, ¿qué haces aquí?

MUJER.- Quiero repetir mi historia para volver a sentirla... Como si fuera por primera vez. El mismo amor, la misma pasión, el mismo dolor... la misma emoción. Sé que no puedo cambiar nada y aun así me entrego a ella una y otra vez. Nunca se agota la esperanza de que algo suceda y al final pueda marcharme. Eso es lo que me mantiene viva...

La ACTRIZ se acerca a la MUJER.

ACTOR.- Vamos a ello, por favor, volvamos a los hechos.

MUJER.- Claro... los hechos. Todos en la misma casa procurando no encontrarnos. Sin dirigirnos más que las palabras imprescindibles. Cada uno en un rincón rumiando su propio drama. Solos, completamente solos... (*Coge al niño y le sonrío con tristeza.*) Él era mi única alegría. Por las noches le apretaba contra mi cuerpo enfermo. Solo así podía, a duras penas, conciliar el sueño. Sentía su calor. Su pequeño corazón impulsándome a vivir. Cuando volvía a abrir los ojos, allí estaban los suyos...

Llora desconsolada. La ACTRIZ se le acerca y posa una mano sobre su hombro. El ACTOR no sabe qué hacer con la emoción del momento.

ACTOR.- Mujer, no te pongas así... Ya veremos la forma para que ese momento quede plasmado. Pero habrá que unificar las acciones. Son demasiados frentes abiertos. La historia no camina. Me falta acción.

HERMANO MAYOR.- Sigue con él... (*Señala a su hermano.*)

HERMANO MENOR.- ¡No, yo no tengo nada que hacer aquí! Me voy.

ACTOR.- ¿Cómo que no tienes nada que hacer? Tienes que contar tu historia.

HERMANO MENOR.- No tengo por qué. No quiero hacerlo, solo quiero marcharme...

Camina lentamente hacia la puerta.

MUJER.- No te preocupes; no se va a ir...

HERMANO MAYOR.- Tiene que interpretar la escena que tuvo con mi mujer.

HERMANO MENOR.- (*Furioso.*) ¿Interpretar? ¡Yo no interpreto nada! Ya lo dije al principio. (*Al ACTOR.*) ¡Deja que me vaya, por favor, déjame!

El HERMANO MENOR hace intención de salir. El ACTOR le retiene por los brazos. La MUJER se acerca al ACTOR.

MUJER.- ¿Me permites? (*Aparta los brazos del ACTOR.*) Ya está. Vete.

El HERMANO MENOR hace ademán de marcharse pero se queda paralizado como sujeto por un poder oculto.

MUJER.- ¿Lo ves? ¡No puede! Debe permanecer aquí, a la fuerza, atado a una cadena de la que no puede liberarse. ¡Si hasta yo, que he de levantar el vuelo cuando suceda lo que tiene que suceder, y precisamente por el odio que siento hacia él, para no volver a verlo, si hasta yo estoy aquí soportando su vista y su compañía, figúrate si se va a ir él! ¡Que fue quien me metió en esta casa! (*A la MADRE.*) Venga, hálbale. (*Al ACTOR.*) Mira, se había levantado para detenerlo. Imagínate qué ánimos puede tener ella para mostraros lo que siente; pero es tan fuerte su anhelo de acercarse a él que está dispuesta a vivir su escena.

HERMANO MENOR.- ¡Pero yo no! ¡Yo no! Si no me puedo ir me quedaré aquí en un rincón. ¡Pero no pienso hacer nada!

HERMANO MAYOR.- (*Al ACTOR.*) ¡Oblígalo!

HERMANO MENOR.- Nadie puede obligarme.

MADRE.- Esperad, esperad... Os olvidáis del niño. (*Coge al niño en brazos y lo acaricia maternalmente.*) ¡Cariño mío! Mi niño precioso... Todo lo miras tú con esos ojos enormes. ¡Quién sabe dónde crees que estás! Estamos en un teatro, ¿sabes? ¿Y qué es un teatro? Un lugar donde se juega a hacer las cosas de verdad. Se representan obras. Y también nosotros haremos ahora una, ¿sabes? Tú también. (*Lo abraza junto a su pecho acunándolo*) Cariño mío, ¡qué función tan fea tienes que hacer tú! ¡Qué cosa tan horrible te ha tocado! Tu cuna, la casa, todo es de mentira. Para los demás será un juego; para ti, no, cariño mío. Porque tú eres de verdad. Tú eres de verdad... (*Mira desesperada al HERMANO MENOR.*) Por favor... por favor... Dame al niño...

ACTOR.- A ver si me entero... ¿Tú querías quedarte con el niño y para eso le contaste a tu cuñado lo que había sucedido?

MUJER.- Nada que él no supiera.

HERMANO MENOR.- No lo sabía, ¿cómo lo iba a saber? ¿Quién es capaz de imaginar algo así?... Pero no, no quiero participar. No voy a hacerlo. Que no sigan hablando...

MADRE.- Le rogué que se marchara con ella y me dejaran a esta criatura que ninguno de los dos quería.

HERMANO MENOR.- No es verdad. No hubo ninguna escena entre ella y yo. Le arranqué al niño de los brazos y me marché sin escuchar. No quería escuchar. Era mi hijo, era mi hijo...

La ACTRIZ se pone cerca de la MADRE e imita sus movimientos.

HERMANO MENOR.- ¿Qué estás haciendo?

ACTRIZ.- Mirarla para estudiar sus reacciones. La observación es una de las bases del trabajo actoral.

HERMANO MENOR.- ¿Para hacerlo igual que ella?

ACTRIZ.- Pues sí... Ya que nos hemos puesto.

HERMANO MENOR.- ¿Pero todavía no te has dado cuenta de que esta obra es imposible? Nosotros no estamos dentro de vosotros y lo único que podéis hacer es fijaros en nuestra apariencia.

ACTRIZ.- Y dale con eso, coño. ¿Crees que si todo el trabajo del actor fuera sobre la apariencia serían verosímiles los personajes que interpretamos?

HERMANO MENOR.- ¿Y tú podrías vivir ante un espejo que, no contento con inmovilizarte en la imagen de tu propia expresión, te la ofreciera además como una irreconocible mueca de ti misma?

HERMANO MAYOR.- Es verdad. Es verdad, tenéis que entenderlo.

ACTOR.- (*A la ACTRIZ.*) Estate quieta un momento, por favor, a ver si podemos llegar al final de esta escena.

HERMANO MENOR.- No, no vamos a llegar a ningún sitio, no pienso hacerlo.

MADRE.- Yo estoy dispuesta. (*Al ACTOR.*) ¡Por favor, por favor, dame la posibilidad de hablar con él un momento, de poder decirle todo el amor que guardo en mi corazón por ese niño!

HERMANO MENOR.- (*Absolutamente decidido.*) No voy a hacer nada.

HERMANO MAYOR.- (*Agarrándolo por el pecho y zarandeándolo.*) Habla con ella. ¿Es que no la oyes? ¿No tienes entrañas?

MADRE.- Ni siquiera es hijo suyo. Eso le martiriza... pero a mí no. A mí no.

HERMANO MENOR.- ¿Qué significa esta locura? ¡Le da igual hacer pública su vergüenza!

MADRE.- ¿Qué vergüenza?

HERMANO MENOR.- ¡Nuestra vergüenza! ¡No voy a prestarme a ello, ¿me oís?! ¡Hago mía la voluntad de quien se negó a convertir nuestra vida en un espectáculo!

ACTOR.- Sin embargo, has entrado aquí con los demás.

El HERMANO MENOR se mueve por el espacio con nerviosismo como un animal enjaulado.

HERMANO MENOR.- (*Señalando a su hermano.*) Él fue quien quiso venir, arrastrándonos a todos. Dispuesto a concordar contigo, como si no fuera bastante lo que de verdad ocurrió, hasta escenas que nunca tuvieron lugar. (*A su hermano.*) Yo nunca hablé con ella. No se lo permití. No quise escucharla.

ACTOR.- Olvídate de él. Habla conmigo. Dime lo que ocurrió. Cuéntamelo a mí. ¿Saliste de su habitación sin decir nada?

HERMANO MENOR.- (*Dudando un momento*) Nada, ya te lo he dicho. Esta mujer está loca. Obsesionada con su hijo muerto. No decía más que tonterías sin sentido. Le quité a mi hijo de los brazos y me fui. No me gustan los dramas.

MUJER.- (*Se ríe*) Que a ti a no te gustan los qué...

HERMANO MENOR.- Me dirigí al jardín. (*Se detiene absorto, esquivo.*) Sus palabras seguían taladrando mi cabeza. Producían imágenes que intentaba apartar de mi cabeza. Como en una película en la que yo no participaba. La de la propia vida... la que nadie confía ni a sí mismo.

ACTOR.- No te entiendo. Trata de explicármelo.

HERMANO MENOR.- ¿No te ha pasado nunca, mientras vives sin pensar en ti, descubrirte de improviso en un espejo y que tu propia imagen te parezca la de una persona extraña? ¿Y que súbitamente te turba, te desconcierta, te llama a ti mismo, ¡qué sé yo!, para que te levantes un mechón de cabellos que se te ha resbalado sobre la frente?

ACTOR.- ¿Dónde estaba ese espejo?

HERMANO MENOR.- Son los ojos de los demás, y los nuestros mismos, cuando no nos sirven para mirar a los demás...

ACTOR.- ¡Qué pasó entonces?

HERMANO MENOR.- No lo sé, no lo sé, no lo sé... El crío no paraba de llorar. La cabeza me estallaba. Quería que se callara. Las imágenes seguían apareciendo. Cuanto más intentaba apartarlas más deprisa se movían hasta convertirse en una sola. Una, una, una... No la quería ver... El crío seguía llorando. Tal vez tuviera frío. Le arropé, le sujeté la ropita para protegerle... (*Pone su mano sobre la cabeza del crío y aprieta con fuerza.*) ... hasta que se calló... No sé en qué momento aparecieron todos... No oía lo que me decían... No sé cuándo metí la mano en el bolsillo... No sé por qué tenía una pistola en él...

El HERMANO MENOR saca una pistola y apunta a los demás personajes. Todos gritan a la vez intentando detenerle: el HERMANO MAYOR le habla para evitar que cometa una locura, la MUJER se ríe de las patéticas explicaciones, la MADRE le implora que le dé al niño. Un disparo corta el guirigay. EL HERMANO MENOR se desploma en el suelo. La ACTRIZ, el ACTOR, el HERMANO MAYOR y la MUJER se acercan a él.

ACTRIZ.- ¡Joder, le está saliendo sangre! Está herido, está herido... ¡Es sangre de verdad!

ACTOR.- No digas tonterías, ¿cómo va a estar herido de verdad?

HERMANO MAYOR.- Lo está, pero no es nada.

ACTOR.- Pero ¿cómo puede estar herido de verdad?

MUJER.- (*Llorando desconsolada.*) Debería estar muerto. Ni para suicidarse tiene talento.

La MADRE coge al crío. Abre la toquilla y lanza un grito desgarrador.

MADRE.- No, no, no... El niño no, el niño no...

ACTOR.- ¡Qué pasa?

MADRE.- ¡Está muerto! ¡¡¡Está muerto!!! Mi niño, mi niño... Otra vez, no, no, no...

La MUJER se abalanza sobre su marido. El HERMANO MAYOR la coge por la cintura y la levanta. Reteniéndola. La MUJER patatea en el aire con la boca abierta sin ser capaz de emitir el grito que busca.

La ACTRIZ se acerca a la MADRE y comprueba que el crío no respira.

ACTRIZ.- (*Horrorizada.*) Es verdad, está muerto.

ACTOR.- Vale ya con la imbecilidad. ¿Cómo va a estar muerto? No es más que un golpe de efecto, pura fantasía.

HERMANO MAYOR.- No, es verdad. Su muerte es real.

ACTOR.- Voy a cortar esto ahora mismo. Da las luces por favor.

Las luces se apagan de repente creando un oscuro absoluto.

ACTOR.- ¡Que las des, hostia, no que las quites!

Tras unos segundos vuelven las luces. El ACTOR va a hablar a los personajes pero estos han desaparecido. Hay un breve momento de desconcierto.

ACTRIZ.- ¿Dónde están? Te juro que el crío estaba muerto.

ACTOR.- A tomar por culo con la ficción. Esto no se puede representar...

Pero ¿qué...? Para una vez que me decido a montar una función... ¡A tomar por culo! Es la última vez que hago teatro. (*Al público.*) ¡Hale, se acabó! El que quiera que se le devuelva el dinero de la entrada que pase por taquilla...

ACTRIZ.- De eso nada. Demasiado tarde... eso ya lo ofrecí yo en su momento y nadie movió el culo. Sois tan culpables de lo que ha pasado aquí como nosotros. El dinero se queda donde está. Gracias por venir. Si queréis ver el espectáculo, el nuestro, volved mañana. Adiós.

Los ACTORES hacen mutis.

CRÓNICA



EVENTO

DAVID OJEDA ABOLAFIA, *Jornada de la Federación Nacional de Artes y Discapacidad*

LIBROS

FERNANDO DOMÉNECH RICO, *Monstruos de apariencias llenos. Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español*, de Francisco Sáez Raposo

JAVIER HUERTA CALVO, *El teatro del exilio*, de Ricardo Doménech

MIGUEL ÁNGEL JIMÉNEZ AGUILAR, *Justo en medio del paralelo 38*, de Pablo Iglesias Simón

CÉSAR YANES, *Dramaturgas españolas en la escena actual*, de Raquel García-Pascual (ed.)



STKNOI)H)TIOH



Evento:

Jornada de la Federación Nacional de Artes y Discapacidad
David Ojeda Abolafia



El pasado 21 de noviembre tuvo lugar un encuentro singular en la RESAD. La intención única, poder acercar a través de distintas actividades la presentación de la recién constituida Federación Nacional de Arte y Discapacidad.

Distintas actividades que se conformaban a través de las artes escénicas y plásticas, que son las que reúnen a los proyectos que conforman la Federación, tuvieron lugar durante todo el día.

Tras la presentación de la Jornada a cargo de María Victoria García, Jefa de Área y Actividades del Real Patronato sobre Discapacidad, Marta Cantero, Presidenta de la Federación Nacional de Arte y Discapacidad, y Rafael Ruiz, Director de la RESAD, tuvo lugar diferentes actos.

Se desarrolló una mesa redonda donde se habló de la trayectoria de los proyectos que trabajan desde hace más de treinta años y hasta la actualidad a favor de la integración profesional, vocacional y educativa de las personas con discapacidad a través del arte. Participaron Demetrio Casado, ex Director Técnico del Real Patronato sobre Discapacidad; Feliciano Castillo, Catedrático de Pedagogía de la Universidad de Barcelona; Gabriela Martín, Directora de la Fundación Psicoballet Maite León y Miguel Cuerdo, Adjuto de Producción del CDN e Inés Enciso, Directora del programa Una Mirada Diferente del CDN.

Se recorrió el trayecto desde hace tres décadas cuando la actividad del programa AL-ARDE, que organizaba el Real Patronato sobre Discapacidad, albergaba a los proyectos que entonces abanderaban el proyecto escénico, entre otros, Psicoballet Maite León, Crei-Sants, El Tinglao,

Fundación ANADE, y en las artes plásticas a Taller Malasaña, Cristobal Toledo, César Delgado, entre otros, ajustándose un protocolo de intervención a través de la desaparecida ACEAC, Asociación Comité Español para el Arte y la Creatividad de las personas con discapacidad.

Asimismo, se acercó el marco de la nueva propuesta del Centro Dramático Nacional a través de su programa Una mirada Diferente donde los proyectos actuales de artes escénicas aportan su momento creativo a partir de la integración artística. Es una experiencia demasiado novedosa pero que actúa como reconocimiento de esta labor en el tiempo, esperando que siendo un proyecto de necesaria actualidad pueda permanecer el tiempo idóneo, hasta que por fin no haga falta deslindar el arte de las personas con discapacidad deslindado del arte normalizado.

Además de esta mesa activa donde las distintas compañías y artistas con discapacidad participaron en un debate animado y propiciador de intenciones y perspectivas hacia el futuro, se realizó la presentación de una instalación plástica en el hall de la Escuela coordinado por el artista Juan Ramón Puñal. También impartió un taller de arte Creativo “Crea de color tu emoción” a más de una veintena de participantes, siempre desde la participación a través de la integración artística.

Durante la mañana, siguieron la propuesta del Taller interactivo “El arte de la inclusión, por artistas diversos venidos desde Barcelona, y la exposición “Con-Trastes” y visión del corto video-clip “Vuela sirena” de Kike Suárez & La Desbandada, cerrando las propuestas de la mañana.

Por la tarde, se realizó un taller de danza-teatro “La limitación como punto de partida creativo” a cargo de Ángel Negro, Director de la Cía. El Tinglao, donde participaron más de una treintena de estudiantes tanto de la RESAD como de fuera, siendo partícipes de una dinámica donde la integración artística era el gran impulso para la dinámica.

Se mostraron las propuestas de sendos proyectos a través del audiovisual a cargo de la Asociación Haz de Madrid y Cinesín de Valencia. Para finalizar una gala escénica donde participaron los proyectos Compañía DyD con su montaje “Agua”, Compañía Paladio con su montaje “Ulisea”, Compañía Moments Arts DaNSa&TeaTRE con su montaje “4 por 4”, Compañía La Integral Psicodanza con su montaje “De lo instantáneo”, Compañía ENBE Danza Teatro con su montaje “Inside” y el mago Domingo Pisón con su montaje “Magia desde el silencio”, todos ellos conducidos por el humorista Mariano Mariano con lo que finalizaba el encuentro.

Lo que más cabe destacar es que se produjo una imagen compartida por todos los que participaron en las actividades. El clima de festividad no hacía sino abrir más el marco de relación entre la entidad que garantiza la RESAD y las intenciones de la Federación. Acercar mutuamente las experiencias artísticas de proyectos en los que participan personas con discapacidad y nutrir un futuro prometedor en el que se atienda en algún instante la realidad de la educación, la creación y el planteamiento profesional a través del arte de la escena de las personas con discapacidad. La Federación acercó muchas intenciones personales y colectivas que ya vienen trabajando en la educación y la creación a través del arte en distintos niveles. La recepción desde la RESAD brinda una oportunidad de hacer eco de esta actividad que no se puede obviar y que se establece en muchos parámetros como vía de renovación de la escena. Es un momento honesto que esperemos enmarque y sirva de plataforma de lanzamiento para otras apuestas para el futuro, siguiendo este reconocimiento y acercamiento mutuo para lograr que personas que tienen difícil su acceso a la educación en el arte y la cultura, sientan que se va labrando un horizonte acaso más legítimo para superar los límites que todavía puedan existir.

Este encuentro es un punto más dentro de la trayectoria, del camino que se ha de recorrer, y que viniendo de hace más de tres décadas, se ampara, como ya hiciera en otros momentos la RESAD, dentro de labor de intenciones de estar atenta a cuantas circunstancias se sientan renovadoras e impulsoras de cambios, mejoras y consecución de legitimidades dentro de la sociedad.

David Ojeda Abolafia



Francisco Sáez Raposo (ed.). *Monstruos de apariencias llenos. Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español*. Bellaterra: Grupo de investigación Prolope / Universitat Autònoma de Barcelona, 2011.



Bajo el lema de un verso del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* se presenta este volumen que recoge los trabajos de trece especialistas en el teatro español del Siglo de Oro editados por Francisco Sáez Raposo dentro de la serie de publicaciones del Grupo Prolope de la Universidad Autónoma de Barcelona.

Hay que destacar, en primer lugar, la inestimable labor que desde hace años está desarrollando el Grupo Prolope al publicar el teatro completo de Lope de Vega en edición crítica. Que este trabajo lo realice un grupo radicado en la Universidad Autónoma de Barcelona y se publique en una editorial de Lérida debería ser motivo de reflexión si no lo fuese de vergüenza para las autoridades de la Villa y de la Comunidad Autónoma de Madrid, tan dadas a gastos de autopromoción y tan olvidadizos con quienes son el auténtico patrimonio cultural de una ciudad.

Este libro se incluye dentro de la serie dedicada a estudios sobre la obra del Fénix y su tiempo. Continúa por tanto la labor emprendida por los volúmenes *Aún no dejó la pluma. Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, editado por Xavier Tubau (Barcelona, 2009) y *Presencia de la tradición en la literatura española del Siglo de Oro*, editado por Natalia Fernández Rodríguez (Barcelona, 2010).

Como los anteriores, el presente es un libro misceláneo, en el que se pueden encontrar distintos enfoques alrededor del tema propuesto por los editores: espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español. Como suele suceder, algunos de los autores se ajustan con

más rigor al tema y otros lo entienden de forma más amplia. Lo que se pierde de unidad se gana en variedad.

Una parte importante de los artículos se centran en la obra de Lope de Vega: es el caso del de Héctor Urzáiz, “La puesta en escena de *La corona merecida*, de Lope de Vega”; de Miguel Zugasti, “El espacio escénico del jardín en el teatro de Lope de Vega”; de Abraham Madroñal, “Las circunstancias del estreno de *La noche de San Juan* (a propósito de los bailes que acompañaron a la comedia de Lope)”; de Oana Andreia Sambrian, “*In hoc signo vinces*: representación y escenificación de las Cruzadas en el teatro de Lope de Vega”; y de Juan Antonio Martínez Berbel, “Agustín Moreto reescribe a Lope de Vega: cuestiones espaciales”. Otros artículos se centran en distintos aspectos de la puesta en escena del teatro clásico hoy en día, como los de Alicia Sánchez, “El verso como expresión”, de Antoni Rosell, “La música en el teatro clásico español: apuntes para una reflexión”, y de Lorenzo Caprile, “Trabajar en la Compañía Nacional de Teatro Clásico. El vestuario para *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina”. Un tercer grupo está constituido por los estudios de tipo general, que se centran en cuestiones referidas a los espacios representados en el teatro del Siglo de Oro, como es el caso de Javier Huerta, “Espacios poéticos en el primer teatro clásico”; a la utilización del espacio en la fiesta barroca, al que dedica su análisis María Luisa Lobato, “El espacio de la fiesta: máscaras parateatrales y teatrales en el Siglo de Oro”; a una visión contrastada acerca de la puesta en escena contemporánea de los clásicos, como hace Felipe Pedraza, “La escenificación de los clásicos: de la transgresión a la complicidad”; y, en fin, a una reflexión de tipo filosófico sobre la producción del espacio en la sociedad occidental, que es el caso del artículo de Margaret Rich Creer, “Espacios teatrales: su significación dramática y social”.

Este simple repaso al índice da idea de la diversidad y riqueza del libro. Da idea también de las nuevas orientaciones de la crítica sobre el teatro del Siglo de Oro, que, aun manteniendo una base importante de la tradición filológica, ha ampliado su campo de estudio a aspectos relacionados con la puesta en escena, tanto la que se refiere a la representación en su tiempo como a la actual. Las aportaciones de este volumen permiten conocer distintos aspectos de cómo entendían los dramaturgos áureos el espacio diegético (es el caso de Javier Huerta y Miguel Zugasti, por ejemplo), así como el espacio de la representación. De gran interés es en este

aspecto el artículo de María Luisa Lobato, que nos acerca a un mundo poco estudiado, el de la máscara como manifestación de la fiesta barroca, que no tiene como ámbito solamente el teatro, sino todo el espacio urbano, convertido en escenario.

Una contribución especialmente ajustada al título del libro es la de Margaret Rich Greer, que constituye una revisión de las teorías de Henri Lefebvre sobre el espacio como un elemento más de la construcción simbólica que caracteriza a una sociedad, lo que le permite hablar de la “producción del espacio”. La profesora Greer aplica estos conceptos a la creación de los espacios de representación en la España del Siglo de Oro, destacando la amplitud y descentralización del proceso, frente a otros países, como Francia o Inglaterra, en donde la actividad teatral se centra en la capital.

El libro incluye un utilísimo índice onomástico, que debería ser norma en todos los estudios para facilitar su consulta. Y además está magníficamente editado. El cuidado de la impresión, de una exquisita limpieza y libre de erratas, revela que se ha tratado el libro con la delicadeza que requieren tanto Lope como sus estudiosos. En tiempos como estos, en que todo se deja al corrector de Windows, esta dedicación de los editores, sobre todo de Francisco Sáez Raposo, es un regalo para el curioso lector.

Fernando Doménech



Ricardo Doménech. *El teatro del exilio*, edición al cuidado de Fernando Doménech. Madrid: Cátedra, 2013.



Tiene este libro póstumo de Ricardo Doménech una historia muy emotiva tras de sí: la mortal enfermedad que padecía el crítico y su petición desesperada al médico para que, a pesar de los dolores que le afligían, le prolongara la vida unos pocos meses, los suficientes para poder ponerle punto final. “¿Y tanto dolor por un libro?”, parece que le espetó el doctor, sin llegar a entender que el extraño paciente concebía su profesión de un modo comprometido hasta el límite con la que fue la gran pasión de su vida: el teatro. Es anécdota que refiere en el prólogo de este libro Fernando Doménech, quien se ha encargado, al cuidar de esta edición, de hacer buenos aquellos deseos de Ricardo, que a buen seguro habrá sabido agradecerse desde su exilio definitivo allá por los dominios de Talía.

Precisamente, Fernando Doménech se había ocupado también en 2008 de coordinar el homenaje que unos cuantos amigos dedicaron al maestro y que tuve la oportunidad de reseñar en la revista *Leer*, todavía en vida de Ricardo. Escribía allí: “Es el de Ricardo Doménech uno de los nombres imprescindibles para entender lo que ha dado de sí la historia del teatro español en los últimos cincuenta años. He dicho la historia porque, aunque Doménech no haya sido dramaturgo, ha estado siempre en primera línea de la crítica, una actividad ancilar, sí, de la creación, pero sin la cual esta no alcanzaría a menudo el eco y la resonancia debidos, pues que el crítico es un mediador privilegiado entre el creador y su público, ha de atender a lo inmediato y, al mismo tiempo, ha de ir fijando el canon que merece pasar a la posteridad. En este sentido, Doménech ha cumplido con creces estos objetivos, tanto en el terreno de la urgencia periodística –*Primer acto, Ínsula, Cuadernos para el diálogo, Triunfo*– como en el recorrido

largo de los estudios más eruditos. Añádase a ello su labor docente en las aulas de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, y se tendrá el ideal perfil del profesor que ha sido al mismo tiempo gran investigador y no, por ello, ha desdeñado su papel de divulgador respecto del gran público”.

En aquella recensión fijaba en tres el número de núcleos temáticos favoritos del Doménech investigador; justamente, los tres autores que para muchos son las cumbres del teatro español contemporáneo: Valle-Inclán, García Lorca y Buero Vallejo. Pero aquella apreciación no era del todo exacta, pues faltaba por añadir un cuarto y fundamental asunto que nunca le abandonó en su investigación: el teatro del exilio, al que dedicó muchos esfuerzos ya en pleno franquismo con un artículo sobre “Los transterrados”, publicado en *Cuadernos para el diálogo*, en 1966, y luego en 1976 con su participación en la obra colectiva *El exilio español de 1939*, dirigida por José Luis Abellán. Lo que en aquel capítulo casi se limitaba a ser un mero listado de nombres fue ampliándose con el tiempo hasta llegar a este libro, que es probablemente el ensayo más notable que se ha escrito hasta el momento sobre este apasionante capítulo de nuestra historia teatral contemporánea.

Lo forman trece capítulos. En los tres primeros se dedica el crítico a deslindar el territorio del exilio, tan poblado de nombres como complejo de temas e ideas. El mapa teatral de ese territorio lo levantó hace años Manuel Aznar Soler, que dirige un prestigioso grupo de investigación en Barcelona, el GEXEL. En mi opinión, hubiera sido metodológicamente más adecuado proceder de acuerdo con esa distribución geográfica: los diversos países de Europa, América, incluso África, pues cada lugar marcó a los exiliados de un modo determinado, les hizo establecer vínculos especiales con el mundo escénico del país correspondiente y hasta trazar una visión sobre el mundo. Tómense, por ejemplo, los casos de dos grandes directores forjados en el destierro como José Estruch y Ángel Gutiérrez, que se formaron en el Uruguay y en la Unión Soviética respectivamente y que, al final, pudieron regresar a su país para convertirse en maestros de varias generaciones.

Doménech prefirió seguir, sin embargo, el criterio más tradicional, y los capítulos tratan de un autor o de una gran figura de la escena, como lo fue Margarita Xirgu, a la que da el protagonismo que merece, en igualdad respecto de los escritores. El capítulo cuarto lleva el título no demasiado

feliz de “La literatura dramática”, tal vez porque el crítico incluye obras que tuvieron más trascendencia literaria que escénica. Le sirve también para clasificar a los autores de los cuales va a escribir en las páginas siguientes, desde los señores –Ramón Gómez de la Serna o Jacinto Grau – a los más jóvenes, como Martín Elizondo o Teresa Gracia. Es un acierto la inclusión en él de Pablo Picasso, cuya obra dramática sigue siendo tan desconocida por el común de la gente. En el caso de María de la O Lejárraga o María Martínez Sierra, como ella prefería llamarse, no se aprovechan lo suficiente quizá las investigaciones punteras de Patricia O’Connor, aunque algunas de sus publicaciones se citen en la completísima bibliografía final. De toda esta generación Doménech dedica la mayoría de las páginas a Castelao y su farsa *Os vellos nao deben namorarse* (cuyo título cita en castellano).

A continuación pasa revista detenida a las grandes figuras: Alberti, Salinas, Bergamín, Casona y Aub. En los casos de Alberti y Bergamín, Doménech considera toda su producción dramática, sin discriminar lo escrito antes de la guerra y en la guerra de lo escrito y/o estrenado en el exilio. Es una pequeña incoherencia, aunque incoherencia al fin y al cabo, si lo comparamos con Casona, pues en este el análisis se detiene en *La dama del alba*, y poco se nos dice sobre obras que escribió con posterioridad: *La casa de los siete balcones*, *Siete gritos en el mar*, etc. Hubieran sido del mayor interés unas páginas sobre el Casona restituido a España, con su controvertido regreso, su gran éxito popular, su desencuentro con los autores de la llamada generación realista y su intento de adaptarse al sistema mediante su drama sobre los últimos días de Quevedo, *El caballero de las espuelas de oro*, una hermosa pieza, por otro lado, que cabe considerar como su testamento dramático y en la que, a pesar de todo, quedaban incólumes las bases de su teatro: el sentido poético y el afán por perseguir la utopía. En un reciente libro, José Rodríguez Richart, gran conocedor del exilio teatral y eminente casonista (*Teatro español e hispánico. Siglo XX*, Madrid, Verbum, 2013), menciona a los jóvenes críticos que en la década de los 60 se opusieron al modo dramático de Casona, por no considerarlo a la altura de los tiempos difíciles que corrían en España. Entre ellos estaba, desde luego, Ricardo Doménech, que se ratifica en aquellas ideas suyas al final del libro (pp.268-270).

Es, en cambio, espléndido su resumen del teatro de Aub, de cuya obra maestra, *San Juan*, lleva a cabo un pormenorizado análisis, con inclusión

también al final de la memorable puesta en escena que Juan Carlos Pérez de la Fuente dirigió en 1998, en el Teatro María Guerrero.

El capítulo décimo está concebido a manera de cajón de sastre donde se apiñan María Teresa León, Paulino Masip, Concha Méndez, Carlota O'Neill junto a otros grandes creadores que cultivaron esporádicamente el teatro como Luis Cernuda, María Zambrano, Ramón J. Sender y Manuel Altolaguirre. Creo que de toda esa nómina destaca Rafael Dieste –bien estudiado por el citado Aznar Soler– que hubiera merecido mayor atención. Igualmente impecable es el capítulo sobre el ya casi centenario José Ricardo Morales, decano del teatro del exilio.

En el mencionado homenaje que reseñé hace tiempo escribía Guillermo Heras unas palabras que entonces y ahora definen cabalmente el perfil de este gran crítico teatral que fue Ricardo Doménech; el perfil de un verdadero humanista: “Ricardo, el maestro, será siempre un referente para muchas generaciones de teatreros que acudieron a las aulas de la RESAD con el propósito de reivindicar la práctica del teatro como una tarea en la que el oficio artístico es una parte, mientras que la otra la deben constituir los más altos valores humanistas”. Son esos valores los que explican su petición desesperada al médico para que hiciera posible la terminación de este libro prorrogando la suya algunos días más y legándonos con ello un altísimo ejemplo de compromiso intelectual.

Javier Huerta Calvo
Instituto del Teatro de Madrid (UCM)



Pablo Iglesias Simón. *Justo en medio del paralelo 38*. Madrid: Ediciones Antígona, 2013



Pablo Iglesias Simón, dramaturgo, director, investigador teatral y cinematográfico y profesor titular de Dirección de Escena en la RESAD, acaba de publicar en Ediciones Antígona *Justo en medio del paralelo 38*, finalista del XXXVI Premi Born de Teatre 2011, un drama “transmoderno” en forma de thriller -del que por cierto existe una versión inédita, reversible e infinita, en forma de cinta de Möbius-, que muestra una hora de ese bucle infinito en el que se encuentra prisionero el protagonista, un ser atrapado en su pasado que vuelve al sótano donde vivió su infancia robada para enfrentarse a sí mismo en mitad de la noche. El cambio del horario de invierno, que obliga a retroceder el tiempo una hora, refuerza el ambiente claustrofóbico, indicio del encierro vital, así como la angustia del protagonista en su continuo y cíclico tormento.

Pablo Iglesias Simón -también autor de *El lado oeste del Golden Gate* (2009), en muchos aspectos haz o envés de *Justo en medio del paralelo 38*- representa el paradigma del hombre de teatro que ha sido capaz de materializar desde muy joven un proyecto personal de escritura dramática y puesta en escena claro, perfectamente trazado y lógicamente ejecutado. Hasta tal punto que, como si de un *alter ego* se tratara, el autor parece identificarse con el protagonista en ese caminar hacia un presente ya escrito en alguna parte, por qué no en su propio imaginario, que conforma un universo -o multiverso- muy personal y complejo, del que el autor nos ofrece posibles soluciones en cada obra. “Creamos dramas, para construir universos” afirma el dramaturgo madrileño, quien por lo demás trata de presentar sobre el pliego/escenario aquello que el lector/espectador desconoce pero cree conocer.

Justo en medio del paralelo 38 surge, en definitiva, del deseo irremediable que siente el personaje/autor -“Me has llamado [tú]” advierte Jacobo a El hombre de las gafas de sol rotas- de emprender un viaje iniciático hacia el germen o matriz, hacia un espacio originario indefinido, único y múltiple a la vez, que le confiera una identidad y lo reconozca como individuo. Solo que para llegar a dicho término debe volver constantemente sobre sus pasos. Paradójicamente también, ese lugar tan solo puede acabar existiendo en la mente del lector/espectador, con quien aquel termina identificándose cuando comprende como él que conocer el sentido del camino supone un pliegue sobre sí mismo, la meta lógica y absurda al mismo tiempo de un viaje inútil, el de su quimérica huida en busca de la propia identificación liberadora.

Más aún y paralelamente, la obra de Pablo Iglesias Simón supone también un regreso al presente desde el pasado, como resultado de un cruce de caminos que convergen en un ahora impregnado de huellas personales, tantas que el terreno queda funestamente enfangado y convertido en una especie de negro agujero sobre el que surge una radiografía, la del personaje despersonalizado, de débiles transparencias. Despersonalizado por cuanto carece de autoconsciencia -“¿Quién eres?”, “¿Quién eres tú?” preguntan El hombre de las gafas de sol rotas y El hombre que ha entrado sin llamar, respectivamente-; por su sentimiento de extrañeza ante un medio que siente desrealizado -“O puede que seamos el fruto de una historia fantástica inventada por un alma rota” sospecha Javier-; por su indecisión y automatismo pragmáticos -“No puedo irme y tampoco puedo quedarme” asegura Jacobo y más adelante, evocando a Godot, “Tampoco tenemos nada mejor que hacer, ¿no? Solo esperar”-; por su alteración de la vigilia o sueño -Javier pregunta a Jacobo: “¿Y ahora? ¿Estás despierto ahora?”-; por su desapego familiar -“Te habías vuelto un pequeño ermitaño. Un bicho raro en el que ya nadie se fija” acusa ¿El Otro? a Jacobo-; incluso por el anhelo de aniquilación, fruto de una esquizofrenia vivida desde el momento exacto en que eligió una incierta liberación del lugar que había identificado certera o erróneamente como presidio -“Soy...<<el Otro>>” confiesa Javier como seña de identidad-.

Es entonces cuando comienza el conflicto epistemológico, cuando el re-nombrar supone re-vivir, de manera que dos realidades denominadas de manera idéntica adquieren idéntica naturaleza, una identidad nominal que convierte en unidad cualquier desdoblamiento. Tanto en el sentido

aristotélico del término -Aristóteles entendía la identidad como unidad, un ser idéntico a sí mismo, tomándolo para ello como dos-, como leibniziano -trasladándola al individuo, Leibniz entendió la identidad, siglos más tarde, como la ligazón perfecta del futuro con el pasado-. Solo así es posible, por ejemplo, que la acción comience y termine a las 2:34, porque en ese bucle temporal infinito las 2:34 son percibidas idénticamente cada hora.

Por otra parte, lejos de practicar un teatro deshumanizante ni deshumanizado, para Pablo Iglesias Simón “quizás no hay nada más humano que la tecnología porque es nuestra capacidad de cambiar la naturaleza, de cambiar nuestra realidad”. Por y para ello, des-pliega todas las hipótesis científicas y recursos tecnológicos que sean necesarios en cada obra de forma cuántica, ya múltiple -*El lado oeste del Golden Gate*-, ya autoconsistente -*Justo en medio del paralelo 38*-. No importa cómo, siempre y cuando el héroe siga luchando trágicamente contra su propia fatalidad, que en este caso da pie a un nuevo y mismo destino solapado.

Justo en medio del paralelo 38, por último, pretende recuperar el asombro, la magia y el misterio en un mundo, el nuestro, habitado por niños robados, lleno de identidades secuestradas, de encierros, mentiras y angustias, de identidades desdobladas y desemejantes, que provocan en el individuo, ya sea autor, personaje o lector/espectador, un pliegue espacio-temporal inevitable, análogo a su pulsión emocional.

Miguel Ángel Jiménez Aguilar



Raquel García-Pascual (Ed.). *Dramaturgas españolas en la escena actual*.
Madrid: Castalia, 2011.



Muchas antologías y colecciones de textos dramáticos nacen de la urgencia editorial y la demanda del mercado, y no van más allá de una exquisita reunión de lugares comunes y textos archiconocidos. Por el contrario, existen antologías que surgen con el firme propósito de rescatar y revitalizar un conjunto de textos teatrales que son parte fundamental de la historia del teatro de un país. Es el caso este último del trabajo de edición realizado por la profesora Raquel García-Pascual, y cuyo título viene a confirmar la importancia e interés del mismo: *Dramaturgas españolas en la escena actual*, que la editorial Castalia ha tenido a bien incluir en el número 55 de su colección Biblioteca de Escritoras. En este sentido, es doble el compromiso de Castalia con esta nueva publicación: primero, porque se trata de una colección que recoge las voces de muchas mujeres creadoras, condenadas las más de las veces al pudor editorial o, en el peor de los casos, al olvido; y segundo, porque no solo tiene la bondad de incluir la producción literaria femenina, sino que da cabida a textos puramente dramáticos, a colecciones de piezas teatrales, condenadas también en la mayoría de los casos a un segundo plano en el marco de las publicaciones literarias. Claro que, en el fondo de este doble compromiso, lo que se deja entrever es la necesidad de un ajuste de cuentas entre la creación femenina y la producción estrictamente dramática, y es justamente aquí donde García-Pascual ha sabido superar tal escollo, conjugando sabiamente la incuestionable calidad de una serie de textos dramáticos y la condición femenina de las respectivas dramaturgas. Por eso *Dramaturgas españolas en la escena actual* se presenta como un aporte literario de excelentes trabajos, pero también como testimonio justo de una sociedad en la que la mujer

dramaturga ocupa un indiscutible puesto como creadora. Es, a su vez, una continuación de la historia (en la medida en que recoge la herencia dramática occidental), y una lucha contra la historia (al menos contra aquella que, desde una imposición patriarcal, escondió –y esconde– muchas veces las voces de las mujeres creadoras).

Y sin embargo, no es esta una colección que apologiza al feminismo por el simple hecho de que todas las autoras sean, naturalmente, mujeres: ninguna de las cinco dramaturgas seleccionadas (Lourdes Ortiz, Carmen Resino, Paloma Pedrero, Lluïsa Cunillé y Laila Ripoll) habrían formado parte de esta edición si sus textos no estuvieran a una intensa altura dramática, independientemente de su condición femenina. Pero por si fuera poco, las cinco autoras de esta antología están en activo, sus textos han sido traducidos a varios idiomas, cuentan con obras en cartel en escenarios de primer nivel en Europa y América Latina, han recibido numerosos galardones, suman una larga lista de publicaciones y son desde hace ya algún tiempo objeto de estudio en las programaciones académicas. Y aún así, no por ser mujeres mantienen todas una misma visión del teatro, ni de la vida, ni –acaso– de sí mismas. Cada uno de los cinco textos son personalísimos, pluritemáticos y autónomos. La relación de analogía que se da entre ellos viene, efectivamente, de una visión femenina que, analizada de un modo bastante general, recoge inquietudes y sentimientos como la soledad, la percepción del sí misma frente a la sociedad, la incompreensión, las innegables imposiciones propias del patriarcado, el eterno deseo de emancipación y el interés moral por la no discriminación. Más allá de esto, cada una construye su propio mundo, no solo poético o técnico, sino también temático y humano. Cabría añadir aquí que cada una de las cinco piezas dramáticas publicadas pertenece a distintos años o décadas (1994, 2008, 1998, 2007 y 2005), lo que permite, sin duda alguna, conocer de cerca la literatura dramática que en la historia de nuestro país ocupa un merecido puesto en el periodo comprendido desde el final del siglo XX, con los últimos coletazos del franquismo, y la transición y consolidación democrática, hasta los primeros años del siglo XXI.

Como vemos, no son autoras noveles o desconocidas quienes se recogen en esta antología, sino nombres que señalan un periodo determinado de la dramaturgia nacional e internacional. ¿Cuál es, entonces, la función de este trabajo de edición de la profesora García-Pascual? Revitalizar, por una parte, la calidad literaria de la producción dramática actual realizada

por mujeres, dejando impreso para siempre un testimonio de nuestro teatro más reciente, y por otra parte, abrir líneas de investigación y estudios sobre una ingente cantidad de textos dramáticos de autoría femenina que están aún a la espera de su justa apreciación y divulgación, y que siguen luchando todavía hoy por desmontar los escrúpulos y prejuicios que el patriarcado ha traído consigo gracias a su ensimismamiento sexual y su consecuente dominio ideológico. Frente a esta desigualdad histórica, nuestras dramaturgas no reivindican un discurso *femenino*, sino *igualitario* (como señala la propia editora), demostrando así que la lucha por la igualdad nace desde el empeño por restituirle a la parte históricamente afectada su pleno derecho a existir, a ser visible, y a repercutir sin pudores de ningún tipo en el seno de la vida social que la ha engendrado. Es imperdonable –aunque tristemente cierto– que nuestras llamadas democracias occidentales continúen escribiendo su historia cultural e idiosincrática en el unívoco pensamiento de los varones, como lo es también que se escriba desde el plano inquisitorial de la heterosexualidad, la pretenciosa supremacía de la piel blanca, o el falaz discurso del capitalismo. Por eso *Dramaturgas españolas en la escena actual* es mucho más que una suma de textos dramáticos, porque su valor como testimonio existencial será siempre superior a su calado literario, mientras las mujeres creadoras pertenezcan a un grupúsculo arrinconado del arte y del pensamiento. Y en este sentido, los textos incluidos en la presente colección son cinco manifiestos ejemplares de la expresión literaria femenina actual, cinco historias que van de lo cotidiano a lo mítico, de lo local a lo universal, en las que se refleja un posicionamiento firme frente al orden socio-cultural y económico de la vida contemporánea, frente al arte y el teatro, frente a las relaciones humanas y frente a todo discurso excluyente.

Así, Lourdes Ortiz nos presenta en *El local de Bernardeta A.* el penoso tráfico de personas, la prostitución ilegal, la competencia desleal y el poder de la figura masculina frente a las mujeres en las relaciones sociales de producción, sin olvidarnos, dentro de su estilo literario, del juego referencial a la obra lorquiana, y un lenguaje felizmente heterodoxo, gracias al tratamiento encomiable de lo carnavalesco. Con Carmen Resino asistimos a la intimidad de una casa donde el incesto es el centro gravitatorio de *A vueltas con los clásicos*, amén de otros temas como la edad y la vejez, que cumplen intensas funciones dramáticas, así como el sentimiento paternal, el amor, la profunda soledad, la eutanasia y el rol de las mujeres en el ámbito estric-

tamente doméstico. Paloma Pedrero asciende hasta el piso veintidós de un rascacielos para contarnos la soledad de la vida urbana, el miedo de una mujer que contrata los servicios humanos (no sexuales) de un ciego para expresar cuanto siente, mientras se sucede entre ellos la risa y el llanto, el morbo y el odio; *Los ojos de la noche* es una pieza nihilista en la que una mujer se aferra a la supuesta bondad de un desconocido dispuesto a salvarla de tanta tristeza. Para Lluïsa Cunillé el tema de la invisibilidad social es el centro neurálgico de *Après moi, le déluge*, donde un empresario del coltán y una intérprete esperan a un anciano africano en un hotel del Congo, por el que sabrán el terrible sufrimiento y la maldición del pueblo africano como pobres, como niños, como soldados y, por supuesto, como mujeres. Finalmente, en *Los niños perdidos*, Laila Ripoll desempolva un pasaje de la historia de España en el que la infancia es la protagonista del suplicio del fascismo y el autoritarismo de la guerra y el posterior triunfo de los nacionales, obligados a ser acogidos –como efectivamente ocurrió– por otros países durante el conflicto; todo desde un punto de vista irónico y nostálgico, dulce y amargo, que convierte en constante contradicción emotiva el sufrimiento del pueblo español y más concretamente de sus hijos menos politizados y por tanto, menos culpables. Cinco textos los aquí brevemente expuestos de una calidad literaria, un dominio técnico y una destreza narrativa deslumbrantes, que luchan por hacerse oír y por mantener su grito de sangre caliente en el tiempo, evitando acaso en lo posible que se siga repitiendo día a día tanto atropello humano, tanto espanto. Sobra decir que estamos de este modo ante cinco textos de profundo compromiso humanista, desarrollados desde la farsa, el drama burgués, el teatro-documento o el teatro realista con brotes absurdos; prevalece sobre todos ellos una preocupación planetaria por los errores humanos, y un deseo de denunciarlos para construir una paz posible y verdadera, y para salvarnos de la barbarie.

Por último, la edición del libro es de un sumo cuidado y de una excelente y amena presentación, que ayuda a distinguir fácilmente una pieza de otra durante su lectura. Se respira un verdadero interés por acercar la literatura dramática femenina a todos los públicos, haciendo que sean los propios textos quienes hablen por sí mismos, ya que la ausencia del prólogo obliga a enfrentarse directamente con ellos desde un primer momento. Existe, por el contrario y acaso por humildad, un epílogo final donde la editora García-Pascual repasa brillantemente la cuestión histórica de la literatura dramática femenina hasta el siglo XXI, para resumir luego los principales

temas, líneas estéticas y aportaciones de cada una de las autoras del libro, y de sus obras. Se trata de un epílogo fundamentalmente didáctico; un epílogo que es casi una pieza literaria más dentro del corpus dramático, de fácil lectura y mejor análisis, con el que se cierra (tras una interesantísima y necesaria bibliografía sobre el tema en cuestión), un trabajo de trescientas sesenta y dos páginas llenas de rigor, de bondad y de inteligencia.

César Yanes
Universidad de La Laguna



COLABORADORES DE ESTE NÚMERO



GEMA CIENFUEGOS ANTELO. Doctora en Filología por la Universidad Complutense de Madrid. Especialista en Teatro español del Siglo de Oro, es editora del *Teatro breve de Francisco de Avellaneda* y forma parte de los equipos de investigación que llevan a cabo la edición de las *Obras completas de Francisco de Rojas Zorrilla* (UCLM y UVa). Ha publicado varios trabajos sobre la comedia escrita en colaboración, la censura teatral y la refundición de comedias áureas en los siglos XIX y XX. Es coautora del libro *El caballero de Olmedo. Versos y versiones*, sobre la historia de la puesta en escena y la recepción crítica de la tragicomedia de Lope de Vega.



FERNANDO COLLADA RODRÍGUEZ. Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid, es profesor de Enseñanza Secundaria y Director de la colección de teatro “La Cuarta de Apolo”, publicada por Ediciones Clásicas-Del Orto. Autor de *Los géneros chicos* (2010), *de Carlos Fernández Shaw. El teatro y la vida* (2013) y de *Transgresión y metateatralidad. La revista chica en el Teatro por horas* (en prensa). Editor de Tomás Luceño, *¡Amén o El ilustre enfermo* (2010). Es autor de diversos artículos, así como ponente en cursos de formación teatral; ha dictado, asimismo, conferencias acerca del teatro del siglo XIX.



MIGUEL DEL ARCO y AITOR TEJADA. Titulados por la Real Escuela de Arte Dramático de Madrid, RESAD. Tras una larga carrera como acto-

res, comienzan a escribir guiones para televisión. En 2002 fundan Kamikaze Producciones. Comienzan rodando tres cortometrajes “La envidia del ejército nipón”, “Palos de ciego amor” y “Morir Dormir Soñar” con los que ganan más de un centenar de premios en diferentes festivales.

El 4 de diciembre de 2009 estrenan en el hall del teatro Lara “La función por hacer” una versión libre sobre “Seis Personajes en busca de autor” que escriben a dos manos. Del Arco dirige y Tejada se encarga de la producción. El montaje obtuvo 7 Premios Max y un arrollador éxito de público y crítica. Repiten con el mismo equipo en “Veraneantes”, una versión libre sobre la obra homónima de Gorki escrita y dirigida por Del Arco y producida por Tejada, su segundo trabajo, en coproducción con Teatro de la Abadía, que obtuvo 5 Premios Max. El equipo se consolida convirtiéndose en un compañía estable. En 2013 abordan “Misántropo”, versión libre del original de Molière también escrita y dirigida por Del Arco y producida por Tejada.

Miguel del Arco ha dirigido otros montajes como “La violación de Lucrecia” de William Shakespeare, convertida en un espectáculo unipersonal para Nuria Espert. “De ratones y hombres” de John Steinbeck en la que también firmaba versión y dirección. Por este montaje recibió el Premio Valle Inclán de teatro. Dirige para el CDN “El Inspector”, una versión libre que Del Arco escribe sobre el original de Gorki.

Del Arco también ha dirigido sus propios textos originales: “El Proyecto Youkali”, una pieza de teatro político escrita para la Comisión Española de ayuda al Refugiado, CEAR. “Deseo” una coproducción de Trasgo y Kamikaze estrenada en el teatro Alcázar de Madrid y “Juicio a una zorra”, monólogo escrito para Carmen Machi estrenado en el Festival internacional de teatro clásico de Mérida. Del Arco ha recibido en el 2013 el Premio de Cultura en su modalidad de teatro de la Comunidad de Madrid.



ANA FERNÁNDEZ VALBUENA, Doctora en Filología, es dramaturga autodidacta y ha seguido talleres de Escritura con J. Marie Piemme y Wajdi Mouawad, entre otros. Sus obras más recientes: *Mery Monarca* (Oslo, Dramatikkens Hus, 2014); *Trinidad* (La casa de la Portera, Madrid, 2014); *Samira...* (Théâtre National de Rabat, y Piccolo Teatro di Milano, 2012); y *Migraciones internas* (Piccolo Teatro di Milano, 2011). Es titular

de *Dramaturgia* en la RESAD, corresponsal de la revista italiana *Sipario* y Premio Internacional de Periodismo Teatral “Carlos Porto”, en el Festival de Almada, 2012.



DIANA I. LUQUE (Madrid, 1982), dramaturga y traductora, ha obtenido un Máster en Teatro y Artes Escénicas (ITEM-UCM) y un DEA en Literatura Inglesa y Norteamericana (UAM). Es Licenciada en Dramaturgia (RESAD) y en Filología Inglesa (UAM). Actualmente elabora su tesis doctoral sobre teatro irlandés (UAM). Ha trabajado como profesora interina de Inglés en ESADCyL. Ha sido becada por el INAEM (II Programa de Desarrollo de Dramaturgias Actuales, 2012-2013) y el Laboratorio Rivas Cherif del CDN (L'Obrador d'estiu 2013). Su obra *Tras la puerta* (2012, ed. ADE) fue galardonada con el Premio Internacional de Teatro Ricardo López Aranda 2011. Ha sido finalista al Premio “María Martínez Sierra” de la ADE 2012 por su libro *Estéticas de la destrucción: el teatro irlandés en la era del Celtic Tiger* (2012, ed. Fundamentos).



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) 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: 28/5/09].

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: 28/5/09].

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.

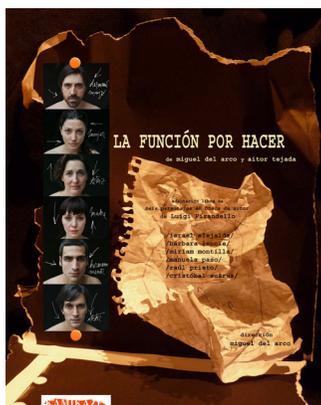
Los autores se hacen responsables de la autoría y originalidad de sus textos y de las responsabilidades éticas que contraen con su publicación.

Acotaciones, Avenida de Nazaret, 2, 28009 Madrid

Tel. 91 504 21 51, Ext. 117. Fax 91 574 1138

E-mail: publicaciones@resad.com

Web: www.resad.es/publicaciones.htm



BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Deseo suscribirme a ACOTACIONES por:

Un año (2 números) a partir del N.º... Precio 12,00 euros.

Dos años (4 números) a partir del N.º... Precio 23,00 euros.

Deseo recibir los siguientes números atrasados a 7,21 euros el ejemplar.

- N.º 1 N.º 2 N.º 3 N.º 4 N.º 5 N.º 6 N.º 7 N.º 8 N.º 9
 N.º 10 N.º 11 N.º 12 N.º 13 N.º 14 N.º 15 N.º 16 N.º 17 N.º 18
 N.º 19 N.º 20 N.º 21 N.º 22 N.º 23 N.º 24 N.º 25 N.º 26 N.º 27
 N.º 28 N.º 29 N.º 30

DATOS

Nombre y Apellidos.....

Domicilio

Código Postal.....

Población.....Teléfono

FORMAS DE PAGO

Talón nominativo a favor de: Editorial Fundamentos

Transferencia a la cuenta corriente: 2838 / 1962 / 49 / 6800005002

Contra reembolso del primer número.

PEDIDOS A:

Editorial Fundamentos, Caracas, 15-3.º ctro. dcha. 28010 Madrid España
 e-mail: fundamentos@editorialfundamentos.es. [http:// www.editorialfundamentos.es](http://www.editorialfundamentos.es)

