

ACOTACIONES

REVISTA DE INVESTIGACIÓN TEATRAL



JULIO - DICIEMBRE DE 2009

Portada: cartel de *So Happy Together*

© RESAD, 2009. Avenida de Nazaret, 2. 28009 Madrid

© Asociación José Estruch, 2009. Avenida de Nazaret, 2. 28009 Madrid

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

© José Ramón Fernández, Jesús Laiz, Yolanda Pallín, Laila Ripoll

© Marco Antonio de la Parra

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

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

IMPRIME: Omagraf, S. L.

DEPÓSITO LEGAL: M-56929-1998

ISSN 1130-7269

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

ACOTACIONES

REVISTA DE INVESTIGACIÓN
TEATRAL
II ÉPOCA, N.º 23
JULIO-DICIEMBRE DE 2009

Director Fundador: Ricardo Doménech

Director: Pedro Vllora

Redactor Jefe: Emeterio Diez

Diseño: Luis Lorenzo Lima

Consejo de Redacción (RESAD): Izaskun Azurmendi, Ana Isabel Fernández Valbuena, Sol Garre, Itziar Pascual, Margarita Piñero, Jorge Saura, Yolanda Mancebo.

Comité Editorial: Joaquín Álvarez Barrientos (CSIC), José Luis García Barrientos (CSIC), Susane Hartwing (Universidad de Postdam), Emilio Javier Peral Vega (Universidad Complutense), Eduardo Pérez Rasilla (Universidad Carlos III), Héctor Urzaiz Tortajada (Universidad de Valladolid).

Consejo Asesor: Andrés Amorós (Universidad Complutense), René Andioc (Universidad de Toulouse), Úrsula Aszyk (Universidad de Varsovia), Manuel Aznar (Universidad Autónoma de Barcelona), 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), Francisco Nieva (Real Academia de la Lengua), Javier Navarro de Zuñiga (Universidad Politécnica de Madrid), Mercedes de los Reyes Peña (Universidad de Sevilla), Francisco Rodríguez Adrados (Universidad Complutense), Evangelina Rodríguez Cuadros (Universidad de Valencia), José Ricardo Morales (Academia Chilena de la Lengua), Phyllis Zatlin (Universidad de Rutgers).

La revista *Acotaciones* puede consultarse on-line en:
<http://www.resad.es/publicaciones.htm>



SUMARIO

ARTÍCULOS	7
GUADALUPE SORIA, <i>La Junta de Reforma de Teatros y la instrucción actoral (1799-1804)</i>	9
VERÓNICA AZCUE, <i>Antígona en el teatro español contemporáneo</i>	33
MANUEL BARRERA BENÍTEZ, <i>Estructura y sentido de La paz perpetua de Juan Mayorga</i>	47
CARTAPACIO	67
Introducción de ITZIAR PASCUAL	69
JOSÉ RAMÓN FERNÁNDEZ, JESÚS LAIZ, YOLANDA PALLÍN, LAILA RIPOLL, <i>So Happy Together</i>	83
Pieza breve	
MARCO ANTONIO DE LA PARRA, <i>La pereza</i>	133
CRÓNICA	141
ITZIAR PASCUAL, <i>Guanajuato: los senderos del teatro</i>	143
PEDRO VÍLLORA, <i>Con Lope de Vega a capa y espada</i>	146
JOSÉ-LUIS GARCÍA BARRIENTOS, <i>El Gran Teatro del Mundo. 21.º Festival Internacional de Teatro Experimental de El Cairo</i>	151
LIBROS	
DANIEL SARASOLA, <i>Historia del Teatro Breve en España</i> , de Javier Huerta Calvo (director)	154
YOLANDA MANCEBO, <i>Respuesta de la poetisa a la muy ilustre sor Filotea de la Cruz</i> , de Sor Juana Inés de la Cruz	159
JORGE SAURA, <i>Anne Bogart La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte</i> , de Anne Bogart	161
FERNANDO DOMÉNECH, <i>Obra teatral</i> , de José Luis Alonso de Santos	166
DIANA I. LUQUE, <i>Dentro de la tierra</i> , de Paco Bezerra	170
COLABORADORES DE ESTE NÚMERO	173
NORMAS EDITORIALES	175

S
E
T
E
R
O
I
D
E
T
O
E

ARTÍCULOS



GUADALUPE SORIA

La Junta de Reforma de Teatros y la instrucción actoral (1799-1804)

VERÓNICA AZCUE

Antígona en el teatro español contemporáneo

MANUEL BARRERA BENÍTEZ

Estructura y sentido de La paz perpetua de Juan Mayorga



S
T
R
U
C
T
U
R
A
Y
S
E
N
T
I
D
O



LA JUNTA DE REFORMA DE TEATROS
Y LA INSTRUCCIÓN ACTORAL (1799-1804)

THE JUNTA DE REFORMA DE TEATROS
AND THE ACTOR TRAINING (1799-1804)

Guadalupe Soria Tomás

Universidad Carlos III de Madrid

(gstomas@hum.uc3m.es)



Resumen: En 1800 se abrieron clases de Declamación, Música, Baile y Esgrima en los Teatros de Madrid para perfeccionar a los actores y formar a los futuros profesionales de la escena. La iniciativa correspondía a la Junta de Reforma de Teatros, de la que formaban parte, entre otros intelectuales ilustrados, Leandro Fernández de Moratín y Santos Díez González. Los profesores, Manuel Díaz Moreno, Bernardo Acero, Manuel León y Felipe Ferrer y Navarro, impartieron sus clases durante casi dos temporadas teatrales. Aunque la Junta cesó en 1803, Santos Díez González, su máximo responsable, insistió para que el Gobierno reabriera las clases y cumplir con su proyecto de mejora teatral.

Palabras clave: Leandro Fernández de Moratín, Santos Díez González, formación actoral, Ilustración española, declamación

Abstract: Declamation, music, dancing and fencing lessons were opened in Madrid theatres in 1800 to improve the declamation and to train the actors-to-be. It was an initiative of the Junta de Reforma de Teatros, which were largely composed by Enlightenment intellectuals, like Leandro Fernández de Moratín or Santos Díez González. Manuel Díaz Moreno, Bernardo Acero, Manuel León and Felipe Ferrer y Navarro were teaching for almost two theatre seasons. Although the Junta de Reforma de Teatros ended in 1803, Santos Díez González, who was its leader promoter, insisted that the Government should reopen the lessons to achieve the improvement of the theatre activity.

Key Words: Leandro Fernández de Moratín, Santos Díez González, actor training, Spanish Enlightenment, declamation

A finales del Setecientos, y tras varios proyectos que nunca se llevaron a la práctica y otros tantos frustrados, se puso en marcha el primer plan integral de reforma de teatros. La Junta de Dirección de Teatros o Junta de Reforma, aprobada por Real Orden del 21 de noviembre de 1799, se encargó de supervisar el proyecto del censor teatral, Santos Díez González, *Idea de una reforma de los Theatros Públicos de Madrid que allane el camino para proceder después sin dificultades y embarazos hasta su perfección*, fechado el 30 de mayo de 1797 (Kany 1929 y Subirá 1932).¹

Leandro Fernández de Moratín —quien años antes ya había elaborado un proyecto de reforma de teatros (Cabañas 1944, 75-81)— fue nombrado director de la Junta. Esta la completaban Gregorio García de la Cuesta, gobernador del Consejo de Castilla, como presidente; Santos Díez González, como censor, y Francisco Rodríguez Ledesma, como secretario.² Moratín renunció pronto a su cargo —que recayó en Andrés Navarro, catedrático de Filosofía Moral de los Reales Estudios de San Isidro—; se le nombró corrector de comedias del repertorio clásico español el 14 de enero de 1800 y mantuvo su puesto de vocal de la Junta hasta que se desvinculó definitivamente de ella en julio del mismo año.³

El proyecto de Santos Díez González buscaba reformar todos los elementos que conformaban el fenómeno escénico desde su concepción como medio de educación social y de buenas costumbres. Se proponía la creación de una fórmula dramática nueva, ajustada, en principio, a la estética neoclásica; una mejora en el espacio escénico, atrezzo, decoraciones y vestuario; un cambio en el sistema de producción teatral y una mejora en la preparación de los actores.⁴

Es esta última cuestión la que nos interesa retomar en este estudio. Ya anteriormente presentamos las principales disposiciones que el plan tenía previsto para la formación actoral: selección de un profesor de Declamación a través de una oposición, y nombramiento de profesores de Baile, Esgrima y Música (Soria Tomás 2006, 45-50). También estudiamos el manual que se confeccionó para el apoyo de las clases del maestro de Declamación, titulado *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral* (Zeglirscosac 1800). El texto —obra de Francisco Rodríguez Ledesma (Doménech 2004)— supuso la aplicación en nuestro país de la patognómica o fisiognómica dinámica al trabajo actoral (Soria Tomás y Pérez-Rasilla 69-72).

Las investigaciones llevadas a cabo recientemente, y de forma especial en el Archivo de la Villa de Madrid, nos han permitido ampliar el cono-

cimiento sobre este aspecto concreto del plan de Díez González. Hemos localizado documentación hasta la fecha, que sepamos, inédita. Entre ella hay que destacar los memoriales de los diferentes aspirantes a las plazas de los maestros de Declamación y de Esgrima; la relativa al nombramiento del maestro de Baile; los memoriales de los aspirantes a cubrir las plazas de los alumnos; así como documentación que desvela los problemas que obstaculizaron el óptimo desarrollo de la docencia. El objetivo que nos proponemos en las siguientes páginas es pues revisar, a la luz de estos nuevos datos, la labor de la Junta de Reforma de Teatros relativa a la formación actoral.

Las obligaciones de los diferentes maestros aparecen fijadas en la sección «Empleos comunes a los dos teatros» y en el apartado de «La policía de los teatros» del plan de reforma. Con respecto al maestro de Declamación, estas consistían en participar en la Junta de formación de las compañías cómicas; examinar a los actores que quisieran ajustarse en los teatros; ensayar y perfeccionar a los ya contratados; e instruir, una vez por semana, a cuatro jóvenes destinados a salir a escena y a aquellos admitidos específicamente para recibir sus lecciones (Kany 264-265, 277 y 281). En resumen, se trataba, en su mayoría, de funciones similares a las dictadas en abril de 1771 para Louis de Azema y Reynaud,⁵ el que fue primer maestro de Declamación en España y a quien, indirectamente, Díez González se refería en su plan. De hecho, el salario que se destinaba para el nuevo maestro era exactamente igual al de su predecesor: 24000 reales de vellón anual (Kany 256 y 265). Estas obligaciones parece que fueron rebajadas en la Real Orden de 21 de noviembre de 1799 que puntualizaba: «que el Maestro de Declamación sea sólo para los ensayos, y enseñar solamente en el teatro mismo a los que se dediquen a este ejercicio».⁶

Su nombramiento, tal y como se especificaba en el plan, debía verificarse a través de una oposición pública. El edicto por el que se convocaba, fechado el 13 de enero de 1800, se publicó dos días más tarde en el *Diario de Madrid* y se anunció, al menos, en las siguientes ciudades: Sevilla, Málaga, San Lúcar de Barrameda, Zaragoza, Valladolid, Orihuela, Cartagena, Barcelona, Ferrol, Bilbao, Salamanca, Cádiz, Pamplona, León y Alcalá de Henares.⁷

El desajuste entre el cotejo de lo prescrito en la convocatoria y la documentación consultada, parece dar la razón a Moratín, quien afirmó que la prueba nunca llegó a verificarse (2008, vol. II, 189). Estudiemos

el proceso con detalle: la convocatoria señalaba que el 22 de febrero debían presentarse en la secretaría de la Junta todos los aspirantes que hubieran entregado el memorial correspondiente. Se les asignaría un número y se les convocaría para un primer examen. El número de los tres mejores, que continuarían con la oposición, se haría público a través del *Diario de Madrid*.

Hemos localizado los memoriales de diez aspirantes a la plaza de maestro de Declamación, fechados antes del 22 de febrero, en los que estos detallan sus méritos. Así, José de Alfaro era primer galán de la compañía de Málaga; José de Raimundo esgrimía sus conocimientos de latín, francés e italiano, su condición de Pastor Arcade de Roma y Académico Apatista de Florencia, sus estudios de Retórica, Poética, Matemáticas, Historia y Filosofía y un profundo conocimiento —así lo aseguraba— de los teatros de Italia y Francia; Francisco de Paula Martí, grabador de la Academia de San Fernando, sus estudios en letras y Bellas Artes; Juan Santa María se mostraba: «versado en Retórica y Poética, con un mediano conocimiento de las pasiones del ánimo y corazón del hombre»; José Joaquín Merino apuntaba su calidad de literato y su experiencia como actor; Mariano Pascual Barón hacía valer su condición de abogado de los Reales Consejos, sus estudios en Bellas Artes y en el arte de la Declamación, y Lucas Rodríguez hacía lo propio en calidad de licenciado. No reseñaban méritos específicos Cesáreo Benito, Carlos María Samaniego ni Manuel Garcés y Machuca.⁸

Es posible que los candidatos no fueran del agrado de la Junta de Reforma o que, como bien intuye Doménech Rico (2004, 227), no todos sus componentes estuvieran dispuestos a apoyar a Francisco de Paula Martí, grabador de las láminas que acompañaban el texto de Francisco Rodríguez Ledesma. El caso es que, para principios de marzo, este último ya no ejercía como secretario y a mediados de mes aún no se había verificado la primera prueba. Así se infiere de una carta de Moratín enviada a Santos Díez González el 14 de marzo. Parece que la Junta se planteaba publicar un nuevo edicto. Moratín (2008, vol. I, 1275) animaba a realizar la primera selección y, si ninguno de los examinados demostraba: «la suficiencia necesaria para esperar que en los últimos ejercicios pueda escogerse un sujeto digno que llene las ideas de la dirección y sea capaz de cumplir con las difíciles obligaciones de su empleo», a que se declarase la plaza vacante y se anunciara la oposición para el siguiente año.

El *Diario de Madrid* nunca publicó la relación de los tres mejores candidatos, sencillamente porque no hubo una primera prueba. El 21 de marzo el periódico llamaba a los aspirantes masculinos y femeninos a las plazas de las diferentes enseñanzas a presentarse los días 24 y 25 de marzo, respectivamente, en la contaduría del Teatro del Príncipe. La primera selección del alumnado se verificó antes de nombrar al maestro de Declamación, ya que el mismo diario anunciaba el 27 de marzo que: «El Opositor para Maestro de Declamación asignado con el n. 11, se presentará el viernes 28 del corriente en la posada del Sr. Director D. Andrés Navarro». La identidad del undécimo aspirante, al que se nombró profesor interino, correspondía al licenciado Manuel Díaz Moreno que había presentado su memorial el 22 de marzo:

El Licenciado D. Manuel Díaz Moreno, pensionado de la Reina Ntra. Sra. bajo cuya protección y expensas ha seguido la carrera literaria, habiéndola concluido, ha contraído con ella además de los méritos de la adjunta relación otros debidos a su particular estudio y laboriosidad. Deseoso de emplear sus luces y talento en la reforma del teatro:

A V. E. rendidamente suplica que sin embargo de haberse concluido el tiempo prefijado para la oposición al empleo de Maestro de Declamación se sirva admitirle a ella en los términos que tiene comunicados al Sr. D. Santos Díez González, Censor de la Junta. Así lo espera.⁹

Su designación puede resultar sorprendente frente a opciones quizás más lógicas, como el nombramiento, también interino, del actor José de Alfaro o de José de Raimundo, con mejor preparación, al menos aparentemente. Eso debió pensar el actor cuya situación era compleja. En su memorial, remitido el 22 de enero, Alfaro advertía que los compromisos profesionales —todavía no había finalizado el año cómico— le impedían acudir a la oposición; es decir, aunque se hubiera verificado, no habría podido participar. Con todo, el 10 de abril del año siguiente, volvió a dirigirse a la Junta para solicitar que le examinaran para la plaza:

José de Alfaro natural de esta Corte, y de ejercicio cómico, atento al continuo celo con que VV. SS. no dispensan fatiga que contribuya al fomento del teatro nacional, y que la brillantez de tan noble arte es el único objeto de sus ideas; sabiendo así mismo que la plaza de Maestro de Declamación, se halla solo interinamente servida, y creyéndose el interesado con algunas de las

proposiciones que exige el edicto publicado en próximo año anterior, en que se convoca a la oposición de este empleo:

A VV. SS. suplica se dignen admitirle a los precisos exámenes; para que aun cuando su aptitud no sea suficiente a la propiedad del cargo, logre al menos verse juzgado por tan dignos jueces, cuya atención basta a recompensar, y llenar de glorias la tarea a que se compromete.¹⁰

Aunque la Junta le admitió a examen, Díaz Moreno continuó en el ejercicio de sus clases. Figura como el maestro de Declamación interino de ambos coliseos en las listas de actores que publicó, el 2 de abril de 1801, el *Diario de Madrid* para el año cómico que principiaba. Por otra parte, una serie de informes evacuados a petición de la Junta de Reforma sobre varios de sus alumnos confirman la continuación de Díaz Moreno en su cargo; informes a los que haremos referencia más adelante.

Además de la docencia del maestro de Declamación, el plan incluía dos maestros de Música con la responsabilidad de dirigir las orquestas, e instruir, dos o tres días por semana, a los actores y a los admitidos en la formación actoral (Kany 265 y 281-282). El *Diario de Madrid* de 2 de abril de 1801 sólo da el nombre de uno de los maestros: Bernardo Acero.

El maestro de Esgrima, plaza dotada con cuatro mil cuatrocientos reales anuales, debía preparar las coreografías de los montajes escénicos e instruir a los alumnos dos o tres veces por semana (Kany 265 y 282). Se presentaron cuatro aspirantes para su magisterio: Manuel Antonio de Brea, maestro de armas del Real Seminario de Nobles y maestro examinador del reino; Rafael del Castillo, maestro examinador de armas; José Ramírez de los Ríos, profesor de destreza en las armas y cobrador en el Teatro de los Caños del Peral; y Felipe Ferrer y Navarro. Se nombró a este último, tal y como figura en el *Diario de Madrid* al que acabamos de referirnos.¹¹

Por último, se nombró a José Rivas para la plaza de maestro de Baile, quien renunció al cargo el 28 de marzo de 1800; ya que era incompatible con las clases que impartía en el Real Seminario de Nobles.¹² Se nombró entonces, de forma interina, a Manuel León, que había solicitado encargarse de las clases a través del siguiente memorial firmado el 14 de abril:

Señor; Manuel de León, puesto a los pies de V. S. y demás señores de Real Junta, con el mayor respeto; hace presente, que teniendo alguna noticia de que el maestro de baile de los teatros intenta dejar su empleo, por tanto:

Suplica a V. E. y demás señores de la Junta, se le conceda este empleo, pues tiene acreditado, ser suficiente para el desempeño con el lucimiento que corresponde, y ser este legítimamente maestro de escuela teatral como acredita a la orden de V. E. Gracia que espera merecer del favor de V. E. y señores de la Junta [...] ¹³

Este maestro, cuya plaza estaba dotada de ocho mil reales, debía tanto ensayar los posibles bailes de las funciones como instruir a los alumnos cinco días por semana (Kany 265).

Por cuestiones de decoro, heredadas del prejuicio histórico hacia la profesión actoral, el plan de reforma no creó un colegio especial, sino que abrió las clases en los teatros (Kany 264-265). La falta de un espacio adecuado dificultó el desarrollo de alguna de las materias. Así lo demuestra la siguiente queja elevada por el maestro de Esgrima a la Junta, fechada el 18 de noviembre de 1800:

D. Felipe Ferrer y Navarro, Maestro de los actores y jóvenes de la escena, por nombramiento de esta Real Junta con la debida veneración dice: que a causa de haberse imposibilitado la continuación de su enseñanza en el sitio señalado para la esgrima, porque los maestros de Música y Baile poseían la sala que también se ocupa en ensayos de comedias, quedando sólo la indecente pieza de paso, que sólo ha servido en el verano a puerta abierta, por gozar alguna luz, que ahora no se disfruta; no sólo esos motivos han perjudicado, sí también, haberse el piso destruido en término de no poder trabajar en él, sin peligro de algún quebranto siendo mayor el que podía acontecer, lisiándose alguno el rostro con el manejo de las Armas, por la poca luz que [ilegible] puesto disfruta la pieza con la puerta cerrada, que en la estación, precisa tenerla así; vistos estos graves inconvenientes acudió el que expone al Sr. Director, y no encontrándose en los teatros sitio al propósito para la Escuela, el suplicante ha buscado un cuarto bajo con sala correspondiente a más de su habitación, donde da sus lecciones porque no pierdan el tiempo los alumnos, pues sólo desea complacer a los superiores con el adelantamiento de sus discípulos. ¹⁴

Como señalamos anteriormente, además de ensayar y perfeccionar a los actores de los teatros y a los jóvenes que se admitiesen para estudiar en las distintas clases y los maestros deberían instruir a cuatro alumnos seleccionados por la Junta, ¹⁵ dos destinados a cada uno de los teatros, «para servir en la escena y colocar o recoger muebles propios de ella, decir tal vez algún verso, salir en las comparsas, y asistir a la enseñanza

de la declamación teatral para instruirse y hacerse dignos de entrar en las compañías de actores» (Kany 260).

El *Diario de Madrid* del 4 de abril de 1800 anunciaba el nombre de tres de los alumnos destinados a la Declamación: Julián Peña, Tomás Oliver y José Díez. A ellos se unieron otros compañeros. Así lo indica Cotarelo y Mori, quien recoge una nota de Manuel Díaz Moreno, fechada el 19 de junio de 1800, sobre la falta de cualidades de varios de sus primeros alumnos: Ana de Castro, Alfonsa Merino, Julián Peña, Tomás Oliver y José Díez (Cotarelo y Mori 2009, 155-156). Se conservan los memoriales de dos de estos cinco primeros alumnos: el de Tomás Oliver y el de Ana de Castro, remitidos el 18 de marzo de 1800. Ambos tenían en común la edad, 20 años el primero y 21 la segunda, y haber actuado anteriormente en comedias caseras.¹⁶

Por otra parte, hemos localizado las solicitudes de otros veintisiete aspirantes a cubrir las plazas de sirvientes de escena o a ser admitidos en las diferentes clases, enviadas entre el 8 de febrero y el 7 de abril de 1800.¹⁷ De ellas sólo una especifica su deseo de asistir a las clases de baile —María Álvarez, de alrededor de trece años y que esgrimía como méritos saber leer y escribir—. Otro tanto ocurre con la clase de Canto, solicitada por José Segura —de 18 años y cuyo mérito era haber recibido lecciones del maestro Blas de Laserna—.

La mayoría de los solicitantes señalan Madrid como su lugar de procedencia, dieciocho en total; dos de ellos proceden de Illescas, uno, de Borox, y otro, de Zaragoza. En relación con la edad, la mayoría oscila entre los dieciocho y veinte años. Un estudio detallado de las justificaciones que presentan para obtener las plazas revela, sin embargo, un perfil muy variado de los aspirantes: huérfanos que encuentran en esta plaza su único medio de subsistencia —tal y como declara Julián Encinas—; aficionados al teatro; hijos o hermanos de actores; o profesionales que no consiguieron ajustarse en los teatros para esa temporada. Este es el caso, por ejemplo, de Tadeo Ribera, actor contratado el año anterior en la compañía de Luis Navarro; o el de Juan de Mata y Eugenio Pérez, ajustados como segundo y tercer galán respectivamente en la compañía de los Caños del Peral durante la temporada anterior.

Sabemos, por las notas que la Junta incluyó en el margen de algunos de estos memoriales, que varios aspirantes concurrieron a examen. Este fue el caso de María Álvarez y de Gregorio Reoyo; pero no podemos dar la relación completa de quienes fueron finalmente admitidos. Sí lo fueron

Bernardo Avecilla —quien el 29 de abril de 1801 solicitaba una plaza de acompañamiento y alegaba como mérito la instrucción recibida por Díaz Moreno— o Santiago Casanova —que figura en la lista de sirvientes destinados a la escena publicada por el *Diario de Madrid* (2.4.1801)—. Nos consta, por los memoriales que enviaron a la Junta a principios de 1801, que al menos otros cuatro aspirantes habían sido admitidos en las clases de la Junta durante el primer año en que estuvo operativa: Tiburcio Suárez —admitido el 2 de agosto de 1800—, Juan López Romero; Pablo González y Antonio Martínez.¹⁸

Además de Santiago Casanova, el *Diario de Madrid* daba el nombre de los otros cuatro jóvenes destinados a servir la escena «con obligación de asistir a la enseñanza de los Maestros del Teatro»: Teresa Masedas, María Pinto, Petronila Silva y Juan Domingo de las Heras. El *Diario* incluía, de otro lado, un llamamiento a todos los jóvenes que quisieran recibir la instrucción: «Se advierte, que pueden asistir a las enseñanzas de las habilidades propias del teatro: todos los jóvenes de ambos sexos que con licencia de sus padres o tutores quieran dedicarse a la profesión cómica». En este segundo año la Junta de Reforma de Teatros recibió más de treinta solicitudes. Fueron admitidos en las clases, además de los cinco anteriores: Miguel Acero, María del Rosario, Ángel López, Antonia y Luisa García, Luis Quiroga, Toribio Quintero y Mariano Casanova.

Aunque no abunda la documentación sobre el funcionamiento de las distintas clases, disponemos de algunas informaciones de interés. Se conserva el testimonio de la alumna Petronila Silva relativa a un conflicto con su maestro de música, Bernardo Acero. En su solicitud para ser admitida en las clases, fechada el 21 de febrero de 1801, esgrimía como mérito las clases de canto con Pablo del Moral, en aquel momento compositor de la orquesta del Teatro del Príncipe. Parece que las rencillas personales entre este último y Bernardo Acero motivaron que este expulsara a la alumna de las clases. Petronila Silva se defendió en una extensa queja presentada a la Junta el 19 de octubre de ese mismo año:

[...] pues indispuestos de nuevo dichos señores con motivo de una tonadilla en que había de cantar la Sra. Laureana, al siguiente día cuando fui a la Escuela de Música me encontré al Maestro a la puerta de la calle, quien con general escándalo de la vecindad, de muchos músicos que esperaban la hora del ensayo, y de otras muchas gentes que pasaban; lo primero que me dijo irritado fue, que para qué iba allí, y que siendo inútil para todo no debía cansarme en balde. Yo le respondí, que mis deseos no eran de ser inútil en nin-

guna manera pero que estos quedaban frustrados con su corto celo, y que no era extraño adelantase poco cuando él no me daba lecciones. Entonces encolerizado de nuevo me dijo resuelto que no volviese a la Escuela, ni pisase sus umbrales, con otras muchas expresiones indignas de una regular educación [...]¹⁹

La alumna solicitaba, en fin, que la Junta le tomara un examen objetivo para demostrar sus cualidades y ser readmitida en las clases. Petición que le fue concedida. Ciertamente, este tenso altercado no mejora la negativa impresión del único testimonio de la clase Esgrima, en el que se adivinaba la incomodidad del espacio donde se impartía. A esto hay que sumar la nota que recogía Cotarelo y Mori sobre los nulos talentos de los primeros alumnos de Declamación. No hemos localizado este documento en los fondos del Archivo de la Villa de Madrid, pero sí otros que revelan el descontento de Díaz Moreno sobre esta cuestión. El primero, fechada el 19 de octubre de 1800, está dirigido al secretario de la Junta, Francisco González Estéfani. El profesor proponía examinar a los alumnos para verificar sus adelantos:

El Maestro de Declamación, deseoso de acreditar a la Real Junta de Dirección de Teatros el celo y actividad con que procura desempeñar todas sus obligaciones, dejando a su consideración la inteligencia y puntualidad con que dirige los ensayos de la escena; en cuanto a la enseñanza de los alumnos, sin embargo de carecer estos de las dotes necesarias para la declamación teatral, como desde un principio se manifestó, y la Junta sabe muy bien, propone un examen en el que atendiendo todas sus circunstancias hagan ver los adelantamientos conseguidos no solo en la Declamación teatral, sino también en las demás habilidades, para cuya enseñanza se les han puesto Maestros.

No es su ánimo presentarlos en este examen hábiles para el teatro; sino manifestar a la Junta que atendidas sus disposiciones naturales ha procurado instruirlos en la Declamación teatral cuanto ellas permiten, y que cuando se le presenten alumnos más bien dispuestos conseguirá mayores adelantamientos.

Este examen, que deberá ser en el Teatro, podrá reducirse a que reciten algunos monólogos, diálogos y escenas de las varias piezas que han ensayado en el estudio, respondiendo a las preguntas que sobre la teoría y práctica del arte se les hicieren, y alternando con algunos ejercicios de esgrima y baile.²⁰

No se conserva la documentación relativa al examen, pero parece que, en general, las disposiciones del alumnado que ingresó al año siguiente

no eran mejores. Varios informes evacuados por el profesor, nos permiten comprobar las cualidades que valoraba en los aspirantes a actores. La alumna María del Rosario, admitida el 1 de mayo de 1801, solicitó el 5 de junio siguiente poder desempeñar algún papel que tuviera una mayor remuneración: «suplica que como alumna que ha sido elegida también le acepten como comparsas, cantar coros y decir algunos versos cuando se lo manden para atender a la familia». La Junta solicitó informe al maestro quien respondió, como sigue, el 4 de julio:

Cualquiera que sea el talento y la aplicación de esta joven, sus disposiciones físicas ni son para actriz del teatro ni aun para comparsa. Esta, como casi todos los jóvenes que se han presentado voluntariamente, son inútiles; y se les debe excluir de la enseñanza para no distraerlos de cualquiera otra ocupación honesta en que puedan ser útiles a la sociedad.²¹

Palabras más indulgentes contiene el informe que dictó sobre el aspirante Ramón Gaspar de la Cueva: «Entre los muchos malos que se han presentado es uno de los pocos que tienen alguna disposición, a pesar de que su estatura promete pocos medros». ²² Y no encontró mejores disposiciones en las hermanas Antonia y Luisa García, sobre las que dictó el siguiente informe:

Desde el día que se presentaron en la enseñanza estas dos jóvenes he tanteado todos los días su talento y disposiciones naturales en los razonamientos que las he señalado. Lo poco que deben a la naturaleza, su cerrado acento andaluz, no saber apenas leer, y otros defectos naturales las hacen inútiles para la profesión cómica en el género serio. Desengañadas de sus disposiciones en este género, intentan emprender el jocoso. No me prometo en éste mayores adelantamientos.²³

El físico del actor era otro elemento primordial para Díaz Moreno. De este modo despachó el informe sobre el alumno Julián Servián, evacuado el 16 de julio de 1801: «Su fisonomía y estatura recomiendan muy poco al suplicante para el logro de la gracia que pide». ²⁴ Por el contrario, las buenas cualidades físicas de Toribio Quintero le valieron una plaza de acompañamiento, tal y como recoge el informe del profesor de 4 de julio de 1801. ²⁵

En resumen, salvo algún caso aislado, el maestro de Declamación no estaba especialmente satisfecho con el nivel de los alumnos. Manuel Díaz

Moreno tampoco tuvo especial suerte en su otro cometido: la corrección de los actores que formaban parte de las compañías de los teatros; tarea con la que se mostró, desde un principio, comprometido. Así se infiere de la siguiente petición que dirigió al censor y al director de la Junta el 18 de mayo de 1800:

D. Manuel Díaz Moreno, Maestro de Declamación Teatral, a V. E. hace presente: Que el puntual y exacto cumplimiento de sus obligaciones exige indispensablemente su asistencia al teatro para observar y corregir a los actores los defectos de la representación, y hacer que esta sea conforme a los ensayos. Por tanto, y en consideración a no ser gravoso a los mayores intereses del teatro:

A V. E. suplica que en el primero o segundo día de todas las representaciones (caso de mudar en uno mismo ambos coliseos) se le conceda asiento franco, pagándole en los demás que quiera asistir.²⁶

En general, los actores profesionales se habían mostrado reacios a la Junta de Reforma (Cotarelo y Mori 2009, 149-150), ya que sus objetivos suponían un cambio radical de las viejas fórmulas con las que se habían gobernado las compañías: selección de los actores, nueva nomenclatura del reparto de papeles, sueldo fijo, supervisión de su trabajo por el maestro de Declamación y el director, pérdida de competencias en la selección del repertorio —sujeto al modelo del buen gusto de la intelectualidad ilustrada y no al de la mayoría del público—, etc. La oposición inicial de los actores fue contestada en la Real Orden de 23 de febrero de 1800, que les obligaba a acatar las prescripciones de la Junta so pena de no poder actuar en ningún teatro del reino.²⁷

Los recelos de los actores pueden explicar la respuesta de Joaquín Luna a un oficio del profesor dirigido a su hija Andrea en el que la convocaba a los ensayos de una nueva función. El actor contestó al profesor que: «Mis hijas están en el día bajo mis órdenes e ínterin yo no tenga contestación de un parte dado al Sr. Presidente de la Junta (con acuerdo de mis compañeros) no podemos contestar a su parecer de V».²⁸

La labor de los maestros de la Junta de Reforma de Teatros debió de concluir a finales de 1801 o principios del siguiente. Para esas fechas, el balance general de los objetivos alcanzados por la Junta no era positivo. Esto explica el plan presentado por el oficial de su contaduría y secretaria, Juan Antonio Peray. Está fechado el 1 de agosto de 1801 y lleva por título *Nuevo arreglo para los teatros de Madrid que facilita los progresos de su re-*

forma, y evita el que la Junta de Dirección sufra los atrasos de caudales que en el día experimenta. El texto revisa todos los puntos que se incluían en el plan de Santos Díez González de 1797, así como la previsión de cuentas, y propone un plan alternativo a partir de la experiencia del primer año que permitiera afrontar las deudas acumuladas de más de doscientos mil reales que arrojaban las cuentas de la Junta.

Las rebajas propuestas por Peray afectaban también al apartado de las escuelas que se habían abierto, puesto que mantenía la partida presupuestaria destinada al maestro de Baile, al de Esgrima y a los dos maestros de Música, pero suprimía la del maestro de Declamación. Su instrucción recaería en la figura del director, cuyas competencias particulares serían:

dirigir la escena, asistir a los ensayos que deberán hacerse con toda formalidad particularmente el general en los mismos términos que si se ejecutase la función a vista del público, enmendar sus defectos a los cómicos, instruirles en el verdadero sentido de lo que van a decir, y de la gesticulación con que deben acompañarlo; cuidando de la exactitud de la escena, su decoro, y de cuanto abrace esta; encargándose de la enseñanza de los alumnos, y demás jóvenes que se presenten a la escuela de declamación que deberá tener dos días en cada semana a una hora regular: celar a los maestros de las demás enseñanzas sobre el cumplimiento de su obligación, y sobre la aplicación de los discípulos a cuyo efecto será el jefe inmediato de todos los dependientes de la escena.²⁹

Creemos que el proyecto no se llevó a la práctica, al menos en lo referente a las clases, y que estas, probablemente, terminaron por suprimirse. Las cuentas tampoco mejoraron, de manera que el Gobierno autorizó a Melchor Ronzi la empresa de los tres teatros de Madrid para la temporada de 1802-03 (Cotarelo y Mori 2009, 183-184). En la lista de las compañías publicada en el *Diario de Madrid* (18.4.1802) para esta temporada ya no figuran los nombres de ninguno de los maestros. Sí se ofrece la relación de jóvenes destinados para los teatros: Agustina Romero, María López, Ángel Ferrer y José de Torres; pero tampoco se especifica que tuvieran que asistir a ninguna clase determinada.

La empresa de Ronzi terminó quebrando y el Gobierno cedió, de manera transitoria, la reorganización y gestión de los teatros a las compañías de los actores, con la participación de la Junta (Cotarelo y Mori 2009, 190-195). Se presentaron nuevas listas para proseguir la actividad

teatral, efectivas desde el 1 de septiembre hasta el final de la temporada cómica, señalada para el 22 de febrero de 1803. Madrid contaba ahora con dos teatros, el de los Caños del Peral y el de la Cruz, donde a los cómicos de su compañía se habían unido los del Príncipe, incendiado el 11 de julio.

La compañía unificada de la Cruz, aprovechando la oportunidad que se les brindaba, presentó, a través de los comisionados Rafael Pérez, Antonio Pinto y Manuel García Parra, un plan para el gobierno y economía de los teatros fechado el 2 de octubre de 1802, en el que no se hacía ninguna mención a las enseñanzas teatrales.³⁰ El plan fue remitido al Gobernador del Consejo el 17 de octubre, quien mandó a la Junta de Reforma de Teatros, todavía operativa, que evacuara un informe sobre la pretensión de los cómicos. Este se envió el 14 de febrero de 1803. Se trata de un alegato a favor de los resultados obtenidos por la Junta en un intento por recuperar su credibilidad y funciones. En sus páginas justificaban los desajustes económicos de su gestión y denunciaban que las acusaciones vertidas por los actores eran falsas:

Para dar en tierra con el Plan de Reforma aprobado por SM exageran dichos cómicos el déficit que se experimentó en el año próximo pasado, asegurando que fue de quinientos mil reales; pero a continuación dicen que fue igual el de Ronzi; mas no expresan la diferencia de tiempo y circunstancias, como debieran; pues aun suponiendo el déficit de la administración de la Junta, fue por dos años, y el de Ronzi por tres o cuatro meses, con la notable circunstancia de haber entrado en la empresa con el auxilio de muchas y hermosas decoraciones y enseres que le dejó la misma Junta, y suprimiendo varios sueldos que esta pagaba a los empleados y maestros de las habilidades propias de un teatro que se deseaba reformar y adelantar.³¹

El informe daba a entender que Ronzi había suprimido la partida destinada a los maestros. Por su parte, la Junta solicitaba que recuperaran las clases:

Habiendo tenido presente en el Plan de Reforma aprobado por SM que no era bastante el tener cómicos que no fuesen actores instruidos por principios, y que sería una casualidad el que de tiempo en tiempo apareciese en la escena un buen actor, se estableció empleo de Maestro de declamación que instruyese por principios a los jóvenes y actores que quisiesen instruirse en las reglas y práctica de su arte, el cual empleo parece a la Junta que convendría se continuase con las cargas, obligaciones, y sueldo que se le señalasen.

Los compositores y directores de música deberán ser maestros hábiles en su arte para componer, enseñar, y dirigir las funciones en este ramo, y habrán de ser preferidos los que por muchos años han servido en los teatros con acierto y aplauso del público, observándose esta misma preferencia con los maestros y directores de esgrima y baile, eligiéndolos entre los actores que fueren a propósito. Y así mismo elegirán de entre ellos los actores más hábiles y prácticos, que sirvan de directores de escena y de los ensayos, debiendo de ejercer este encargo el maestro de declamación en el teatro en que no se encontrare actor a propósito para su desempeño.³²

El conflicto de intereses entre los cómicos y la Junta se zanjó a través de la Real Orden de 1 de marzo de 1803. La Junta se disolvió, aunque se mantuvo el puesto de censor (Cotarelo y Mori 1904, 695). El gobierno y policía de los teatros quedó a cargo del Gobernador del Consejo, un juez subdelegado, un censor, un secretario, un escribano del juzgado, y dos alguaciles.³³ Las obligaciones de Santos Díez González como censor se señalaron en las Reales Órdenes de 18 de marzo y de 22 de abril de 1803: «pues además de la revisión y examen de las piezas, tiene la de evacuar los informes que tuviere a bien encargarle el Excmo. Señor Gobernador del Consejo en los negocios que ocurran en los teatros de Madrid, y demás del Reino».³⁴ Mantenía así la capacidad para asesorar sobre el gobierno de los teatros.

El 10 de febrero de 1804 el Conde de Montarco, nuevo Gobernador del Consejo, solicitaba al juez subdelegado, el Marqués de Fuentehijar, la confección de las listas para la siguiente temporada cómica, así como un informe para el arreglo de los teatros. El subdelegado envió, dos días más tarde, unas observaciones sobre el estado del teatro en las que manifestaba sus dudas respecto a varios puntos de la policía teatral, entre los que se encontraba la formación de los actores.³⁵ El Gobernador del Consejo remitió las observaciones a Santos Díez González quien, desde su facultad de asesor, defendió, en un informe fechado el 15 de febrero de 1804, las clases que había abierto la Junta de Teatros: «y no están abolidas por el Rey que se dignó aprobarlas; y solamente se han interrumpido por el actual estado revolucionario de los teatros, mirando los cómicos viejos con odio implacable unas escuelas en que debían criarse actores que con el tiempo habían de obscurecerlos y confundirlos».³⁶ El censor insistía en reabrir las, aunque, a diferencia de las veces anteriores, la instrucción de Declamación no estaría en manos de un maestro a propósito, sino que recaería en los primeros actores de las compañías:

[...] el actor primero, o, como dicen, el primer galán de cada compañía, el cual, por no conocerse en el día otro sujeto capaz de enseñar el arte de declamar en el Teatro, podrá ser provisionalmente maestro, y director de escena, a quien todos los demás actores de la compañía respectiva deberán obedecer y estar subordinados en los ensayos, y demás puntos concernientes al desempeño de las piezas que hubieren de representarse [...]³⁷

La documentación conservada en el Archivo de la Villa de Madrid demuestra que Díez González también participó en la confección de las listas de las compañías para esa temporada de 1804-05. Estas se publicaron en el *Diario de Madrid* del 17 de marzo de 1804. En la compañía de los Caños del Peral figuraban como «Directores en sus respectivas funciones e iguales en todo» los actores Isidoro Máiquez y Bernardo Gil.³⁸ Es posible que estos acabaran desempeñando tareas análogas a las de un maestro de Declamación. Capacidad para ello no les faltaba. Mucho se ha escrito sobre el viaje de Máiquez a París para estudiar con el actor francés Talma, emprendido justo cuando se ponía en marcha la Junta de Reforma de Teatros; pero también Bernardo Gil había viajado a la capital francesa para adelantar en la declamación.³⁹ Con todo, no será hasta el *Reglamento general para la dirección y reforma de los teatros* de 16 de marzo de 1807 cuando se piense en abrir un colegio para la instrucción de baile, declamación y música teatral (Cotarelo y Mori 1904, 702).

Finalmente, podemos preguntarnos por el impacto de las clases abiertas por la Junta de Dirección de Teatros en la vida escénica del momento; es decir, si quienes recibieron su enseñanza lograron desarrollar una carrera profesional. Las listas de las diferentes compañías de actores que se conservan en el Museo Nacional del Teatro de Almagro nos permiten comprobar qué actores estuvieron ajustados en Madrid.⁴⁰ Apenas varios nombres de los referidos aparecen con cierta regularidad en aquellas, y casi todos estaban vinculados ya con el mundo teatral. Este es el caso, por ejemplo, de los hermanos Casanova, hijos del matrimonio de actores formado por Josefa de la Torre y Francisco Casanova:⁴¹ Santiago figura ajustado con relativa asiduidad en los papeles de primeros o segundos galanes desde la temporada de 1802-03⁴² hasta la de 1828-29, en la que falleció. Por su parte, Mariano trabajó en Madrid —aunque en una categoría inferior a la de su hermano, bien como corista o como racionista— durante dieciocho años, hasta que se jubiló en 1838.⁴³ También destacaron Bernardo AVECILLA, sobre todo en los papeles de barba a lo largo de las temporadas de 1809-10 a 1827-28; y Ángel López, hijo del

gracioso Francisco López, quien aparece ajustado con más o menos regularidad hasta la temporada de 1842-43, en la que falleció. La Junta no siempre aceptó a los familiares de actores; ya que rechazó, por ejemplo, a los hijos de Manuel García Parra, José y María; a Manuel Ribera, hijo de Eusebio Ribera; o a Jacinto Roldán, hermano del actor Agustín Roldán.

En conclusión, a tenor de los documentos presentados en nuestro artículo, podemos cuestionar la operatividad de las clases abiertas por la Junta de Reforma de Teatros. En primer lugar, por la oposición de los actores a someterse a los dictámenes de los maestros; en segundo lugar, por las escasas condiciones de los alumnos que fueron admitidos; en tercer lugar, porque la remuneración de las plazas de sirvientes que también asistían a las clases se convirtió en objetivo de aquellos actores que no habían conseguido contratarse en las diferentes temporadas. Con todo, conviene advertir el celo con el que el autor del plan de reforma de teatros aprobado en noviembre de 1799, Santos Díez González, insistió, incluso una vez suprimida la Junta de Dirección de Teatros, en la necesidad de recuperar estas clases. Por otra parte, hay que señalar la importancia de la confección del tratado de Francisco Rodríguez Ledesma, que sometía el trabajo actoral a un criterio metodológico y científico. Los esfuerzos de la Junta no pasaron inadvertidos para aquellos reformados del teatro preocupados por el perfeccionamiento de los actores que se sucedieron en años posteriores. Así, Casimiro Cabo Montero alabó las clases de la Junta en el prólogo a su *Memoria acerca del mejor orden de las Compañías Cómicas y método para crear un Monte-pío y Colegio de Educación Teatral*, escrita en 1821.⁴⁴

Como colofón de este trabajo ofrecemos en el Apéndice un cuadro con los datos más relevantes de las solicitudes remitidas a la Junta de Reforma de Teatros durante las temporadas de 1800-01 y 1801-02 en las que estuvieron abiertas las clases para formar a los futuros actores.

■ OBRAS CITADAS

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. «El actor español en el siglo XVIII: formación, consideración social y profesionalidad». *Revista de Literatura*. Julio-Diciembre de 1988, t. L, núm. 100, p. 445-466.
- . «El cómico español en el siglo XVIII: pasión y reforma de la interpretación». En: Rodríguez Cuadros, Evangelina coord. *Del oficio al mito: el actor en sus do-*

- cumentos. València: Acadèmia dels nocturns. Escenes, Universitat de València, 1997, vol. II, p. 287-309.
- CABAÑAS, Pablo. «Moratín y la reforma del teatro de su tiempo», *Revista de Bibliografía Nacional*. 1944, V, p. 63-102.
- COTARELO Y MORI, Emilio. *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Est. Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.
- . *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Álvarez Barrientos, Joaquín intr. Madrid: ADE, 2009.
- DOWLING, John, ed. *La comedia nueva*, de Leandro Fernández de Moratín. Madrid: Castalia, 1970.
- DOMÉNECH RICO, Fernando. *Leandro Fernández de Moratín*. Madrid: Síntesis, 2003.
- . «Zeglirscosac desvelado o el abogado sensible». *Dieciocho. Hispanic Enlightenment*. Otoño de 2004, 27.2, p. 219-231.
- KANY, C. E. «Plan de reforma de los teatros de Madrid aprobado en 1799». *Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos*. Julio de 1929, VI, núm. 23, p. 245-284.
- MORATÍN, Nicolás y Leandro F. de [Los Moratines]. *Obras completas*, 2 vols., Pérez-Magallón, Jesús ed. Madrid: Cátedra, 2008.
- SORIA TOMÁS, Guadalupe. «La Escuela de Declamación Española: antecedentes y fundación». En: Martínez Roger, Ángel ed. *Maestros del Teatro. 175 aniversario de la Real Escuela Superior de Arte Dramático (1831-2006)*. Madrid: Comunidad de Madrid /SECC/Círculo de Bellas Artes, 2006, p. 33-75.
- y PÉREZ-RASILLA, Eduardo, eds. *Tratado de Declamación o Arte Dramático*, de V. J. Bastús y Carrera. Madrid: RESAD-Fundamentos, 2008.
- SUBIRÁ, José. «La Junta de Reforma de Teatros: sus antecedentes, actividades y consecuencias». *Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos*. 1932, IX, núm. 33, p. 19-45.
- ZEGLIRSCOSAC, Fermín Eduardo: *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral, con un discurso preliminar en defensa del ejercicio cómico, escrito por D. Fermín Eduardo Zeglirscosac, y adornado con trece láminas que contienen cincuenta y dos figuras, las cuales demuestran los gestos y actitudes naturales de las principales pasiones que se describen, grabadas por el profesor D. Francisco de Paula Martí. Obra útil para los que siguen la profesión cómica, y para los que se apliquen al estudio de las bellas Artes de la pintura, escultura y grabado*. Madrid: Sancha, 1800.

ARTÍCULOS

■ APÉNDICE. SOLICITUDES PARA INGRESAR EN LAS CLASES ABIERTAS POR LA JUNTA DE REFORMA DE TEATROS. AÑOS CÓMICOS DE 1800-1801 A 1801-1802

<i>Nombre</i>	<i>Fecha solicitud</i>	<i>Procedencia y edad</i>	<i>Solicita</i>	<i>Observaciones</i>
Camilo Cabañas	1800	Madrid. 17 años	Plaza para servir la escena	Huérfano Aficionado al teatro
Tadea Ribera	8.2.1800		Ajuste o plaza de alumna	Ajustada el año anterior en la cía. de Luis Navarro
Joaquina Navarro	11.2.1800	Madrid. 22 años	Plaza de alumna	4 años como bailarina en Caños del Peral
Santiago Martínez	17.2.1800	Madrid. 18 años	Plaza de alumno	
Santiago Casanova	19.2.1800	16 años	Plaza de alumno	
Manuel García	2 solicitudes: 28.2.1800 11.3.1800		Plaza de alumno	Estudios de Filosofía Cantante Actor aficionado
María Álvarez	27.2.1800	Madrid. 13-14 años	Plaza de alumna de baile	Saber leer y escribir Citada a examen
José García	2.3.1800	Madrid. 20 años	Plaza de alumno	Hijo del actor Manuel García Parra Estudios de Gramática
Juan de Mata	2.3.1800	Madrid	Ajuste o plaza de alumno	2.º galán temporada anterior en Caños del Peral No había conseguido ajuste
José López	3.3.1800	Madrid. 19 años	Plaza de alumno	
Eugenio Pérez	3.3.1800 Volvió a enviar solicitud junto con Juan de Mata (26.3.1800)		Plaza para servir la escena y partes de por medio	3.º temporada anterior en los Caños del Peral No había conseguido ajuste
Pablo González	3.3.1800	Madrid. 22 años	Plaza de alumno	Ajustado el año anterior en los Caños del Peral
Manuel Ribera	4.3.1800 Solicitó también ajuste en cualquier plaza vacante (12.3.1800)	19 años	Plaza para servir la escena	Hijo del autor Eusebio Ribera Músico y actor de cantado y verso en los Reales Sitios

ARTÍCULOS

Pedro Revilla	4.3.1800	Madrid. 17 años	Plaza de alumno	
Manuela Carmona	5.3.1800	18 años	Plaza de alumna	
Antonio Carrasco	6.3.1800		Plaza de alumno	Bachiller Afición al teatro
Tomás Oliver	10.3.1800	Madrid. 20 años	Plaza para servir la escena	Aficionado en comedias caseras
Julián Encinas	10.3.1800	Madrid. 18 años	Plaza de alumno	Huérfano Aficionado en comedias caseras
Andrés López	16.3.1800	Natural de Borox. 26 años	Plaza de alumno	Oficio: impresor de caja Aficionado en comedias caseras
Ana de Castro	18.3.1800	Madrid. 21 años	Plaza de alumna	Aficionada en comedias caseras
Ramona González	2 solicitudes: 9.3.1800 20.3.1800	Madrid. 15 años	Plaza de alumna	Afición al teatro
Gregorio Reoyo	22.3.1800	Madrid. 18 años	Plaza de alumno	Citado a examen
Bernardo AVECILLA	22.3.1800	Madrid. 16 años	Plaza de alumno	Hijo de Antonio AVECILLA, cobrador del Príncipe
Antonio España	22.3.1800	Madrid. 19 años	Plaza de alumno	
José Navarro	23.3.1800	Villa de Illescas	Plaza de alumno	
Francisco Hernández	23.3.1800	Villa de Illescas	Plaza de alumno	
Gregorio López	24.3.1800	Madrid. 21 años	Plaza de alumno	
José Segura	25.3.1800	Zaragoza. 18 años	Plaza de alumno	Lecciones de canto con Blas de Laserna
Mariana Rojero	7.4.1800	Madrid	Comparsa y plaza de alumna	Admitida para comparsa
Antonio Morales y María López	1801	Madrid	Plaza de alumnos	Matrimonio
Ana de Castro	16.1.1801		Continuar como alumna con igual sueldo	
Ángel López	2 solicitudes: 29.1.1801 28.4.1801	Barcelona. 16 años	Plaza de alumno	Hijo del actor Fco. López Estudios de música, esgrima y verso Admitido
Pedro Burgata	2.2.1801	21 años	Plaza de alumno	Afición al teatro
Eugenio Pérez	18.2.1801		Ajuste o plaza de alumno	Sobresaliente en Valladolid y Salamanca la temporada pasada Ya pedida el año anterior

ARTÍCULOS

Catalina Roca	19.2.1801	Madrid. 27 años	Plaza de alumna	Casada Afición al teatro
Manuela Romero	19.2.1801	Soria. 23 años	Plaza de alumna	Casada Afición al teatro
Fernando Sánchez	19.2.1801	Toledo. 24 años	Plaza de alumno	Oficio: pintor Casado Afición al teatro
Antonio Martínez	21.2.1801		Continuar con las clases del año pasado	
Petronila Silva	21.2.1801		Plaza de alumna	Lecciones de canto con Pablo del Moral
María García Parra	25.2.1801		Plaza de alumna	Hija actor Manuel García Parra
Jacinto Roldán	28.2.1801	Madrid. 20 años	Plaza de alumno	Hermano del actor Agustín Roldán 3.º galán en la temporada anterior en Mallorca
Bernardo Rey	12.3.1801	Madrid. 28 años	Plaza de alumno	
Ventura Oler	14.3.1801	19 años	Plaza de alumno	Informe de Moreno
Teresa Díaz	18.3.1801	Madrid. 20 años	Plaza de alumna	
Juan López Romero	19.3.1801		Continuar con las clases del año pasado	
Julián Encinas	24.3.1801	21 años	Plaza de alumno	La solicitó el año anterior
Balbino Antonio de Cuellar	26.3.1801	Madrid. 17 años	Plaza de alumno	
Joaquín García	26.3.1801	Madrid. 18 años	Plaza de alumno	
Inés Lobera	26.3.1801		Ajuste	Aceptada como alumna
Teresa Masedas	26.3.1801	Cataluña. 16 años	Ajuste	Admitida como alumna (<i>Diario de Madrid</i> 2.4.1801)
Rafael Navarro	26.3.1801		Plaza de alumno	
Tiburcio Suárez	30.3.1801	21 años	Plaza de alumno	Seleccionado el año anterior, pero no acudió a clase
M. ^a del Rosario	25.4.1801		Plaza de alumna	Admitida
Miguel Acero	2.6.1801	Madrid. 25 años	Plaza de alumno	Informe de Moreno Admitido

ARTÍCULOS

Ramón Gaspar de la Cueva	16.7.1801		Plaza de alumno	Oficio: platero Afección teatro Informe de Moreno No admitido
Mariano Casanova	26.7.1801		Plaza de alumno	Admitido
Antonia y Luisa García	17.8.1801	17 y 15 años	Plaza de alumnas	Hermanas Informe de Moreno
Luis Quiroga	[17.8.1801]	12 años	Plaza de alumno	Se solicitó informe a Moreno Admitido

Fuente: cuadro confeccionado a partir de AVM: Secretaría, 3-472-50 y 3-472-51.

■ NOTAS

¹ Estas fuentes dan como fecha de la real orden el 29 de noviembre. En la documentación del Archivo de la Villa de Madrid que hemos consultado, sobre la Junta, figura el 21 de noviembre. Seguramente se trate de un error a partir de Cotarelo y Mori, quien aseguraba no haber localizado el texto de la real orden en cuestión (1904, 691). Error en el que también incurrimos en su día y que queremos subsanar aprovechando estas páginas (Soria Tomás 2006, 45).

² Corregimos aquí el dato, también comúnmente aceptado, de que Ledesma fue el segundo secretario. Francisco Rodríguez Ledesma fue el primer secretario de la Junta de Reforma de Teatros; el 8 de marzo de 1800 se nombró a Francisco González Estéfani, y el 26 de marzo de 1801, a Juan Estrada. Ver Archivo de la Villa de Madrid (a partir de ahora AVM): Secretaría, 1-499-25.

³ Puede consultarse Cabañas (1944, 99) y las entradas de su *Diario* correspondientes al 18 de enero y 15 de julio de 1800 en la reciente edición de sus obras completas a cargo de Pérez-Magallón (2008, vol. I, 988 y 994).

⁴ Santos Díez González ya había tratado este asunto en su *Memorial sobre la reforma de los teatros de la Villa de Madrid* redactado en 1789 a instancias del entonces corregidor de Madrid José Antonio de Armona y Murga (Doménech 2003, 118 y Dowling 1970, 248-255). Sobre la formación y técnica del actor español en el XVIII consultar los trabajos de Álvarez Barrientos (1988 y 1997).

⁵ AVM: Corregimiento, 1-185-8.

⁶ AVM: Secretaría, 1-94-70.

⁷ AVM: Secretaría, 3-475-11.

⁸ El memorial de Cesáreo Benito se conserva en AVM: Secretaría, 3-472-51, el del resto de los aspirantes en Secretaría, 3-475-11. Ver también Biblioteca Nacional de España (a partir de ahora BN): Legado Barbieri, Ms. 14057 (27).

- ⁹ AVM: Secretaría, 3-475-11.
- ¹⁰ AVM: Secretaría, 3-472-50.
- ¹¹ AVM: Secretaría, 3-475-12. Se conservan los memoriales de todos los aspirantes excepto el de Felipe Ferrer y Navarro.
- ¹² AVM: Secretaría, 3-398-5.
- ¹³ *Ibid.*
- ¹⁴ AVM: Secretaría, 3-475-12.
- ¹⁵ Parece que el número se amplió posteriormente a cinco.
- ¹⁶ AVM: Secretaría, 3-472-51.
- ¹⁷ Puede verse una relación completa de las solicitudes para ese año y el siguiente al final del artículo.
- ¹⁸ AVM: Secretaría, 3-472-50.
- ¹⁹ *Ibid.*
- ²⁰ AVM: Secretaría, 1-499-25.
- ²¹ AVM: Secretaría, 3-472-50.
- ²² *Ibid.*
- ²³ *Ibid.*
- ²⁴ *Ibid.*
- ²⁵ *Ibid.*
- ²⁶ AVM: Secretaría, 1-499-25.
- ²⁷ AVM: Secretaría, 3-497-12.
- ²⁸ AVM: Secretaría, 1-499-25.
- ²⁹ AVM: Corregimiento, 1-253-1.
- ³⁰ AVM: Secretaría, 3-476-2.
- ³¹ AVM: Secretaría, 2-360-29.
- ³² *Ibid.*
- ³³ AVM: Secretaría, 3-400-7.
- ³⁴ *Ibid.*
- ³⁵ AVM: Secretaría, 3-476-10.
- ³⁶ AVM: Secretaría, 3-400-7.
- ³⁷ *Ibid.*
- ³⁸ AVM: Secretaría, 3-476-10.
- ³⁹ Así figura en un memorial fechado el 14 de mayo de 1804: <<Cansado de tantas incomodidades hizo un viaje a Francia con el doble objeto de restablecer su salud y de adelantar en su profesión; allí ha estado sano habiendo cesado de trabajar; pero restituido a España y volviendo a sus tareas teatrales, ha tenido nuevamente un cólico terrible, de cuyas resultas ha quedado sumamente delicado del vientre, adquiriendo el triste desengaño, de que el estudio continuado, la declamación teatral, la vicisitud de calor y frío al vestirse y desnudarse en el teatro y demás ejercicios anejos al desempeño de su arte, son incompatibles con el estado de su salud>>. En AVM: Secretaría, 3-472-50. Nos parece interesante

ARTÍCULOS

resaltar este dato, puesto que confirma que fueron varios los actores españoles de relieve que sintieron la inquietud de perfeccionar su arte en Francia. El estudio pormenorizado de la cuestión desborda los límites de este trabajo.

⁴⁰ Museo Nacional del Teatro: Doc. 3452.

⁴¹ AVM: Secretaría, 3-472-50.

⁴² AVM: Secretaría, 3-471-13.

⁴³ AVM: Secretaría, 9-449-22.

⁴⁴ BN: MS. 6666, f. 123 r.-v.



ANTÍGONA EN EL TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO
ANTIGONE IN CONTEMPORARY SPANISH DRAMA

Verónica Azcue
Universidad de San Luis
(vazcue@slu.edu)



Resumen: Estudio panorámico sobre la presencia y el desarrollo del mito de Antígona en el Teatro Español Contemporáneo. A partir de una serie de versiones producidas por autores diversos a lo largo del siglo XX, *Antígona* de José María Pemán, *La tumba de Antígona* de María Zambrano, *Antígona entre muros* de José Martín Elizondo y *Antígona...¡cerda!* de Luis Riaza, se trazará un recorrido que parte de obras con un sentido eminentemente político y termina en un modelo de adaptación que se caracteriza por el distanciamiento y la despolitización. El trabajo concluye destacando la relación entre el conflicto político y social que plantea el mito de Antígona y el contexto político español, desde la Guerra Civil y hasta el momento democrático actual.

Palabras Claves: Antígona. José María Pemán. María Zambrano. José Martín Elizondo. Luis Riaza.

Abstract: This paper provides an overview of the presence and evolution of the Antigone myth in modern Spanish drama. Focusing on a number of versions produced by various authors during the twentieth century—including José María Pemán's *Antígona*, María Zambrano's *La tumba de Antígona*, José Bergamín's *La sangre de Antígona*, José Martín Elizondo's *Antígona entre muros* and Luis Riaza's *Antígona...¡cerda!*—the essay traces a course of development that begins with works whose content is decidedly political, and ends with a model of adaptation characterized by detachment and depoliticization. The paper concludes by underscoring the connection between the socio-political dilemma posed by Antigone and the Spanish political context, from the Civil War up to the present.

Keywords: Antígona. José María Pemán. María Zambrano. José Martín Elizondo. Luis Riaza.

En relación al fenómeno contemporáneo de adaptación de mitos clásicos, los críticos suelen llamar la atención sobre dos factores. Por una parte se constata la tendencia general de los autores de tradición occidental a recurrir a los grandes temas arquetípicos de la tragedia griega, especialmente a partir del periodo de entreguerras. Al mismo tiempo se destaca el hecho de que en épocas de conflicto y censura los temas míticos vienen a ofrecer la posibilidad de tratar, de un modo indirecto, temas que, de otro modo no podrían ser planteados.¹ En consonancia con lo anterior se puede explicar que el mito de Antígona surja con fuerza en España después de la Guerra Civil. A partir de 1939 se suceden las obras inspiradas en la figura de la heroína clásica y la tendencia continúa a lo largo de la dictadura. La presencia del mito se extenderá, sin embargo, hasta la transición e irá adquiriendo nuevas formas y significados y perdurará incluso con la consolidación de la democracia.²

Al observar cronológicamente el desarrollo del mito de Antígona en el Teatro Español del Siglo XX se puede apreciar que en las diferentes versiones producidas en etapas sucesivas, se operan una serie de transformaciones en cuanto a la interpretación del dilema político y social que plantea la tragedia. En las páginas siguientes se analizará con detalle el recorrido del mito de Antígona por el teatro español contemporáneo, insistiendo en la relación entre el argumento de la tragedia y el contexto histórico español y señalando, al mismo tiempo, algunas de las características principales en cuanto al uso particular de elementos trágicos que realizan los diferentes autores. Más allá de la tendencia a la reformulación del mito en formas dramáticas concretas, el trabajo concluirá destacando la relevancia que adquiere el conflicto tradicional encarnado por Antígona-la defensa de la justicia y el honor debido a los muertos-en la etapa actual de la historia de la democracia en España.

Una de las primeras adaptaciones de la tragedia de Sófocles es obra de José María Pemán, autor perteneciente al bando de Franco. La obra, que lleva por título *Antígona*, fue estrenada en el Teatro Español en 1945 y constituye un claro ejemplo de la utilización del mito por parte del teatro de corte franquista. Propuesta por el autor como una «adaptación muy libre de la tragedia de Sófocles», la Antígona de Pemán representaba de nuevo en escena, sin cambios argumentales significativos, la conocida reivindicación de la protagonista griega: su derecho a enterrar al hermano a pesar de la prohibición de Creonte. Situada la acción en la Grecia clásica, en la ciudad de Tebas, la versión no se presentaba como

una alusión directa a la Guerra Civil Española y al contexto de la posguerra: los personajes preservaban los nombres de la antigua tragedia, se seguía de cerca el argumento original y se planteaba de nuevo la entrada en contradicción de la ley religiosa frente a la política.

Hoy resulta difícil concebir una Antígona que no supusiera un alegato rebelde contra la dictadura del momento; sin embargo, la tragedia, escrita por uno de los autores más vinculados al régimen franquista, cobraba sentido dentro del marco ideológico y de la propuesta cultural del régimen de Franco.³ Pemán elevaba los recientes acontecimientos de la historia de España al rango universal de tragedia, equiparando la Guerra Civil Española con los hechos heroicos de la época clásica. La contienda iniciada por Franco y un grupo de militares y su posterior victoria contra el frente republicano, más que un alzamiento ilegal, producto de una decisión individual, se presentaba como una acción determinada por los dioses. Significativamente, la obra dedicaba una atención principal a la representación de la victoria y su celebración. Las acotaciones que abren el Acto Primero describen a: «... un pueblo que se encuentra en la jubilosa agitación de la victoria que acaba de obtener» (Pemán 9), en una ambientación de carácter inconfundiblemente militar. Uno de los numerosos soldados que aparecen en la obra, alzando la espada rota del enemigo, señalará explícitamente al designio de los dioses como origen de la victoria.

SOLDADO.— ... Los dioses decidieron
Esta Victoria. Honrad ambas espadas,
Llevadlas... y en el templo
De Baco canten silenciosamente
La Victoria de un pueblo generoso (Pemán 11).

Su propuesta reconciliadora chocará de inmediato con la actitud de un Creonte que justifica al final su intransigencia aludiendo a la «soledad infinita del tirano que ha perdido de vista su templanza» (Pemán 60). El reconocimiento del error, la anagnórisis final del tirano solo merece cuatro versos en un modelo de adaptación que, frente a la tragedia clásica, se caracteriza por la falta de debate y argumentación en las intervenciones de los protagonistas. Frente a la sencillez y ausencia de adorno propias de la estética clásica, la obra reunía en escena a numerosos personajes, incluía celebraciones pomposas y desarrollaba cierto localismo del

todo ajeno al esencialismo de la tragedia. En deuda más bien con el teatro clásico español, se ofrecían en la versión de Pemán cuadros de tipo costumbrista: el juego de dados de los soldados que tiene lugar al comienzo del Acto III, por ejemplo, y se reproducían escenas tópicas propias del teatro del Siglo de Oro, como el paseo nocturno del monarca por la ciudad en su función de vigilante, al corriente en todo momento, de los sucesos diarios que atañen a sus súbditos. En el acto III, Creonte es retratado de este modo, mientras se detiene a hablar con personajes anónimos; así ocurre en el caso de un anciano o de un muchacho con el que mantiene la siguiente conversación:

CREONTE: (*A un muchacho que se escurría.*)
Niño:
¡tan tarde por la calle!
MUCHACHO: Paseaba...
 Pues mis reyes pasean..., les imito.
CREONTE: ¿Cómo van las cosechas de tu padre?
MUCHACHO: Apunta bien el año.
CREONTE: ¿Tendrá trigo
 para la venta?
MUCHACHO: Y para los tributos...
CREONTE: ¡Así lo quiera el Dios!
MUCHACHO: ¡Vaya él contigo! (Pemán 48).

La adaptación de José María Pemán elegía un tema y argumento de interés sociopolítico: evocaba de modo general la lucha fratricida y la división posterior entre vencedores y vencidos y, de modo particular, aludía a los muertos de la Guerra Civil, sacando a relucir la política de los enterramientos: el anonimato y olvido de las fosas comunes y la necesidad de erigir un lugar que honrara igualmente a los muertos de uno y otro bando. La intención crítica de la tragedia quedaba más bien velada ante la evidencia de algunos factores principales: la importancia plástica y sonora otorgada a la victoria; la falta de argumentación entre los protagonistas y la poca relevancia dada al reconocimiento último del error por parte de Creonte.

Sucesivas versiones de Antígona, escritas por autores del lado de los vencidos y exiliados, ofrecen un tratamiento diferente del mito.⁴ María Zambrano escribe en Francia una nueva adaptación, *La tumba de Antígona*, que se publica en 1967 en Méjico. En ella presenta a una Antígona en

tránsito hacia la muerte y en el escenario de la cueva en la que se halla condenada. La acción transcurre en un día y se centra en el intenso esfuerzo de la protagonista de adquirir plena conciencia de su vida y del destino de su familia. El texto parte de la invocación de Antígona a los dioses y los elementos naturales y avanza hasta el diálogo con los diferentes personajes que sucesivamente la visitan en su cueva, Edipo, su madre, sus hermanos, su nodriza, una harpía, el propio Creonte y dos desconocidos. Al texto teatral precede un prólogo de la autora en el que se encuentran las claves principales para la interpretación de la elección de la situación dramática:

A Antígona pues, le fue dado y exigido al par un tiempo entre la vida y la muerte en su tumba. Un tiempo de múltiples funciones, pues en él tenía ella que apurar aunque en mínima medida su vida no vivida y más que en la imaginación —a ella tan extraña— ofreciendo a todos los personajes envueltos por el lazo trágico, a todos los encerrados en el círculo mágico de la fatalidad, —destino el tiempo de la luz, el tiempo de que la luz necesaria penetrase en sus entrañas (Zambrano 42).

Desde el comienzo de la obra se destaca el propósito de definir un espacio y un tiempo dramático singular, situación intermedia entre la vida y la muerte en el que aparece situado el personaje, en soledad con sus recuerdos. En el único y estrecho ámbito de la cueva— prisión y en el breve marco de un día, a partir de la invocación de la protagonista al rayo de luz iluminador, símbolo y anuncio de la conciencia, la tumba se transforma en un espacio eterno. La memoria constituirá la materia del diálogo y los recuerdos irán surgiendo a medida que entran los diversos personajes. Así aparecen tratadas, sin atender a un orden cronológico, las acciones principales que atañen a Antígona y su familia: el decreto contra el enterramiento de Polinices, la guerra fratricida, la condena de Antígona y el tiempo anterior a la historia dramatizada en la tragedia de Sófocles, la niñez de la protagonista y el destierro del padre, Edipo. El suceso principal de la tragedia clásica, la determinación de la protagonista de enterrar al hermano, no constituye ahora el núcleo principal de la acción y el diálogo. La interminable lucha fratricida, el destierro y la condena, concebidos con una perspectiva amplia y enmarcados en el destino general de una estirpe, son ahora los temas centrales. Destinado a repetirse el horror de la lucha, Antígona proclama ante sus hermanos:

ANTÍGONA: La sangre así trae sangre, llama sangre porque tiene sed, la sangre muerta tiene sed, y luego vienen las condenas, más muertos, todavía más en una procesión sin fin (Zambrano 50).

El plazo de un día y entre las cuatro paredes de una cueva-tumba-prisión, mediante un planteamiento que respeta las reglas clásicas de unidad, en la obra destaca, sin embargo, el desarrollo de un tiempo dramático sin límites.⁵ En su definición se combinan diversas perspectivas. En primer lugar, el tiempo aparece concebido en un sentido histórico que abarca las sucesivas generaciones y que se caracteriza por la circularidad. En él la culpa se hereda y se reproducen los conflictos. Personajes como el padre, Edipo o la nodriza sirven en la obra como un nexo de unión entre distintas épocas y generaciones. La noción de revelación es también fundamental para comprender el particular planteamiento temporal de la autora; la evocación previa a la muerte se vuelve instante eterno por su capacidad de condensar presente, pasado y futuro. Por último hay que considerar la peculiar percepción del tiempo que se impone al exiliado, el cual, en su necesidad de recordar, porta la memoria en el presente y, al mismo tiempo, mantiene en su perspectiva la posibilidad de un futuro en el que pueda por fin reunirse con el pasado. En lo que respecta al espacio de la representación la cueva, prisión y tumba de Antígona evoca también distintos significados y adquiere un valor simbólico singular. Referida en el diálogo la situación de los vencidos como «una sepultura en vida» la tumba representa a la vez el espacio del exilio, el del tránsito hacia la muerte, y el de la revelación, a partir de la cual aparece incluso referida, por el «nacimiento» que implica, como cuna. Además se aprecia en la versión el énfasis concedido a la postura moral de los vencidos en su calidad de presos, exiliados o condenados. Desplazado el conflicto en torno a la obediencia del decreto contra el enterramiento de Polinices el tradicional debate entre Antígona y Creonte se centra ahora en la posterior negativa de Antígona a colaborar con el poder.

Antígona entre muros de José Martín Elizondo, fue también escrita desde el exilio, en Toulouse, en 1969. Posteriormente fue galardonada con el I Premio Internacional Teatro Romano de Mérida y estrenada el 7 de julio de 1988 dentro del festival del mismo nombre. La acción se sitúa en la Grecia de los coroneles y en la celda de una cárcel en la que se hallan encerradas 10 presas políticas.⁶ Se respetan otra vez las unidades de tiempo, acción y lugar y se incluye asimismo un coro. El argumento,

centrado en el compromiso individual y en la defensa de la libertad frente a un régimen tiránico, desplaza ya explícitamente el conflicto principal de la tragedia griega. El asunto del enterramiento y honor debido a los muertos, la entrada en contradicción entre las leyes políticas y religiosas no es ya un asunto principal. En su lugar, la obra insiste en el compromiso de índole moral de los protagonistas condenados: en su colaboración o negativa a participar en la denuncia de los compañeros de lucha. La heroicidad trágica se mide o representa en relación a la decisión y voluntad del individuo de no colaborar con el régimen tiránico y se trata ahora de una actitud moral no religiosa.

Si bien la guerra y los muertos aparecen mencionados de pasada en el diálogo, la obra centra su interés en la represión del régimen en tanto que relega explícitamente el asunto de los muertos, consustancial a la tragedia griega:

NODRIZA: ... Tu hermano, Antígona, ya está muerto y en el libro de los muertos grabado su nombre. ¿Qué importa la prohibición del tirano privándole de sepultura? Mira más bien por los que aguardan condena, son legión (Elizondo 41).

La propuesta de José Martín-Elizondo planteará de manera simultánea los sucesos diarios en la prisión y las acciones representadas en una versión de la *Antígona* de Sófocles que las presas interpretan en la celda por iniciativa propia. La situación dramática de partida, la realidad cotidiana de las presas, presenta un tratamiento clásico con unidad de tiempo, lugar y acción. Sucede a la largo de un día, se reduce al espacio de la celda y se centra en la representación de los quehaceres y costumbres de las reclusas y las guardianas: limpieza, comida y vigilancia. La situación dramática representada, la versión de Antígona, se caracteriza sin embargo por la ausencia de pautas cronológicas, la indeterminación espacial y el carácter trascendente de los asuntos aludidos. Se trata de un tiempo y un espacio mítico, en el que se suceden sin orden aparente las referencias a los hechos acontecidos en la obra clásica: el destierro, la orden contra el enterramiento de Polinices y la condena de Antígona. El tema de la represión ejercida contra el individuo en un estado dictatorial es, sin embargo, el eje común a las escenas de una y otra situación.

Establecido este paralelismo, la estructura de la obra destacará la continuidad entre las dos situaciones dramáticas. Los protagonistas conservan

su nombre y sus rasgos caracterizadores a lo largo de la obra. Según indica la aclaración que incluye el autor junto a la lista de personajes: «Las presas que interpretan algún personaje clásico aparecerán citadas en la obra por el nombre del personaje» (Elizondo 17). Se trata de Antígona, Creón, Hemón, Tiresias y La Menoecea. La transición entre las escenas cotidianas y la representación de Antígona se lleva a cabo de un modo gradual, a partir de una puesta en escena básica y mediante el uso de recursos teatrales mínimos. La escenografía dispone de utilería cotidiana, un biombo o un cubo y el atuendo se reduce al uso de mantas o chales, excepto en el caso de Creón para el cual se dispone de una máscara. Si bien se establece en principio un tono poético y elevado para la representación y otro prosaico y conversacional para las escenas de la vida cotidiana en la celda, esta organización se verá alterada.⁷ Los actores incluyen deliberadamente en su diálogo referencias a hechos contemporáneos mientras que, fuera ya de la representación, algunos personajes adoptan un tono trágico elevado. Desde la segunda mitad del Acto Segundo la progresión dramática tenderá hacia la disolución de los límites entre las dos situaciones y el final trágico se hará coincidente para ambas. La escena representada al término del Segundo Acto, una acción colectiva de rebelión frente a Creón dará lugar a la aparición de los guardianes y a la censura y represión de la versión de Antígona, con registro y evacuación de la celda incluidos.

Ya en el Acto Tercero una de las detenidas comienza a narrar de rodillas el fin de la tragedia griega y, tras una pausa y mediante el recurso de la iluminación, el escenario se transforma en una cueva en cuyo centro figura Antígona recitando en verso mientras espera la muerte. La escena dramatiza al mismo tiempo el desenlace de las dos situaciones dramáticas: el castigo de la protagonista clásica y el de la presa contemporánea que la representa, la cual ha sido llevada a la celda de los condenados a pena de muerte. La obra se cierra con la vuelta al escenario de la celda común sugiriendo una estructura circular en la que el proceso de represión-rebeldía y condena se reproduce.

En *Antígona entre muros* José Martín Elizondo lleva a cabo una completa actualización del mito de Sófocles. Su elección de la situación dramática —la convivencia en una celda de 10 presas políticas— propone una reconsideración sobre el heroísmo trágico, en tanto que da paso a un protagonista colectivo y general: las víctimas de la represión política dictatorial. Tras plantearse la pertinencia del conflicto central de la tragedia clásica en su momento histórico particular, los años finales de la

dictadura, la versión de José Martín Elizondo opta por desplazar, como eje argumental y temático, la reivindicación de carácter ética, individual y religiosa de Antígona; el enterramiento debido a los muertos y centra el conflicto trágico en el destino de los vivos y en el grupo de los condenados a muerte. La concepción metateatral que propone el autor estructura y da sentido a la versión de un modo global en tanto que expresa y desarrolla dos cuestiones centrales. De un lado la relación entre el mito y la historia particular; de otro, la indagación sobre el carácter ético de la tragedia y, particularmente, sobre el alcance y capacidad del compromiso literario bajo el efecto de la censura.

La siguiente adaptación, *Antígona:... ¡Cerde!* de Luis Riaza aparece ya publicada en España en los últimos años de la transición, en 1982. Se trata de una obra experimental que incorpora las técnicas y conceptos de las principales tendencias de vanguardia europea. Riaza presenta su particular versión de la tragedia griega en una pieza breve estructurada a partir del motivo del rito o la ceremonia. Es una obra ecléctica, compuesta de signos diversos que funde en escena discursos, personajes y elementos de épocas diferentes. El texto dramático, que combina prosa y verso, incorpora al mismo tiempo rasgos propios de la lengua contemporánea y fórmulas tradicionales. El prefacio poético que introduce la representación se halla ya plagado de referencias modernas: el *piercing* que decora el ombligo de Antígona o las alusiones a personajes como el Príncipe Rainero. Por su parte, en el diálogo dramático contrasta el tono conversacional y prosaico de los protagonistas frente al elevado y poético del coro. Los protagonistas, los cuales mantienen sus nombres clásicos, ostentan un carácter contemporáneo, tanto en su mundo referencial: las noches de copas o la música pop, como en su atuendo: pantalón de cuero y chaleco fantasía. El lugar de la acción, identificado en el diálogo como la antigua ciudad de Tebas, aparece representado en el escenario por medio de una plataforma en la que destacan una estructura de hierro moderna con ganchos-identificados en las acotaciones con los utilizados en los mataderos para colgar las reses sacrificadas-y algunas piezas de mobiliario, un arca alargada, un sillón y dos sillas estilo Luis XV.

En cuanto a la interpretación de los personajes y a la caracterización, la versión de Riaza supone un proceso de reflexión y subversión en torno a las identidades y máscaras de la tragedia clásica. Así destaca, como rasgo innovador, la propuesta de una Antígona desdoblada en dos roles o papeles: uno rebelde y otro de sumisión. Hay una Antígona roja, que

tendrá un rol rebelde desde el inicio de la obra y hasta el comienzo de la ceremonia y una Antígona cerda, que, a partir de este momento, encarnará sin embargo el acto final de sumisión. Creonte, Ismene y Hemón aparecen concebidos en el texto como un solo personaje, referido como Ismene-Creón-Hemón el cual representará sucesivamente en escena las actitudes y máscaras de los tres personajes clásicos a los que alude su nombre. Esta tendencia al juego y experimentación con la identidad afecta también al género de los personajes. La versión propone a un Ismene masculino, un joven sumiso pero de apariencia rebelde. Por último, cabe destacar el caso del coro, cuya función aparece invertida: en lugar de representar un punto de vista moderado que reflexione sobre las posturas enfrentadas de los protagonistas; en lugar de proclamar la verdad reprimida, la voz del coro servirá para reforzar la actitud inflexible y represiva del tirano frente a la rebeldía de Antígona.

CORO: ¡Basta ya, rey Creón!
 La nueva Tebas
 no puede permitirse
 una cabecera de su estado
 sin la firmeza suficiente
 para acabar con el escándalo
 que esa gran hija del infierno
 supone.
 Si tu ambiguo proceder
 no basta a callar
 esa maldita lengua
 nosotros tomaremos
 la justicia imprescindible
 por nuestra propia mano.

(Gran golpe unísono de los bastones contra el suelo.) (Riaza 272).

En lo que respecta al contenido argumental, la adaptación toma como punto de partida el conflicto central de la tragedia griega pero desemboca en la subversión total de su sentido. De hecho la versión de Riaza representa la reacción rebelde de Antígona frente al decreto de Creonte, una escena que aparece escasamente tratada en obras anteriores; sin embargo, la autenticidad y relevancia de esta reivindicación es cuestionada de inmediato en el diálogo de los propios protagonistas:

ISMENE-CREÓN-HEMÓN: ¿De modo que te has atrevido a enterrar el cadáver de tu hermano? Quiero suponer que no conocías mi decreto.

ANTÍGONA: No empieces a escamotear la realidad con tus historias de teatro. Ni quieras reducirlo todo a crónicas de familia. Hubiera enterrado, lo mismo, los residuos de una lagartija. Lo contrario de lo que hubiera ordenado el rey.

ISMENE-CREÓN-HEMÓN: Ya entiendo: el caso era desobedecer.

ANTÍGONA: Ni más ni menos (Riaza 272).

Lo que comienza como una trivialización de las motivaciones y actitudes de la heroína termina en la inversión absoluta del sentido del mito, con la puesta en escena de una ceremonia de dominación. Despojada de su túnica roja, Antígona, en compañía de una muñeca vestida para salir de noche, se dispone a cenar en compañía de Hemón y el plato servido es el cadáver de Polinices, el cual se representa a lo largo de la obra con la figura de un pollo. Luis Riaza termina así el proceso de desmitificación y parodia de la tragedia, mediante una propuesta de inversión o supresión de los valores representados por Antígona: rebeldía y autonomía de decisión. La obra de Riaza refleja con su versión del mito el desencanto político, social y artístico propio de los autores de la transición. La figura del joven Ismene, de apariencia contestataria pero de constitución sumisa, representa a una nueva generación que ostenta el disfraz y los símbolos revolucionarios heredados de décadas y movimientos anteriores pero que se rige por las pautas y los dictados de la actual sociedad de consumo. La versión concluye, de hecho, con la sumisión del símbolo universal y esperanzador que supone la joven heroína Antígona. Tal como lo expresa el dramaturgo Domingo Miras en su prólogo a la obra de Riaza: «Las jóvenes Antígonas, hirsutas y rebeldes, devendrán en orondas madres de familia abrigadas en visón, consumidoras de té con pastas y de comedias musicales, poseídas del santo horror por el camino que lleva España y sin oír a la olvidada Antígona juvenil que les susurra al oído: Antígona... ¡cerda! (Riaza 252).

Como se ha podido apreciar, a lo largo de las diferentes etapas, posguerra, dictadura, transición y democracia, el mito de Antígona irá adquiriendo nuevos significados en las versiones de los dramaturgos españoles, en una trayectoria que deriva hacia la despolitización. La historia de Antígona, como la materia mítica en general, se ofrece en principio a los autores de los dos bandos como medio velado de abordar temas trascendentes de carácter político y social. A lo largo de la dictadura se constituirá además en un mo-

delo particularmente apto para la expresión de la situación de los exiliados y de las víctimas de la represión franquista, tal como se aprecia en los casos de Zambrano y Martín Elizondo. En este sentido cabe destacar en la versión de Zambrano, la construcción de un espacio y un tiempo subjetivo singular que corresponde con la percepción del exiliado. Con la llegada de la democracia se propone una versión de la tragedia en la que la ambigüedad y la falta de compromiso político de la protagonista se convierte en asunto central. Con respecto al uso concreto de formas y elementos propios de la tragedia, de un lado se aprecia la desvinculación de la estructura clásica y, en especial, la pérdida de interés por la causalidad y la exposición consecutiva del desarrollo argumental. Se constata, por otra parte, la preservación de las reglas de unidad clásicas y el mantenimiento del coro, si bien con carácter experimental: superposición de tiempos y espacios o inversión del sentido del discurso coral. Por último, como innovaciones destacables en la reformulación del mito, hay que mencionar el uso de estructuras metateatrales, la incorporación progresiva de formas paródicas y la asimilación de técnicas experimentales de vanguardia, tal como se aprecia en las obras de José Martín Elizondo y Luis Riaza

En lo que se refiere al conflicto trágico, la versión de Pemán, escrita en los primeros años de la posguerra, hace del tema del enterramiento y el honor debido a los muertos de ambos bandos el asunto central. María Zambrano, en plena dictadura, otorga ya preeminencia a la condena posterior de la protagonista y Elizondo, en los años finales del régimen, centra definitivamente el conflicto moral de carácter trágico en el colectivo general de los condenados a muerte durante un régimen dictatorial. Durante la transición, el conflicto, aunque aludido y representado en el diálogo, aparece vaciado de su contenido y hay una trivialización del sentido. En este sentido, vale la pena recordar el contexto histórico y político español contemporáneo y la postura oficial de los diferentes gobiernos con respecto a las víctimas de la Guerra Civil. El enterramiento de los muertos es, desde la inmediata posguerra y a lo largo de la dictadura, un tema silenciado por el régimen de Franco. Los muertos yacen en el olvido y el anonimato de las fosas comunes. En los años 50 tiene lugar la construcción del Valle de los Caídos, destinado oficialmente a los muertos de la Guerra Civil, pero la localización de los cadáveres y de las fosas comunes seguirá siendo, sin embargo, un asunto prohibido. A partir de la transición, desde el año 1976 empiezan a promulgarse una serie de decretos y leyes para compensar económicamente a las víctimas de la Guerra Civil y la Dictadura de Franco:

se trata de pensiones e indemnizaciones destinadas a mutilados, prisioneros o familiares de fallecidos. En el panorama político domina todavía el espíritu de reconciliación propuesto en los pactos de la Moncloa y queda así por abordar, en beneficio de los familiares de las víctimas, el capítulo ineludible de las sentencias de muerte, los fusilamientos y la recuperación de los cadáveres. El gobierno socialista actual aprobó en 2007 La Ley de Memoria Histórica, la cual incluye disposiciones en torno a las fosas comunes y los juicios sumarios de la Guerra Civil y la Dictadura de Franco. El conflicto central planteado a través de la figura y el mito de Antígona, el derecho y deber de honrar a los muertos, es un tema de debate presente a diario en los medios de comunicación españoles⁸.

■ OBRAS CITADAS

- MARTÍN ELIZONDO, José. *Antígona entre muros*. Madrid: S.G.A.E., 1988.
- NIEVA DE LA PAZ, María Pilar. «La tumba de Antígona (1967): teatro y exilio en María Zambrano». En: Aznar Soler, Manuel ed. *El exilio teatral republicano de 1959*. Barcelona: Gexel, 1999, p. 287-301.
- PACO SERRANO, Diana de. *La tragedia de Agamenón en el Teatro Español del siglo XX*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2003.
- PEMÁN, José María. *Antígona y Electra*. Madrid: Alfil, 1953.
- PUJOL, Madeleine. «José Martín Elizondo: De una memoria defendida a un teatro sin fronteras». En: Aznar Soler, Manuel ed. *El exilio teatral republicano de 1959*. Barcelona: Gexel, 1999, p. 331-347.
- RAGUÉ-ARIAS, María José. «Del mito contra la dictadura al mito que denuncia la violencia y la guerra». *Foro Hispánico*. Junio de 2005, núm. 27, p. 11-22.
- RIAZA, Luis. *Antígona... ¡cerda!*, en *Teatro escogido*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro, 2006.
- RIVAS, Manuel. «Garzón, Antígona y la memoria histórica». *EL PAÍS*. 7 de agosto de 2008. [En línea]. <http://www.elpais.com/articulo/opinion/Garzón/Antígona/memoria/historica/elpepiopi/20080807elpepiopi_11/Tes> [Consulta: 20/12/08].
- VILCHES de Frutos, M^a Francisca. «Mitos y exilios en la construcción de la identidad colectiva: Antígona en el teatro español contemporáneo». *Hispanística XX: Exilios/Desexilios en el mundo hispánico contemporáneo: los caminos de la identidad*. 2006, núm 24, p. 71-93.
- ZAMBRANO, María. *La tumba de Antígona. Diótima de Mantinea*, Tomo I. Málaga: Litoral, 1983.

■ NOTAS

¹ Diana de Paco Serrano (26) cita concretamente a D. Del Corno, «Appunti sui modi di comunicazione della tragedia greca nel teatro contemporaneo», en *Sulle orme dell'antico. La tragedia greca e la scena contemporanea*, ed. A. Cascetta (Milan: Vita e Pensiero, 1991), pp. 57-67, y a L. Díez del Corral, *La función del mito clásico en la literatura contemporánea* (Madrid: Gredos, 1974), p. 11. Para más información sobre el uso general de los mitos en España a partir de la posguerra se puede consultar el artículo de María José Ragué-Arias.

² De la continuidad de la presencia del mito de Antígona en España a partir de la posguerra puede dar cuenta la siguiente lista, la cual incluye también obras pertenecientes al teatro catalán y gallego: *Antígona* de Salvador Espriu (1939), *Antígona* de José María Pemán (1945), *La tumba de Antígona* de María Zambrano (1967), *Antígona 68* de Josep Maria Muñoz i Pujol, (1968), «La oración de Antígona», parte de *Oratorio* de Antonio Jiménez Romero (1969), *La razón de Antígona* de Carlos de la Rica (1980), *La sangre de Antígona* de José Bergamín (1983), *Antígona:... ¡cerda!* de Luis Riaza (1983), *Antígona entre muros* de José Martín Elizondo (1988), *Antígona, a forza do sangue* de María Xosé Queizán (1989) y *Memoria de Antígona* de Quico Cadaval (1998).

³ María José Ragué-Arias (18, n. 2) advierte en una nota sobre «las diversas lecturas» que admite el mito y explica cómo fue utilizado por el teatro franquista «a partir de una ideología de derechas que reforzaba los valores de la dictadura» y se refiere específicamente a los textos de Pemán, como autor de varias versiones de tragedias griegas las cuales fueron además estrenadas como grandes producciones en las primeras décadas del régimen franquista.

⁴ Para más información sobre el uso del mito de Antígona en el exilio español, se puede consultar el estudio de M^a Francisca Vilches de Frutos.

⁵ María Pilar Nieva de la Paz presenta un estudio muy completo sobre la reinterpretación del mito que lleva a cabo María Zambrano. Nieva de la Paz destaca la complejidad de la obra, desde el punto de vista dramático, e incluye referencias a las realizaciones escénicas a las que ha dado lugar.

⁶ Madeleine Pujol (340) hace referencia al paralelismo entre *Antígona entre muros* y otra obra anterior del autor escrita en francés y estrenada en Toulouse: *Por Grecia*. Esta obra está también localizada en la Grecia de los coroneles pero, como indica Pujol, el texto tiene una doble lectura en el sentido de que se puede interpretar como referencia a la Dictadura de Franco. La misma conclusión puede extraerse de la lectura de *Antígona entre muros*.

⁷ Madeleine Pujol (343) hace referencia a este doble uso.

⁸ En un artículo de *El PAIS* Manuel Rivas, al tratar sobre la polémica surgida en torno a la Ley de Memoria Histórica, se refiere al enfrentamiento de dos puntos de vista a los que identifica con dos voces concretas recogidas por la memoria literaria: «la herencia de Creonte» frente a «la voz de Antígona».



ESTRUCTURA Y SENTIDO DE *LA PAZ PERPETUA*
DE JUAN MAYORGA

STRUCTURE AND SENSE IN *LA PAZ PERPETUA*
BY JUAN MAYORGA

Manuel Barrera Benítez

Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga

(manuelbarrera69@hotmail.com)



Resumen: La aparición de la tercera edición de *La paz perpetua* de Juan Mayorga, a pesar de la corta vida del texto, parece confirmar la importancia de una obra que, a juicio de algunos críticos, quedará como un clásico de nuestro tiempo, motivo suficiente para abordar una nueva lectura enfocando el análisis como un intento de iluminar el paso de la escritura dramática a la escritura escénica, pero sin olvidar su naturaleza literaria.

Tras señalar las diferencias más significativas y la aportación de esta nueva versión, desentrañamos la estructura del texto explorando sus sentidos en la confrontación de la obra con la producción del artista y con la tradición filosófica, literaria y dramática.

Palabras clave: estructura, sentido, paz, perpetua, Mayorga

Abstract: The emergence of the third edition of *Perpetual Peace* by Juan Mayorga, despite the short life of the text, seems to confirm the importance of a work which, according to some critics, will remain as a classic of our time, reason enough to address a new reading focusing the analysis as an attempt to illuminate the dramatic step of writing to the writing stage, but without forgetting its literary nature.

After noting the most significant differences and the contribution of this new version, unraveling the structure of the text to explore your senses in the comparison of the work with the artist's production and with the philosophical tradition, literary and dramatic.

Key words: structure, sense, peace, perpetual, Mayorga

*Lo que debe guiar la vida de los hombres ya no es la autoridad
del pasado, sino su proyecto de futuro*

TZVETAN TODOROV

■ INTRODUCCIÓN

Recientemente, la editorial asturiana KRK ha publicado, dentro de su interesante y joven colección «A escena», una de las obras más polémicas, exitosas y premiadas de los últimos tiempos, *La paz perpetua* del dramaturgo Juan Mayorga, un texto impresionante que sobrecoge, suscita la reflexión e incluso provoca el examen de conciencia.

La aparición de esta edición, la tercera en la corta vida del texto, parece confirmar la importancia de una obra que, a juicio de algunos críticos, quedará como un clásico de nuestro tiempo, motivo suficiente para abordar una nueva lectura enfocando el análisis como un intento de iluminar el paso de la escritura dramática a la escritura escénica, pero sin olvidar su naturaleza literaria.

Para ello nos hemos servido de la combinación de métodos: además de confrontar la obra con el artista, su producción y la historia, se ha analizado el lenguaje del diálogo y el de las acotaciones, centrando las isotopías e interpretando los principales símbolos, que hemos intentado reducir a términos lógico-discursivos sin caer en una mera crítica del contenido que olvide la estructura; siempre conscientes de lo que añadimos o suprimimos al leer y conscientes, por tanto, de que la crítica no sea más (ni menos) que una metáfora del proceso de lectura.

Se trata no sólo de explicar, comprender e interpretar el texto, sino también de examinar los efectos que este produce sobre el lector-espectador analizando sus zonas de resistencia y estudiando la ficción que comunica más que la realidad que contiene, en recuerdo del axioma fundamental de la Teoría de la recepción según el cual la literatura no es una realidad ontológica, sino un fenómeno de conciencia.

■ ÚLTIMA EDICIÓN

Con respecto a la edición que se hizo de la obra en el cuaderno de investigación teatral n.º 320, IV/2007, de Primer Acto, cuando se preparaba

la producción del Centro Dramático Nacional que se estrenaría el 17 de abril de 2008 en el Teatro María Guerrero de Madrid, la edición de KRK, considerada la definitiva por el autor, no muestra grandes diferencias estructurales, pues en lo esencial la obra se mantiene fiel a la primera versión.

La diferencia fundamental, la más evidente y la más contundente, la encontramos al final del texto y más concretamente en la última acotación: mientras en la edición de Primer Acto el Humano entra, solo, por la puerta B y los perros sólo aúllan, en la de KRK nos encontramos con un texto más extenso, más elaborado y que implica mayor cantidad de acción a la par que un más claro posicionamiento del autor al presentar a Enmanuel como el mártir que muere protegiendo la vida que John-John y Odín se disponen a segar por orden del Humano.

Este nuevo final es el fruto de un largo proceso de reescritura en el que destacan tres hitos fundamentales, los dos señalados y una versión intermedia, la publicada por el CDN afín a su montaje, en la que a propuesta de José Luis Gómez los perros eran liquidados, idea que si bien en un primer momento convenció al autor, al verla más tarde sobre la escena no le satisfizo por considerar que «convertía al Humano y a su organización en los “malos”, lo que afectaba decisivamente al significado de la obra».

El mismo impulso de corregir el final de la obra, consciente de la importancia de un buen final necesario e imprevisible, inevitable y sorprendente, según declara en la metaliteraria *El chico de la última fila*, también lo lleva a comprimir el discurso del Humano, insistiendo en su carácter moral, y reduciendo, en contrapartida, las intervenciones de Enmanuel en esta parte del texto. Comenta en la misma esclarecedora entrevista citada con anterioridad:

Mi deseo, por supuesto inalcanzable, sería que el discurso del Humano tuviese la potencia del discurso del Gran Inquisidor. El Inquisidor tienen un discurso coherentemente pragmático frente a un Cristo defensor idealista de la libertad que, al final del relato de Dostoievski, como recordáis, contesta con una sola acción: un beso. Eso es lo que yo desearía, que hubiese una avalancha de palabras por parte del Humano que fuera contestada por una única acción de Enmanuel. También estoy considerando la posibilidad de que la convención que ha regido la obra cambie al final, de modo que los perros se comporten como hombres, sean hombres. (Mayorga, 2008, 69)

Aspectos que Mayorga, que tiene por costumbre reescribir constantemente sus textos, refuerza con otros muchos detalles que aprietan toda la parte final de la obra y sus sentidos: corregir lo que considera un error, la innecesaria salida de John-John de escena «que provoca un ruido no productivo», terminando de sacar todo el partido tragicómico a la famosa apuesta de Pascal en la última intervención de este personaje; la sustitución de los silencios por el machacón y más espectacular tic-tac del cronómetro; el subrayar más la importancia del corazón sabio de Enmanuel que de su cerebro; la supresión de algunas citas o el más que significativo y conmovedor uso por parte de Enmanuel en su última intervención del pronombre de segunda persona en sustitución del de tercera, logrando un plano de diálogo a otro nivel más espiritual.

Si el principio de la obra resultaba de por sí abierto en la primera versión en su determinación del espacio escénico («*Recinto cerrado con dos puertas*»), Mayorga logra en una nueva reescritura hacerlo todavía más abierto sustituyendo la palabra «recinto» por «cualquier lugar», indeterminación que contribuye a la extemporaneidad del conflicto religando espacio y tiempo y siempre preocupado por la precisión en el uso del lenguaje tanto en el texto principal como en el secundario, evitando la elocución demasiado brillante que pueda oscurecer los caracteres o las ideas, apeteciendo la claridad y rehuyendo la vulgaridad.

Y como consecuencia, supresiones de frases innecesarias por lo redundantes, aparición de otras que sí aportan acciones interesantes, reducción del exceso de informaciones, preocupación por hacer más ágiles los diálogos, acercándose al movimiento del habla, o puntualizaciones en el uso de determinados conceptos que son reemplazados por otros como la «depuración» de perros ilegales que sustituye a la mera «detención», suscitando el recuerdo de la guerra civil española, sus efectos y consecuencias, uno de los grandes mitos del teatro del autor.

También intenta corregir el exceso de sentimentalismo, una de sus bestias negras (en la narración de Enmanuel o en la relación de John-John con Casius); reforzar la reflexión sobre la memoria, pues siempre ha considerado que en ella radica nuestra identidad y que constituye el sustento de nuestro sentimiento; dosificar la ingesta de pastillas por parte de John-John para generar humor sin caer en el recurso facilón y sin perder gracia por exceso; o profundizar en la similitud entre los opuestos Odín y Enmanuel (ambos han matado), alejándose de los estereotipos.

Y como curiosidad, ese gusto por el detalle que le lleva a precisar e incluso a cambiar el sentido de los signos (la música no «sube» de volumen, sino que «baja» hasta que nosotros dejamos de oírla, pero Casius sigue oyéndola), atreviéndose a experimentar con el punto de vista del lector-espectador en una especie de actualización a la inversa del denominado efecto de inmersión de la dramaturgia de Buero que ya había tratado en otras obras como *Cartas de amor a Stalin* en la que Bulgákov para no oír a su mujer escribe, produciéndose el efecto de que a ésta dejamos de oírla aunque continúe moviendo la boca.

Todo ello sin olvidar que el arte en general y el arte dramático en particular no debe ser excesivamente descriptivo ni minucioso, sino trabajar sobre todo con la sugerencia para no resultar pesado ni pueril. Y, al mismo tiempo, con un firme propósito de perfeccionismo que se sitúa en la base de su sólida y ascendente carrera como dramaturgo, día a día enderezando sus construcciones dramáticas valiéndose de dos poderosas herramientas, su constante insatisfacción y su criticismo, y la sinergia de ellas resultante.

■ PERSONAJES

La paz perpetua resulta así uno de los textos más elaborados de Juan Mayorga, cuya dramaturgia de por sí nunca es ligera ni meramente intuitiva. En su sencillez compleja, no presenta falta ni sobra de elementos, sino que demuestra una precisión inusual en la definición del núcleo que desea abordar y de los complementos esenciales que lo delimitan, signo de un autor creativo y, a la par, crítico con su propio proceso de trabajo.

Se atiene el autor en esta obra al principio aristotélico que supone que la tragedia ha de tener cierta complejidad para ser bella, pero sin exceder la inteligencia del espectador, lo que conllevaría desinterés por su parte, ser completa (tener comienzo, medio y fin) y entera. Magnitud y orden constituyen, de hecho, cualidades de las que en absoluto carece *La paz perpetua*, obra de extensión media pero de gran calado, que presenta una estudiadísima estructura y un coherente desenlace, consecuencia directa del mito desarrollado. La propia presentación de los *dramatis personae*, en la que caracteriza a cada uno de los cuatro perros intervinientes en la acción, es representativa de su capacidad para dotar de significado trascendente y siempre justificado a todos y cada uno de los signos que pone en juego.

Odín es un «rottweiler impuro». Se trata de una raza que se ha usado para labores de defensa y, aunque han sido descritos como perros amistosos, alegres, tranquilos, fieles, obedientes y con predisposición al trabajo, también se ha discutido mucho sobre su agresividad genética. Se dice que suelen ser perros calmados, seguros de sí mismos, capaces de reaccionar ante los desconocidos con escasa confianza, características que de alguna manera reconocemos en su definida personalidad en el texto de Mayorga desde la primera escena en Odín: es el primero en despertar tras haber sido drogado, posee un gran olfato, es desconfiado, a veces falto de motivación, defecto que se le corrige ante la buena carne.

Su impureza («soy el cruce de dos chuchos callejeros») se refleja en su idiolecto, repleto de locuciones apropiadas y, además, en su maldad, su intención aviesa para con los demás y su cinismo:

ODÍN: A tu edad, ya deberías saber lo que los hombres hacen con las palabras. «Terrorismo». «Derechos humanos». «Democracia». Ellos usan las palabras. Las estiran, las encogen, las retuercen, las mueven de un sitio a otro. No te dejes enredar por sus palabras.

JOHN-JOHN: ¿De qué hablas? Tú, ¿de qué lado estás?

ODÍN: Yo no estoy de ningún lado, y tú tampoco deberías estar de ningún lado. Los perros no tenemos lado, ni patria, ni casa. No me caes bien, chico, pero voy a darte un buen consejo: no te metas en las cosas de los hombres.

Odín, personaje cuyo nombre coincide con el del dios principal de la mitología nórdica, dios de la sabiduría, de la guerra, de la muerte y de otras muchas cosas más, resulta un carácter complejo y ambivalente, una mente sabia y un loco frenético, un alma sensible y un furioso violento que ha perdido la fe en las desventuras de la vida. «Pasé por la perrera», responde contundente a la pregunta de Casius: «¿Cree usted en Dios?».

Enmanuel es un «pastor alemán», raza reconocida por su firme carácter, su inteligencia y su vigor, así como por ser una de las más queridas y admiradas por los amantes de los perros dada su natural nobleza y su seguridad que inspiran respeto. Desde el comienzo de la obra contrasta su actitud, afable y amistosa, con la de Odín, anticipando además su tropiezo en la tercera valla de la carrera de obstáculos su final. Es un perro metódico, educado, sereno y con gran capacidad para la observación y el análisis.

Destaca su legalidad (rechaza la propuesta de Odín de «hacer pinza» contra John-John) y su compromiso de «buen luchador» que contraata-

ca cuando lo cree necesario desmintiendo la etiqueta que le puedan atribuir de «cobarde», aunque a veces, como cualquiera, lo sea. Es, en definitiva, un ser autónomo capaz de pensar por sí mismo y actuar en consecuencia, pese a que ello le cueste el puesto de trabajo o la vida, un ser sin prejuicios con un corazón sabio que prefiere la razón a la sombra, el progreso a la reacción, la civilización a la barbarie y la palabra como la herramienta fundamental para defender nuestra libertad.

John-John es un «cruce de varias razas» («40% bóxer, 30% rottweiler, 15% pit-bull, 15% dogo»). Pero no fruto de la multiculturalidad, sino de la obsesión cientifista del hombre por encontrar «el perro perfecto», «el perro diez», siendo «cada vez más audaces en los cruces» y añadiendo una costosa preparación al control genético. Sin embargo, el experimento no es claro que haya salido del todo bien («¿Estás seguro de que eres todo perro?»), pues a John-John «le sobra músculo, pero tiene menos calle que Venecia» (en palabras de Odín) y padece de terribles dolores de cabeza cuando se excita sexual o intelectualmente, quedando bloqueado y necesitando siempre de órdenes precisas:

JOHN-JOHN: Quiero entrar en acción, la filosofía me da dolor de cabeza.

ENMANUEL: No es la filosofía. ¿Sabes por qué creo que te duele? Porque tu cerebro, cuando te excitas, es más grande que tu cráneo. Seguro que también te duele cuando estás con una hembra.

JOHN-JOHN: Es verdad.

ENMANUEL: Cuando el cerebro se excita, te duele. Es por todos esos cruces. Probablemente, tienes cerebro de pit-bull y cráneo de rottweiler.

JOHN-JOHN: ¿Se equivocaron?

ENMANUEL: O no. Quizá piensen que, cuanto más te duela la cabeza en momentos críticos, mejor perro serás.

John-John, como los personajes-oxímoron de la tradición trágica, es un perro doblemente violento en cuanto a la constitución de su naturaleza, un cruce de cruces en la línea del mítico «hipogrifo violento» calderoniano. Su 40% de bóxer (cruce de bullenbeiser y bulldog) lo hace apropiado como perro de compañía, familiar en el trato con los niños, así como lo dotaría de una fuerte personalidad y una clara predisposición al aprendizaje con su actitud siempre vigilante. Su 30% de rottweiler lo asemeja a Odín. Su 15% de pit-bull (término genérico usado erróneamente para agrupar a diferentes razas o cruces) garantiza sus dotes en la detección de narcóticos y los servicios de seguridad y, al mismo tiem-

po, lo convierte en un perro fiel, confiado y cariñoso. Y su 15% dogo le otorga coraje, valentía y nobleza, cierta agresividad hacia sus congéneres que es necesario controlar y resistencia y robustez, consiguiéndose finalmente con tal mezcla una «máquina de guerra» perfecta, un perro casi invencible cuyo ataque puede resultar demoledor, pero que sin embargo suele ser fiel y afectuoso con las personas, a las que se somete y por las que dará la vida si es necesario.

En otros términos: John-John tiene instrucción, pero le falta la experiencia, pues sólo ha contado con un aprendizaje por simulación; Odín, sin embargo, todo lo ha aprendido de la vida, en la calle, tal vez le «sobra» experiencia; Enmanuel, por último, ha sabido integrar el conocimiento libresco (la primera autonomía que conquista) con la experiencia, reteniendo de ésta los valores positivos e intentando mantener un comportamiento moral congruente con su conciencia moral, nacida, a su vez, de su razón y de sus experiencias. Son, podría argumentarse, como tres fases diferentes del Segismundo de Calderón: el joven Segismundo inexperto del comienzo de *La vida es sueño*, el soberbio Segismundo egótrico que lanza por la ventana cuanto no sea de su agrado y se atreve a sublevarse ante su padre-rey, y el prudente y discreto Segismundo del final del texto capaz de restablecer el orden venciendo a sí mismo tras reflexionar.

«¿De qué vale la fuerza sin una razón que la gobierne? ¿De qué vale el olfato que se pondrá al servicio de quien más pague?», nos pregunta Mayorga a través de la voz de sus perros.

El cuarto perro de la obra, Casius, es un viejo labrador tuerto y cojo —recordativo del general manco y tuerto de *Encuentro en Salamanca*— con un collar blanco en el cuello, signo de su estatus y de su sometimiento; una antigua gloria de cuyas hazañas se habla a los jóvenes en las escuelas para formar perros de élite, héroe hoy degradado:

¿Quiere ser como yo? Míreme bien. ¿Puede creer que un día fui una bola de pelo a la que acariciaban los niños? Hoy doy miedo a los niños. Hoy yo mismo me doy miedo... (*Silencio.*)

La elección de un labrador para este papel encuentra su justificación en la adoración que estos perros sienten hacia las personas, a su naturaleza «cobradora» y a su paciencia con los niños, lo que los convierten en mascotas maravillosas, excepcionales por su afabilidad, gentileza, inteli-

gencia, energía y bondad; fiebles perros trabajadores, una de las razas más dependientes, obedientes y talentosas que existen, uno de los perros que más ayudas ofrece a las personas ya sea como lazarillo de ciego, ayuda a todo tipo de minusvalías físicas y psíquicas o como perro policía o bombero para el rastreo humano o de drogas, características estas últimas que los hombres contemporáneos solemos asociar a los perros en general, tal vez la razón primera que llevara al autor a erigirlos como protagonistas de la fábula.

En contrapartida, como si se tratase de seguir el tópico del mundo al revés, el «Ser Humano» aparece finalmente como genérico, indicador de su función y su destino, no interesando al autor tanto el hombre concreto cuanto su máscara y su valor arquetípico. Animales y hombres no sólo son, sino que significan. De una u otra manera, todos los personajes de *La paz perpetua* tienen un carácter arquetípico y un valor genérico; son tipos, corporeizaciones de ideas que, como en el expresionismo, devienen microcosmos capaces de contener potencialmente la creación entera, como el propio Mayorga afirma del personaje femenino de *Método Le Brun para la felicidad*, capaz de representar («Vivir es poner caras») las diecinueve pasiones humanas: «Es la Humanidad. Toda la Humanidad», escribe.

■ ACOTACIONES Y ESPACIO

Bajo la misma influencia expresionista, las acotaciones son escuetas, con un lenguaje casi telegráfico que se ocupa de dar los datos precisos para la necesaria escenificación. Así, la primera acotación general comienza con una frase («Cualquier lugar cerrado con dos puertas.») que apuesta por una suficiente indeterminación espacial que permita universalización pero sin olvidar la importancia vital del espacio como elemento sin el cual no podría existir la representación, pues «espacializar el mundo es no sólo hacerlo comprensible sino hacerlo teatralizable» (Ubersfeld, 112)

Se carga de valor dicho espacio anticipando la atmósfera opresiva (lo cerrado frente a lo abierto) e indicando con sencillez de funcionamiento binario la presencia de los dos símbolos fundamentales que permitirán el avance de la acción y el misterio y el trance: la puerta A por la que entrarán y saldrán los personajes comunicando la sala con el resto del edificio y la puerta B tras la cual hay «algo vivo» cuyo sonido mantiene la

expectación durante toda la obra hasta que casi al final el Humano haga un gesto a Casius y este la abra descubriendo que detrás de esa puerta, como suponíamos, hay un ser humano, alguien que asegura no saber nada, pero del que se sospecha que tiene datos sobre un inminente atentado contra la población civil.

¿Se respetarán los derechos de ese hombre, su presunción de inocencia, o tal vez para salvar la ley excepcionalmente se traspasen los límites de la puerta?, nos preguntamos arrebatados por la cohesión estructural y el impresionante ritmo de la obra sustentado en su rica trabazón sintáctica, argumentativa y dramática. La obra termina con una contundente acotación narrativa:

(EL HUMANO) *Hace una señal a JOHN-JOHN y a ODÍN, que van hacia la puerta B. Pero ENMANUEL les cierra el paso, protegiendo la puerta. JOHN-JOHN y ODÍN amenazan a ENMANUEL, que no cede. JOHN-JOHN y ODÍN atacan a ENMANUEL. ENMANUEL muere.*

Esta concepción escenográfica y arquitectónica recuerda en parte a la de algunos de los más famosos autos sacramentales de Calderón, como ocurre en *El gran teatro del mundo* en su representación del globo terráqueo y el globo celeste, género de nuestro Siglo de Oro con el que también comparte *La paz perpetua* su organización en un solo acto sin diferenciación formal externa en partes (actos, cuadros o escenas) a pesar de la claridad constructiva y la precisa delimitación de cada uno de los momentos que la componen.

La obra comienza con el despertar de los perros en ese espacio cerrado: el primero en despertar «con malestar» es Odín, quien enseguida «guiado por su olfato» descubre que han sido drogados; le sigue Enmanuel que sintiéndose enfermo reclama amistosamente la ayuda de Odín, y después éste, desconfiado, rechaza la mano que Enmanuel le ofrece presentándose. Así el nombre de Enmanuel es el primero que encontramos en la masa locutiva del texto, sugiriendo tanto su relación con Kant —que más adelante se explicará revelando un procedimiento similar al utilizado en *Concierto fatal de la viuda Kolakowsky* respecto a Descartes— como su identificación con el Mesías, anticipando el heroísmo de este pastor alemán con nombre hebreo. El último en despertar, mientras Odín y Enmanuel comentan la carrera de obstáculos a la que fueron sometidos antes de ser drogados, es John-John quien, obsesionado con las

marcas, espeta medio dormido —«Cinco coma cuarenta y ocho»— la marca que obtuvo.

Se completa esta primera escena de presentación de los caracteres: todos esperan que suceda algo pero no ocurre nada, lo que desemboca en tensión y rivalidad entre los que luchan por ser los amos (Odín-John-John), mientras Enmanuel parece haber renunciado a ello. Y también destaca en esta primera escena el uso de la repetición verbal o estructural como recurso estilístico o sintáctico fundamental, transmitiendo monotonía, incompreensión, pero también aliento poético («No sabe dónde está, quiénes son los otros»).

El combate queda aplazado con la irrupción del Ser Humano, que se comunicará con los perros «usando monosílabos» en un evidente empobrecimiento del vocabulario, y del «gran Casius», el viejo labrador tuerto y cojo encargado de explicar a los tres perros y a los espectadores —doble sistema de comunicación característico de lo dramático— la situación: los tres han sido seleccionados como finalistas y tendrán que pasar por un examen final con tres pruebas pues sólo uno conseguirá el collar de K7.

■ PRIMERA PRUEBA

Comienza la primera prueba. Casius entrega a cada candidato una tiza de color y les pide que reconstruyan un recorrido. El cronómetro puesto en marcha contribuye al ritmo de esta parte alimentando la sensación de trance y expectación mientras se aprovecha también para que los tres aspirantes sigan dando muestras que confirman su personalidad: John-John olfatea «*apresurada, caóticamente*», Enmanuel «*metódicamente*» y Odín «*sin desplazarse, moviendo sólo la nariz*». Esta diferencia entre ellos lleva a Odín a burlarse de John-John (No sólo el autor, sino que también el actor-personaje «*juega con la expectación*») y de nuevo el Humano, la parte racional, los separa cuando están a punto de pelear.

La rivalidad entre ambos da lugar a un interesante duelo verbal que el autor utiliza para seguir descubriendo(nos) el historial y las motivaciones de cada perro con la necesaria tensión emotiva según el perfil de los personajes y el progreso de la acción. Y, entonces, interviene Enmanuel haciendo alarde de su carácter reflexivo y su sabiduría libresca, consciente de sus valores («La serenidad ante una situación límite. La rapidez de análisis de un contexto complejo. La capacidad de observar

a otros individuos.») y de la situación («Ya os he dicho: nos observan. Seguro que hay micrófonos por todas partes.»), momento en que se introduce una brillante reflexión metateatral («(Señalando a un espectador.) ¿No es eso una cámara?») que nos hace recordar la importancia del espectador en teatro, elemento esencial equivalente al ojo de la cámara en cine o a la voz del narrador en la prosa narrativa, si es que existe en teatro algún elemento que permita tal equivalencia.¹

En este fragmento del texto, además, el autor ha subrayado el misterio que se esconde tras la puerta B, por la que nadie entra ni sale, pero tras la que hay «algo vivo», preparando las premisas para el desenlace. Pero la primera prueba no ha concluido. La segunda fase de esta consiste en una analítica completa a cada uno de los perros. El primero al que se llevan es a John-John ante el desconcierto de sus compañeros. Odín aprovecha su salida para hablar mal de él a Enmanuel y, mientras este último continúa dando muestras de su conocimiento enciclopédico («No había dóberman en el Arca de Noé. Los creó un tal Luis Doberman...»), de su ironía («Tuvo éxito. Un dóberman lo mató») y de su capacidad de observación («La luz ha cambiado tres veces. Y la temperatura. Escucha...»), Odín ha rumiado maquiavélicamente la propuesta de «hacer pinza» contra John-John; propuesta rechazada por Enmanuel que sirve para insistir en la diferencia entre el que lucha por ser amo frente al que moralmente piensa que debe ganar legalmente el mejor.

De vuelta John-John, se llevan a Enmanuel, estrategia sencilla que va a permitir una nueva combinación binaria, el diálogo entre Odín y John-John en el que el primero, agudo psicólogo, sonsacará al segundo, granjeándose su amistad, para terminar manipulándolo y predisponiéndolo contra Enmanuel. A través del diálogo dramático se crea objetivamente sin necesidad de describir y, de igual modo, se expone el pasado de los personajes sin alterar la esencia dramática o se sientan las bases de cómo debe ser emitido o recibido un mensaje, introduciendo el humor en un texto no precisamente humorístico: «O sea, que vales dieciocho mil. ¡Estoy ante un perro de dieciocho mil! ¡Guau!».

Cuando el Humano vuelve con Enmanuel y se lleva a Odín, basta la última mirada de éste para que John-John se lance sobre Enmanuel, aunque para su sorpresa «*Enmanuel contraataca como un buen luchador*». El supuesto rezo que se oye tras la puerta B da lugar a la conversación sobre Dios y su existencia centrada en el silogismo de la famosa apuesta de Pascal, reflexión filosófica seria de nuevo oxigenada a través del humor

producido por el contraste entre el personaje simple, John-John, asimilado en parte al tradicional bobo de la comedia tradicional, y el inteligente y culto Enmanuel, aunque por supuesto en esta ocasión la oposición letrado-rústico no añade los valores negativos de la conversación anterior entre John-John y Odín en la que podíamos observar además, por un lado, la ingenuidad y espontaneidad de John-John frente a la premeditación y solapada intención del aprovechado Odín.

Dependencia, complementariedad, conflicto. Mayorga sabe ahondar en la condena de la coexistencia humana y lo hace de tal manera que resulta reconocible como arquetipo profundo y como conducta superficial cotidiana. Si John-John representa básicamente los impulsos primarios y el instinto humano y en este sentido el complemento perfecto del hombre entendido como ser racional, Odín es el pragmático que sabe adecuar su conducta y dirigir su acción acomodándose a las demandas de la realidad exterior. Enmanuel, por su parte, constituiría el complemento intelectual, la conciencia moral de ese posible único «yo» que representan entre los tres: ello, demandas de la realidad exterior y superyó; o lo que es lo mismo, la fuerza, el olfato y el corazón sabio, según los define el autor.

■ SEGUNDA PRUEBA

Comienza la segunda prueba consistente en un ejercicio tipo test con diez preguntas y varias opciones de respuesta por cada una de ellas. El autor dosifica: tras la objetividad y frialdad de la primera («¿Cuál es el radio de acción de siete gramos de trilita?»), entra directamente en cuestiones menos o nada alejadas a cualquier tipo de sensibilidad humana (como las opciones que plantea la segunda pregunta), creando una estructura eminentemente apelativa que nos obliga a tomar partido desde nuestra butaca con una participación mental y emocional.

Concluye el ejercicio solicitando una definición del concepto «Terrorismo» en menos de veinticinco palabras. Más adelante sabremos que el cínico Odín deja en blanco esta pregunta, que John-John se hace un lío con ella y que Enmanuel da una respuesta con cuarenta y tres palabras («Preferí ser preciso a cumplir la regla»), despertando aún más nuestra curiosidad y agrandando nuestro deseo de saber, una forma más de participación.

Varios leitmotivos cruzan esta escena del psicotécnico: el número natural que anuncia cada una de las preguntas, de la uno a la diez; el tic-tac del cronómetro y la palabra tiempo que delimita el final de cada período para la respuesta y el elemento caracterizador tragicómico que supone la ingesta de pastillas por parte de John-John, además de las tres posibilidades de respuesta por cada una de las preguntas. Todos ellos aparecen como elementos que incentivan el ritmo y ahondan en la angustia de los personajes y del receptor debido a la urgencia dramática que se pone en juego con un tiempo de diálogo que en la combinación lento-rápido hace que la obra logre en su centro uno de sus momentos culminantes.

Tras él viene una necesaria distensión, la reflexión sobre la prueba por parte de los aspirantes con todos sus tópicos («Defina «terrorismo»— ¿A qué cojones viene eso? Hasta un cachorro sabe qué es el terrorismo. Pero por lo menos tengo seis bien. Por lo menos cuatro. Defina «terrorismo». ¿Tú qué pusiste?»); pero también con uno de los momentos más cercanos a la voz del autor, si eso es posible en teatro, cuando tras el consejo de Enmanuel a John-John de que sea autónomo y piense por sí mismo, éste le demanda una respuesta que pondrá de relieve no tanto el ateísmo de Enmanuel cuanto su pensamiento natural y deísta centrado en la utopía:

JOHN-JOHN: Pero entonces, tú... Tú tendrás tu propia idea de Dios. No la de Pascal, la tuya. ¿Cómo ves tú el tema?

ENMANUEL: He pensado mucho en ello últimamente. Noches en vela para llegar a la conclusión de que Dios es la idea de algo deseado pero inalcanzable.

■ TERCERA PRUEBA

Para la tercera prueba el procedimiento a seguir consiste en sacar del espacio escénico (visible) de dos en dos a los perros aspirantes al collar, quedando en cada momento uno solo de ellos con Casius, que actúa de entrevistador, primero con Odín, después con John-John y por último con Enmanuel. Se consigue mantener así la unidad de lugar en el sentido más clásico, como también se respetan la unidad de tiempo, en un claro acercamiento entre tiempo dramático y tiempo representado, y la de acción. Mientras tanto, los ausentes tendrán la oportunidad de conocer el

resto de las instalaciones donde se hallan, el espacio dramático no visible, conocimiento de gran utilidad al final de la obra.

El patrón de cada una de las entrevistas es básicamente el mismo: un tiempo para presentarse, un comentario sobre el lugar que han elegido para esperar su turno, alguna indagación sobre lo que escriben u omiten en su currículum, la demanda de usurpar por unos momentos el lugar del evaluador para conocer la opinión sobre sus compañeros, la inexcusable referencia a la capacidad para matar de cada uno, a su relación con los humanos, su concepto de ellos y algún comentario sorpresa una vez ha finalizado aparentemente la entrevista que confirma la sospecha que tenían de que estaban siendo observados en todo momento. En suma, todo lo necesario para terminar de completar nuestra imagen de cada uno de los tres perros protagonistas (y del entrevistador).

Ninguna de las intervenciones tiene desperdicio, pero tal vez pudiésemos destacar, por cuanto compromete la propia lectura de la obra y aclara su título, aquella en que Enmanuel nos recomienda empezar la lectura de Kant por *La paz perpetua* —recurso idéntico al utilizado en *Últimas palabras de Copito de Nieve* que confirma el compromiso del autor con el didactismo de las obras y la divulgación de la filosofía— enfatizando el optimismo del filósofo en su creencia de que finalmente «reinará una hospitalidad universal, no habrá fronteras, nadie se sentirá extranjero en ningún lugar de la tierra».

También es de destacar cómo, a pesar de las enormes diferencias entre Odín y Enmanuel, el villano supuestamente desideologizado y el hombre comprometido, el traidor y el cobarde según John-John, ambos han matado y ambos tienen un pasado del que no se sienten orgullosos, introduciendo de diferentes maneras un subtema interesante, el de la máscara y la esencia, evolución natural del complicado tema de la identidad personal en la producción del autor: el yo era otro de Enmanuel («No tengo nada que ver con aquel que fui») en correspondencia con el «¿Quién tiene un auténtico nombre?» de Odín.

¿Somos algo más que una mera sucesión de esbozos? ¿Nuestro último esbozo es nuestro rostro o nuestra máscara? ¿Cómo hemos llegado a ser lo que somos? ¿Estamos más cerca o más lejos de nuestra «verdadera identidad»?... Mayorga parece adoptar en este asunto una posición intermedia entre el ya tradicional Pirandello y más radical Genet.²

■ ÚLTIMA PRUEBA

Mientras esperan los resultados, otra vez juntos los tres aspirantes, se prepara la posibilidad de una cuarta prueba («Una prueba especial, en caso de empate»). Y, como es lógico, ésta tiene lugar, pues aunque los tres presentan calificaciones magníficas, cada uno de ellos presenta también una vulnerabilidad.

El Humano adquiere ahora mayor relevancia en este tramo final del texto, sustituidos sus monosílabos por extensas parrafadas, y ordena abrir la puerta B, hasta ahora siempre cerrada, confirmando que tras ella se esconde un ser humano sospechoso de tener «datos sobre un inminente atentado contra población civil».

La apuesta de Pascal cobra ahora mayor sentido dramático: «¿Se trata de una apuesta? No sé si ese hombre es bueno o malo», dice John-John, desesperado, pero decidido a atacar junto con Odín. Enmanuel duda propiciando el enfrentamiento agónico final con el Humano, quien a su vez sostiene que «para salvar la ley, quizá excepcionalmente sea necesario suspenderla», aunque en el fondo también duda («Distinguir entre lo justo y lo injusto, eso hoy sólo puede hacerlo el corazón de un perro»). El último recuerdo de Enmanuel es para su dueña Isabel, víctima del terrorismo por cuya memoria se sacrifica.

El respeto a los muertos constituye, sin duda, uno de los valores fundamentales a tener en cuenta en la producción del autor. En su profunda reflexión «El dramaturgo como historiador» en la que sostiene la idea de que el teatro histórico es siempre un teatro político, diferenciando sistemáticamente entre teatro consolador, teatro del disgusto, teatro estupefaciente, teatro narcisista, teatro crítico y teatro de información, defiende un teatro moral que abra el pasado al presente y suponga una verdadera experiencia para el espectador y concluye:

Pero si el dramaturgo no se somete a la ley de las pruebas documentales, sí le cabe, en todo caso, una responsabilidad acerca de la imagen que del pasado se hace el presente. También él interviene en la construcción de eso que llamamos «pasado». No le obliga la fidelidad a las pruebas, sino algo mucho más importante: el respeto a los muertos. (Mayorga, 1999, 10)

■ RESUMEN FINAL Y CONCLUSIÓN

El poder sugestivo de los nombres y principales características de cada personaje, los espacios evocados que complementan el lugar cerrado y aséptico («Demasiado limpio. No me gusta») en el que transcurre la acción, el recurrente uso de la iteración a todos los niveles, la precisión con que se describen los gestos y movimientos de los personajes, incluido el aspecto verbal de las frases y su contribución al trepidante ritmo de la obra («*John-John va a saltar sobre Odín cuando se abre una de las puertas*»), el epíteto mítificante («*es el gran Casius*»), la precisión lingüística mantenida en todo momento (no miran, «*admiran el collar blanco de Casius*»), la alusión verbal a lo visual, lo sonoro e incluso lo térmico, el humor... todo encaja perfectamente en este emocionante drama de emotivo final que es *La paz perpetua* en el que Juan Mayorga utiliza con precisión el lenguaje y, sin excesos, sus conocimientos de Filosofía, consiguiendo un teatro en el que la palabra recupera su importancia frente a la industria del espectáculo y los golpes de efecto.

Sin olvidar un homenaje al esoterismo en la senda marcada por Valle-Inclán, según el cual todo se podía explicar desde el misticismo del número tres, que Mayorga ya había realizado en otros textos como en la pieza breve *Tres anillos* en la que aprovecha para plantear si a veces nuestra manía de interpretar no nos lleva demasiado lejos: ¿Representan los tres anillos las tres religiones monoteístas? ¿Se trata de un cuento sobre la tolerancia? ¿Sobre la imposibilidad de conocer? ¿Sobre el vacío?...

Tres perros, tres pruebas, los tres días que hace que supuestamente mantuvieron en este mismo espacio una conversación dos hombres, los tres semestres que John-John ha estudiado, el monte al que asciende su coste (dieciocho mil, seis mil al semestres, ambos múltiplos de tres) o los tres primeros meses eliminatorios del colegio, las tres posibilidades de respuesta por cada pregunta del test, las tres prendas que tienen que oler para decir cuál corresponde a un terrorista, los tres años que tiene John-John, el más joven de los tres perros, o el doble (seis) de Odín, las tres puertas que hay al final del pasillo (biblioteca, sala de televisión y jardín), los tres nombres que Odín tuvo antes de llamarse Odín, los tres jueces que han aceptado su testimonio de reconocimiento por olor en procesos de homicidio o el trabajo en el que cada tres meses tenía como recompensa una hembra nueva.

Todo ello también conecta con Pascal, para quien hay tres medios de creer (la razón, la costumbre, la inspiración), tres órdenes de cosas (carne, espíritu, voluntad) o tres clases de personas (¿Emmanuel, John-John, Odín?), y cuya «apuesta» no sólo se cita en el texto sino que se aprovecha dramáticamente extrayendo de ella didactismo, comicidad, tragedia y misterio.

Apoyándonos en la conclusión de Enmanuel de que Dios es la idea de algo deseado pero inalcanzable, creemos necesario recordar a Pascal cuando afirma:

No hay más que tres clases de personas: unas que sirven a Dios, habiéndole encontrado; otras que trabajan en buscarle, sin haberlo encontrado; otras que viven sin buscarle ni haberle encontrado. Los primeros son sensatos y felices; los últimos locos y desgraciados; los del medio, desgraciados y sensatos. (Pascal, 56)

■ OBRAS CITADAS

- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis, 2003.
- INNES, Christopher. *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- MAYORGA, Juan. *La paz perpetua*. Madrid: Primer Acto n.º 320, IV/2007.
- . *La paz perpetua*. Madrid: Centro Dramático Nacional, 2008.
- . *La paz perpetua*. Oviedo: KRK ediciones, 2009.
- . «El dramaturgo como historiador». Primer Acto n.º 280, III/1999, pp. 8-10.
- . «A propósito de La paz perpetua» (Conversación con Nieves Mateo y David Ladra). Primer Acto, n.º 326, V/2008, pp. 63-71.
- PASCAL. *Pensamientos*. Madrid: Colección Austral, Espasa Calpe, S. A., 1976 (octava edición).
- TODOROV, Tzvetan. *El espíritu de la Ilustración*. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2008.
- UBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra-Universidad de Murcia, 1989.

■ NOTAS

¹ José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Síntesis, Madrid, 2003, p. 42: «El rasgo decisivo a la hora de distinguir los dos modos de imitación, el narrativo y el dramático, es, a mi juicio, el carácter mediato e inmediato de las respectivas representaciones. Tanto la novela como el cine nos ponen en contacto con el mundo ficticio a través de una instancia mediadora: la voz del narrador y el ojo de la cámara; en el drama, en cambio, es el universo imaginario el que se presenta ante los ojos y los oídos del espectador, directamente, sin mediación alguna —verdadera, no simplemente fingida o simulada— en ningún caso. Esta inmediatez del drama es la que determina la estructura, peculiar, que es común al texto y a la obra dramática.»

² Christopher Innes, *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992, p. 160: «Pirandello fue el primero en mostrar la personalidad social como inestable aglomeración de papeles impuestos o autoadoptados, pero la comparación frecuentemente hecha con Genet resulta engañosa. Tras las máscaras desnudas de Pirandello está el rostro, mientras que para Genet las máscaras están vacías, y se ha invertido la habitual equiparación de apariencia y esencia. La apariencia artificial es la esencia.»

CARTAPACIO



So Happy Together

JOSÉ RAMÓN FERNÁNDEZ, JESÚS LAIZ,
YOLANDA PALLÍN, LAILA RIPOLL

Introducción de ITZIAR PASCUAL



Pieza breve

La pereza

MARCO ANTONIO DE LA PARRA



S
T
K
O
I
J
H
T
O
H



DE LA FRONTERA A LA ENCRUCIJADA

Itziar Pascual

Real Escuela Superior de Arte Dramático



You may say that I'm a dreamer
But I'm not the only one
Maybe someday you will join us
And the world will be as one...

JOHN LENNON

Cuatro dramaturgos españoles —José Ramón Fernández, Jesús Laiz, Yolanda Pallín y Laila Ripoll— han culminado en *So happy together* una singular experiencia, escribiendo a ocho manos una obra que deslumbra por su coherencia formal e ideológica. Si toda escritura teatral es un viaje a la frontera —la frontera que liquida el espacio del yo para aspirar al espacio del nosotros— la composición de esta obra requería la generosidad de trascender los límites del yo para habitar ese nosotros desde el propio marco de la autoría. No en vano, la palabra frontera es angular en este texto, y como más tarde revisaremos, el propio concepto de frontera se ve tensionado en *So happy together* para devenir en una propuesta de encrucijada.

Michel Warschawski arranca las primeras páginas de *En la frontera. Israel— Palestina: testimonio de una lucha por la paz*¹ ayudándonos a comprender cómo ese término ha marcado la historia individual y colectiva de Israel (2004: 19):

La frontera es un concepto central en la vida de todo israelí: constituye un elemento formador en la vida de todos nosotros, delimita nuestros horizon-

tes, sirve de línea de demarcación entre amenaza y sentimiento de seguridad, entre enemigos y hermanos. En un país que es un gueto a la vez que un búnker sitiado, la frontera está omnipresente, y a cada paso topamos con ella. Sí, la frontera no se halla sólo en el corazón de cada soldado, tal como reza la canción, sino en el de cada ciudadano de Israel, cual elemento constitutivo de su ser.

La noción de frontera, comprendida como hecho sociológico que adquiere forma espacial, es decisiva para aproximarse al universo palestino-israelí: un entramado casi infinito de fronteras que Warschawski sitúa entre israelíes y palestinos, por supuesto, pero también entre judíos e israelíes, religiosos y laicos, judíos europeos y judíos occidentales. Cabría citar muchas otras, siempre como sinónimo de tensión y conflicto: la frontera aquí implica una posición de *enfrentamiento*, estar en frente el uno del otro. La arquitectura del muro, la alambrada, el paso de control militarizado, la convierten en un territorio de escisión física, simbólica y moral. La frontera nos exige tomar decisiones y Warschawski define así su vida: un compromiso con el acto de transitar fronteras, franquear muros y practicar el tránsito por las periferias, antes que ser guardia fronterizo, controlador y dominador en el epicentro de la tribu².

Para acercarnos a *So happy together* debemos conocer los mimbres de este proceso en el que la dimensión de lo escénico no queda relegada a un segundo plano, sino que rige el propio proceso de escritura³. La compañía Apata Teatro⁴, que cuenta con el director José Bornás y el dramaturgo Jesús Laiz, pone en marcha el proyecto de una obra que aborde el drama palestino-israelí; para ello invita a los dramaturgos Yolanda Pallín, Laila Ripoll y José Ramón Fernández a la realización del proyecto.

La propuesta, que se define como ficción inspirada en hechos reales —más tarde veremos como estos elementos se vinculan— se concibe como una composición de tramas cruzadas, en las que progresivamente comprenderemos el entramado de relaciones que vinculan a los personajes entre sí.

So happy together cuenta con cuatro personajes presentes dotados de nombre propio: dos mujeres, Yasira y Abla y dos varones, Natan y Samuel. Son los personajes dotados del discurso verbal más extenso. Yasira y Abla son palestinas y Natan y Samuel hermanos e israelíes. A estos personajes se añaden tres personajes presentes episódicos, que carecen de nombre propio (Soldado Israelita; Capitán; Madre Palestina) y una

ingente cantidad de personajes aludidos, muchos de ellos niños, muchos de ellos víctimas; algunas con nombre, como la pequeña Osher, hija de Natán; el pequeño Hitlem, testigo espantado de la muerte de su amigo, Ahmed el Jatib, hijo de Abla y de Ismail el Jatib... Otros sin nombre, como los ochocientos niños fallecidos en los últimos seis años, cien israelíes y setecientos palestinos, a los que recuerda Natán. Si Matthias Langhoff está en lo cierto y el teatro siempre da voz a los muertos, en *So happy together* se escuchan los ecos de esos ochocientos niños.

La obra comienza con el monólogo de Yasira, que realiza tareas humanitarias para la Media Luna Roja y acompaña en una ambulancia a una mujer embarazada, Abla. Abla requiere de asistencia médica y necesita cruzar la frontera para llegar al hospital, o su hija no nacerá. En la frontera se topará con un soldado israelí desconfiado, Samuel, que no le permitirá el paso. Yasira, la hija de un maestro, sentirá la necesidad de dar espacio al ajusticiamiento: un cinturón de plomo y una zapatería elegante de Tel Aviv la esperan para liquidar su rabia y su vida. Antes de morir percibe la mirada de una niña, la pequeña Osher, que sí alcanzará el hospital, ella sí, pero requerirá de un pequeño pulmón para seguir viviendo. Ese pulmón será de Ahmed, el hijo de Abla, asesinado de un disparo por un soldado israelí; Ahmed jugaba a los soldados con su amigo Hitlem y portaba un arma *demasiado* parecida a las auténticas. El soldado que dispara no es otro que Natán. Osher podrá sobrevivir a las heridas gracias a la generosidad de Abla y de Ismail, pero no podrá convivir con la intolerancia de sus amigos y vecinos israelíes, que la repudian por vivir con un pulmón palestino. Natán, su esposa Rut y su hija Osher tendrán que mudarse a Nahariya, en el norte de Israel, para intentar vivir en paz y para que su hija pueda jugar con niños palestinos. Natán se verá cambiado por todo lo que ha vivido y emprenderá la vía de la objeción de conciencia, con la pena de cárcel que ello acarrea en Israel y el repudio de su entorno familiar por ser un traidor.

Hasta aquí las líneas esenciales de la fábula de *So happy...* Pero lo que sabemos de cada personaje no es el resultado de una información previa. El texto, despojado *de Dramatis Personae* o de cualquier otro previo informativo espacial y temporal, desprovisto prácticamente de toda acotación — salvo las bofetadas de Samuel a Natán y la sonrisa de la Mujer—, se articula como una sucesión de monólogos, en los que los personajes presentes apenas se intercambian réplicas entre sí; siempre en contadas ocasiones, siempre de manera frugal, sintética; siempre de forma decisiva.

Hablan a otros personajes que no están en un aquí, próximo y presente: hablan a los hijos heridos o muertos; a aquellas víctimas que forman parte del pasado y la memoria, como la joven Noemí; nos hablan a nosotros, que esperamos escuchar la voz de una muerta. Los personajes están *enfrentados* a sus alocutarios, a veces por la distancia que separa la vida de la muerte; a veces separados por la memoria y el tiempo; o por la trascendencia de la imprecación a los dioses de la guerra.

Cada personaje está aislado y a la vez conectado a los acontecimientos como eslabones de una cadena de violencia que va depositando nuevas víctimas ante nosotros. Noah Chomsky cree que no hay gestos pequeños y aquí todo acto, grande o pequeño, tiene consecuencias. Y es que todo *So happy together* es un tablero de personajes que viven permanentes conflictos, con el orden impuesto, con lo establecido, con otros personajes y consigo mismos. Todos practican alguna forma de violencia contra el otro que deriva en herida y muerte; sólo Abla, la madre que parió seis hijos y conserva vivos cuatro, es la excepción de esta regla. Sólo Abla no se contamina por el odio que devuelve más sangre a la sangre. Y es que la fuerza armada ha conseguido muchas adhesiones; para algunos la violencia es una posición de poder, que siempre que es ejercida por uno mismo es legítima defensa y ataque si la ejerce el otro. Sólo el que mate más será el que resista. Es la frontera que separa a los animales de los humanos. Habla Samuel:

SAMUEL:

Solo odio y fanatismo,
guerra santa, racismo, destrucción y muerte para el infiel.
Bebés, mujeres embarazadas, ancianos, niñas de cinco años....
Tú, yo, tu esposa, tus hijos...
No somos personas para ellos, somos animales, o menos aún:
somos cosas, víctimas potenciales, enemigos a reventar,
a exterminar, a borrar de la faz de la tierra.

Samuel está convencido de que esta es una batalla de supervivencia: o ellos o nosotros. Y para Samuel la Historia del Holocausto advierte de lo que ocurre cuando no se ejerce una posición de fortaleza.

SAMUEL:

Idiota.
Piensa en tus abuelos,

piensa en Dachau, en Buchenwald, en Auschwitz, en Bergen Belsen...
Y yo no quiero ser un cordero,
no quiero que mi familia sean corderos.
No voy a dejar que los míos vayan al matadero sin oponer resistencia,
esta vez no.

El sufrimiento infligido se devuelve como sufrimiento soportado. Yasira, la hija del maestro, la joven que trabajaba para la Media Luna Roja, un día deja de creer en la razón y empieza a creer en la violencia. La forma de legitimarla es envolverla en la fe:

YASIRA:
Mi dios es mi objetivo,
el profeta, mi modelo,
el libro sagrado, mi ley.
La muerte al servicio de dios, mi más codiciado anhelo.

A veces el lenguaje apenas nos sirve para evidenciar el grosor espeso de nuestras distancias; a veces el lenguaje sirve para mostrarnos cuánto hemos cambiado. Así es como Yasira, la hija del maestro, la que apelaba a la Convención de Ginebra ante el paso cerrado, apelará al dios de la inmolación. Ha cruzado una frontera más, la de la razón:

Palestina está llena de puertas
y detrás de las puertas esperan una mártir.
Es mi determinación y la de dios.

Podría parecer, dicho así, que *So happy together* es la historia de un fracaso, el fracaso de la oportunidad de transformarnos y el triunfo de un cierto determinismo, que nos obliga a ser violentos, impelidos por una violencia que nos atraviesa.

Y no es así. La frontera y el *enfrentamiento* se perpetúa hasta que alguien decide emprender el más difícil de los caminos, el más incomprendido: devolverle una oportunidad al entendimiento.

ABLA.— Asselam alai kum, la paz esté contigo.
NATÁN.— Barakka alahu fik, que Alá te dé su gracia.

Abla y Natán deciden ir más allá de su dolor. Abla y Natán se encuentran en el lugar de las decisiones más difíciles, el lugar en el que no

se sabe qué decisión tomar y se cruzan los caminos del miedo, del amor y la venganza: la encrucijada. Es Abla, la madre doliente, la madre de todas las guerras, nunca ganadas, la que se despide del cuerpo de su hijo para albergar las vidas de otros niños heridos. Su generosidad es la promesa de nuevas oportunidades:

El médico
Nos ha dicho
Que una parte de ti
Podrá seguir viva en otros niños
Que si tú quieres
Los puedes dar
Una parte de tu cuerpo
Para que puedan jugar y besar a sus madres
Yo he preguntado quiénes eran esos niños
Pero tu padre ha dicho que no importa
Que todos los niños son iguales
Que los niños son niños
Tu padre sabe lo que hay que hacer

El lugar que habitan Abla y Natán, lejos de las certidumbres de Samuel y de Yasira es un lugar inestable, doloroso, pero donde el título de la obra (título de una célebre canción de los Beatles y expresión de una felicidad compartida) se abre como un horizonte posible. Pero es el lugar, la encrucijada, donde pueden empezar a construirse las aspiraciones de un nuevo proyecto de entendimiento para Warschawski (2004, 21): «La paz palestino-israelí será una paz de cooperación, de coexistencia, o no será nada. Y es necesario comenzar a construir esa coexistencia desde ahora mismo mediante el diálogo, la cooperación y la solidaridad». Es el lugar en el que la ficción está al servicio de una nueva realidad. La realidad que ayuda a construir *So happy together* con un imaginario de entendimiento.

■ APÉNDICES. LA OBRA TEATRAL DE JOSÉ RAMÓN FERNÁNDEZ, JESÚS LAIZ, YOLANDA PALLÍN Y LAYLA RIPOLL

JOSÉ RAMÓN FERNÁNDEZ (Madrid, 1962)

Textos Teatrales

1. *Para quemar la memoria* (Premio Calderón de la Barca 1993) Publicada en *Primer Acto* (En castellano), n.º 256, (noviembre-diciembre, 1994) y *Escena* (en catalán), diciembre de 1994.
2. *Mariana*. Publicada en *Palabras acerca de la guerra*. Colección Antonio Machado, Visor. Madrid, 1996 y Barcelona, *Escena*, marzo de 1996.
3. *El silencio de las estaciones*. Publicada en *Boletín de la Asociación Colegial de Escritores*. Madrid, 1995.
4. *El cometa*. Publicada en *Palabras acerca de la guerra*, 1995 (Ibidem).
5. *1898*. Publicada en *Palabras acerca de la guerra*, 1995, (Ibidem).
6. *Las mujeres fragantes*. Publicada en Madrid, *Revista ADE*, N.º 60-61, julio 1997.
7. *Una historia de fantasmas*. Publicada en *El Pateo*, primavera de 2005.
8. *Mano Amarilla*. Publicada en *Escena*, 1998.
9. *La tierra*. (Finalista del Premio Tirso de Molina 1998). Publicada en *Primer Acto*, n.º 276, noviembre-diciembre de 1998.
10. *La hierba*. Publicada en *Al borde del área*, colección Teatro Español Contemporáneo. Alicante. 1998.
11. *El criado del rico mercader*. Publicada en *Escena*, en 2000.
12. *Si amanece nos vamos*. Publicada en *Oscuridad*, Madrid, Teatro del Astillero, 2001.
13. *Juan Belmonte*. Publicada en *La noticia del día*. Madrid: La Avispa, 2002.
14. *Ombra della sera*. Publicada en *Lo siniestro*. Madrid: Teatro del Astillero, 2002.
15. *Me perdí en tus ojos*. Publicada *on line* en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
16. *Nina*. (Premio Lope de Vega 2003) Publicada en *Estreno*, otoño de 2004.
17. *Hoy es mi cumpleaños*.
18. *El que fue mi hermano (Yakolev)*. Publicada en francés en 2007, Paris, Editions de l'Amandier. En castellano en Teatro del Astillero. Madrid, 2008.

19. *Monólogo de la perra roja*. Publicada en *Cuadernos escénicos*, 2006.
20. *Meteco*. Publicada en *Diagonal*, primavera de 2005.
21. *Sueño y Capricho*. Publicada en Madrid, Concejalía de las Artes del Ayuntamiento de Madrid, 2006.
22. *Un momento dulce. La felicidad*.
23. *El barco encantado / La memoria del agua*.
24. *El caballero*.

Dramaturgias

1. *Una modesta proposición*, sobre el libelo de Jonathan Swift *A modest proposal*, en colaboración con el actor Mariano Venancio.
2. *Happy end*, sobre la opereta homónima de Brecht/Weill, para el espectáculo operístico *Kurt Weill 2000*.
3. *El trueno dorado*, sobre la novela homónima de Ramón del Valle-Inclán.
4. *Bodas de Sangre*. Trabajo de dramaturgia sobre la obra de Federico García Lorca para la compañía Alquibla Teatro.
5. *El día de las locuras. Fígaro de Beaumarchais*. Versión y dramaturgia de *Las bodas de Fígaro*, de Beaumarchais, para la compañía Alquibla Teatro.
6. *Los papalagi (Una tribu muy rara)*. Dramaturgia sobre los discursos del jefe Samoano Tuiavii de Tiavea transcritos por Erich Scheurmann en 1929.
7. *Macbeth*. Versión de la tragedia de Shakespeare.
8. *Buenas noches, Hamlet*. Versión libre de *Hamlet* de Shakespeare escrita en colaboración con David Amitin.
9. *La lluvia amarilla*. Versión de la novela homónima de Julio Llamazares.
10. *La Pintura a Escena. El siglo XIX en el Prado*. Dramaturgia sobre textos de Zorrilla, Tamayo y Baus, Hartzzenbusch, Comella, Gómez de Avellaneda, Espronceda, Rivas, Galdós, Alarcón, Blasco Ibáñez, Azorín y Pereda.
11. *Edipo Rey*. Versión de la obra de Sófocles en colaboración con Jorge Lavelli.
12. *Hamlet*. Traducción de la versión realizada por Tomaz Pandur sobre la obra de Shakespeare.
13. *El avaro*, de Molière. Traducción y versión realizadas con Jorge Lavelli.

JESÚS LAIZ (Madrid, 1975)

Textos Teatrales

1. *Involución*. Publicada por la Ed. Fundamentos, Madrid 2002.
2. *Phil o Sophia*. Publicada por la Ed. Fundamentos, Madrid 2002.
3. *Fobos*. Premio Nacional de Teatro Universidad de Sevilla 2005. Publicada por la Universidad de Sevilla, Sevilla, 2007.
4. *So happy together* (2007) escrita en colaboración con Yolanda Pallín, Laila Ripoll y José Ramón Fernández.

Dramaturgias

1. *El Conde de Sex*, de Antonio Coello. Publicada por la Ed. Fundamentos, Madrid, 2006.
2. *Tito Andrónico*, de William Shakespeare, para la Compañía Apata Teatro.
3. *La gran Cenobia*, de Calderón de la Barca, para la Compañía Cía. José Estruch.
4. *Clara S*, de Elfriede Jelinek, para la Compañía Siglo XXI de la Resad.
5. *No puede ser el guardar una mujer*, de Agustín de Moreto, nominada a los premios Max de teatro.

YOLANDA PALLÍN (Madrid, 1965)

Textos Teatrales

1. *Los restos de la noche*. (Premio María Teresa León para autoras dramáticas 1995). Publicada en Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España. Serie: Literatura Dramática Hispanoamericana, n.º 15. Madrid, 1996. *Escena*, n.º 31-32. Barcelona, 1996.
2. *La mirada*. (Accésit del Premio Marqués de Bradomín 1995). Publicada en Instituto de la Juventud y Concurso de Textos Teatrales para Jóvenes Autores Marqués de Bradomín. Madrid, 1996.

3. *D.N.I.* Publicada en Teatro Español Contemporáneo, n.º 5. IV Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos. Alicante, 1996.
4. *Como la vida misma.* Publicada en Teatro Español Contemporáneo, n.º 5. IV Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos. Alicante, 1996.
5. *Los motivos de Anselmo Fuentes.* (Premio Calderón de la Barca 1996. Finalista del Premio Mayte 1999). Publicada en *Primer Acto*, N.º 270. Madrid, 1997.
6. *Lista Negra.* Publicada en Textos n.º 7, Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, 1999.
7. *Memoria.* Publicada en *Un sueño eterno*, Teatro Español Contemporáneo, n.º 9. VII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos. Alicante, 1999.
8. *Luna de miel.* Publicada en *Estreno*, Vol. XXVI, n.º 1, Ohio Wesleyan University, 2000.
9. *Las manos. Trilogía de la Juventud I*, junto a José Ramón Fernández y Javier G. Yagüe. (Premio Ojo Crítico de Teatro 1999; Premio Celestina al mejor autor 1999; Finalista del Premio Max al mejor autor 1999; Premio al Mejor espectáculo en la Feria de Teatro de Huesca 1999; Finalista del Premio Max al mejor autor 2000; Premio al mejor espectáculo de la temporada 2000-2001 de la crítica Teatral de Valencia). Publicada en Colección Teatroautor, n.º 125, SGAE, Madrid, 2001.
10. *Siete años.* Publicada en *Antología de Teatro para gente con privas*, edición de Antonio Morales y Marín, Colección El Público, n.º 1, Ediciones Dauro, Granada, 2001.
11. *Imagina. Trilogía de la Juventud II*, junto a José Ramón Fernández y Javier G. Yagüe. (Mejor montaje de Teatro 2001 *El País de las Tentaciones*. Finalista del Premio Nacional de Literatura Dramática). Publicada en *El Pateo*, Año 5, N.º 16. Primavera 2003.
12. *24/7. Trilogía de la Juventud, III*, junto José Ramón Fernández y Javier G. Yagüe. Revista *El Pateo*, Madrid, 2004.

Dramaturgias

1. *No son todos ruisñores*, de Lope de Vega. Publicada en Ñaque Editora, Ciudad Real, 2000.

2. *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla. Publicada en la Colección Textos de teatro Clásico, n.º 27, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid, 2000.
3. *La fuerza lastimosa*, de Lope de Vega. Publicada en Ñaque Editora, Ciudad Real, 2001.
4. *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla. Publicada en la Fundación Colegio del Rey, Alcalá de Henares, 2003.
5. *La Entretenida*, de Miguel de Cervantes. Publicada en la Colección Textos de teatro Clásico, n.º 38, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid, 2005.
6. *Coriolano*, de Shakespeare. Versión para UR Teatro (2005).
7. *Amar después de la muerte*, de Calderón de la Barca. Publicada en la Colección Textos de teatro Clásico, n.º 40, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid, 2005.
8. *La Gran Vía*, de Felipe Pérez, Versión para la producción del Ayuntamiento de Madrid, dirigida por Helena Pimenta.
9. *El curioso impertinente*, de Guillén de Castro. Publicada en la Colección Textos de teatro clásico, n.º 45, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid, 2007.
10. *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, para la producción de D&D Producciones, dirigida por Tamzin Townsen .
11. *La noche de San Juan*, de Lope de Vega. Publicada en la Colección Textos de teatro Clásico, n.º 52, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid, 2009.

LAILA RIPOLL (Madrid, 1964).

Textos Teatrales

1. *La Ciudad Sitiada*. (Premio Caja España para Textos dramáticos, 1996). Publicada en Ediciones Caja España, Valladolid, 1997.
2. *Unos cuantos piquetitos*. Publicada en Publicaciones de la Asociación de Autores de Teatro y Comunidad de Madrid, Madrid, 2000.
3. *Atra Bilis (cuando estemos más tranquilas...)*. (Finalista del Premio Max Texto Dramático en Castellano, 2003; Finalista Premio Na-

cional de Literatura Dramática, 2002; Mención Especial Premio M.^ª Teresa León, 2000). Publicada en Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena, Madrid, 2001.

4. *El día más feliz de nuestra vida*. Publicada en *La Noticia del Día*, La Avispa, Madrid, 2002.
5. *Árbol de la Esperanza*, La Avispa, Madrid, 2003.
6. *La frontera*. Publicada en *Exilios*. Biblos-Unión Latina, Buenos Aires, 2003.
7. *Que nos quiten lo bailao...* *Revista ADE*, n.º 105, abril-junio, 2005.
8. *Pronovias*. Publicada en *Once voces contra la barbarie*. SGAE, Madrid, 2005.
9. *Los niños perdidos*. Publicada en *Primer Acto*, n.º 310, septiembre- octubre-noviembre de 2005.

Dramaturgias

1. *El Acero de Madrid*, de Lope de Vega. Festival de Otoño, 1993.
2. *Mudarra*, sobre *El bastardo Mudarra*, de Lope de Vega y *Tragedia de los Infantes de Lara*, de Juan de la Cueva, para Producciones Micomicón.
3. *Ande yo caliente (de guerra, amor y humor en el Siglo de Oro)*, en colaboración con Mariano Llorente.
4. *Los Cabellos de Absalón*, de Calderón de la Barca, para Producciones Micomicón.
5. *La dama boba*, de Lope de Vega. Real Coliseo de Carlos III, 1997.
6. *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, de Pablo Neruda, para la Compañía Oh La Lá Triatro.
7. *Castrucho*, basado en *El rufián Castrucho*, de Lope de Vega, para Producciones Micomicón.
8. *¡Águilas y lobos de plata!*, basado en las *Comedias Bárbaras*, de Valle-Inclán, para Amalgama Teatro.
9. *Del Rey abajo ninguno*, de Rojas Zorrilla, para la Compañía Nacional de Teatro Clásico.
10. *Sueño de una noche de verano*, de Shakespeare.
11. *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla.
12. *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*, de Lope de Vega para Producciones Micomicón.

■ NOTAS

¹ WARSCHAWSKI, Michel (2004): *En la frontera. Israel-Palestina: testimonio de una lucha por la paz*. Barcelona. Gedisa.

² De hecho Warschawski vindica su pertenencia al clan de los hebreos, *ivri* en la lengua semita, del verbo *avar*, que significa «pasar, ir más allá» e incluso «transgredir».

³ El montaje de *So happy together* contó con la interpretación de Alejandro Sigüenza, Elena Octavia, Eduardo Velasco y Delia Vime.

⁴ Más información en: <http://www.apatateatro.com/el-director-zonacero.html>

CARTAPACIO



SO HAPPY TOGETHER

José Ramón Fernández, Jesús Laiz, Yolanda Pallín, Laila Ripoll



CARTAPACIO

El montaje de *So happy together* contó con la interpretación de

Alejandro Sigüenza
Elena Octavia
Eduardo Velasco
Delia Vime

Personajes:

YASIRA
ABLA
SAMUEL
NATÁN

YASIRA 1

Mira mi mano. Mira. Mi mano ya no tiembla.
Y si muero antes de tiempo, yo digo que es ganancia:
quien como yo entre tantos males vive
¿no sale acaso ganando con su muerte?
Puede que a ti te parezca que obré como una loca,
pero, poco más o menos, es a un loco a quien doy causa de mi locura.
Te hablo a ti, que esperas escuchar la voz de una muerta.
Día tantos del tantos, reunión de donantes.
Cómo he podido creer esas palabras absurdas,
democracia, libertad, ayuda humanitaria.
Inventáis un collar de palabras, las colgáis de mi cuello,
el perro que levanta la pata, que marca el territorio.
¿Quién es el animal? ¿Quién es la bestia?
Esta es mi patria y hoy moriré para demostrarlo.
Mírame. ¿Soy extraña? ¿Doy miedo?
Ahora tendrán miedo.
Mira mi mano. Ya no tiembla,
porque yo ya no siento tu miedo.
En el nombre del dios misericordioso.
Mi dios es mi objetivo,
el profeta, mi modelo,
el libro sagrado, mi ley.
La muerte al servicio de dios, mi más codiciado anhelo.
¿Lo sabe el gobierno? Siempre nos lo preguntan.
¿Qué gobierno?
Nos permitieron ser demócratas y votamos al partido equivocado.
No, el gobierno no lo sabe,
y el presidente esconde la cabeza detrás de las palabras.
Así no escuchará la voz de sus muertos.
El gobierno consiente.
Democracia, libertad, ayuda humanitaria.
Imagino niños judíos. Intento imaginarlos, yendo al colegio,

llenando sus carpetas de palabras.
Niños pequeños.
Pero no veo nada.
Veo la cara del militar, el puesto de control.
A esos niños, no, no puedo verlos.
Mi padre me enseñó. Antes podía.
Pero ahora, no puedo verlos. Dios me protege de toda compasión.
Mira mi mano. ¿La ves? Ya no tiembla.
Veo niños que dicen ojalá siga vivo mañana. Veo niños palestinos.
Crecen junto a un asentamiento.
Del otro lado niños israelíes se bañan en su piscina, y tú tienes sed,
no puedes beber agua, un nudo en la garganta.
Soy una niña pequeña muerta de sed,
ahora estoy con los míos.
Aprendes a odiarlos, padre.
Tú me dijiste, seremos justos con nuestros enemigos.
Sí, seré justa, porque dios me ha elegido.
Dinos por qué debemos elegirte nosotros, me dijeron.
Al principio ni siquiera me dejaron entrar.
Eres Yasira, te conozco, sí, la hija del maestro,
Yasira, la hermana de Ibrahim. Todos nos conocemos.
Es la hermana de Ibrahim, no te acerques, quieta. ¿Qué es de tu hermano?
Tu hermano es valiente. ¿Cuánto tiempo estuvo dentro?
Tres años, les digo. Tres años.
Mi madre casi muere de dolor. Mi madre es una mujer valiente.
Mi padre murió. De pena.
Tres años, por tirar tres piedras. Tres años.
Acabo de salir de mi casa.
Allí estaba Ibrahim, mi hermanito, no pisa la calle, mi hermanito.
Ibrahim, le he dejado en casa viendo la tele.
¿Sabéis? Farfur ha muerto, el feo imitador de Mikey Mouse,
el ratón Farfur, ha muerto esta mañana,
ha muerto como un mártir a manos de un judío.
Mi hermano estaba viendo la tele
y antes de salir de casa me he parado un momento,
y he visto a Farfur, le mataba un judío, pobre Farfur,
le mataba porque no tenía papeles,
o no se los quería dar, o habían cerrado el paso,

había una muralla alta, fuerte, grande, una muralla interminable,
un muro,
y Farfur, qué inocencia, quería pasar y no le dejaban
y le disparaban y moría
y mi hermano atontado viendo la tele.
Ya no eres un niño, Ibrahim,
pero Ibrahim ya tiró sus piedras.
Mi madre nos mira.
Prefiero que esté así viendo la tele desde la mañana.
No lo dice, pero me mira y yo la entiendo.
Farfur es un verdadero palestino,
le quieren comprar la tierra y no la vende,
no encuentra sus deberes para el colegio
porque los judíos han destrozado su casa,
Farfur educa a nuestros niños,
qué grande es Farfur,
y ahora está muerto,
es un mártir.
Niños con escopetas bailan sobre el cadáver de Farfur,
que esté en la gloria de dios.
En el nombre de dios misericordioso.
Dios sea alabado por siempre.
Repiten mis palabras.
El más alto no grita, no dice nada, me mira, me estudia.
Dime, ¿Por qué hemos de elegirte nosotros?
¿Vosotros? No.
Yo te preguntaría,
¿cómo es posible que alguien mande a otro a la muerte
y no se inmole él mismo?
Yo te lo diré: si dios no te elige no puedes hacerlo.
Y eso se sabe.
Vosotros no me elegís.
Dios lo ha hecho.
Y si no me aceptáis sabré cómo hacerlo,
sin vosotros.
Palestina está llena de puertas
y detrás de las puertas esperan una mártir.
Es mi determinación y la de dios.

ABLA 1

No eres el primer niño que muere en esa calle
Lo sabes Lo sabías y no me obedeciste
Los viste porque yo te llevé a que los vieras
A los otros niños que murieron antes
Viste sus cuerpos perfumados cuando los llevaban a enterrar
Viste a sus madres llorando y yo te dije que no quería llorar como esas
madres
Que me jurases
Pero te fuiste a jugar a esa calle

Ahora estoy segura de que también les has tirado piedras
A los soldados
Ya ni siquiera me puedes mentir
Ya no estás

Hijo mío
Hijo mío

Hijo
Ya eras mayor Ya sabías lo que hacías
Ellos no disparan porque sí
Ese fusil no parecía un juguete
De quién era ese fusil
Ellos han sacado una fotografía
Es igual que los de verdad
Es muy parecido
Cómo querías que no te mataran

Con qué dinero lo compraste
Hace un mes
Hace un mes te di dinero

Hacía falta un filtro nuevo para el agua
Me dijiste que te lo quitaron
Volviste con un golpe en la cara
Me dijiste una mentira
Mira lo que te han hecho
Por mentir a tu madre

Hijo mío
Mi hijo

Tu amigo Hitlem no quiere comer ni beber
Su madre ha estado conmigo
Dice que le ha contado todo
Que estabais jugando a árabes y soldados como siempre
Que otros chicos habían comprado petardos
Que tú ibas con los árabes y él con los soldados
Hitlem dice que entonces empezaron los tiros de verdad
Que había milicianos y soldados
Y que tú saliste a mirar
Que no saliste a tirar piedras
Y que te vio caer

Hijo mío

Dice que no llevabas el fusil
Que era suyo Que se le cayó a tu lado
No sé si es verdad
Creo que lo dice para que no me enfade contigo

Mi hijo

(Pausa.)

Hace dos días que terminó el ramadán
Hace dos días que te estás muriendo
Ellos creen que pueden hacer algo
Es un hospital muy bueno
El agua del grifo sabe bien y es fresca

Creen que te pueden salvar
Pero hace dos días que te entró una bala en la cabeza

Hace dos días que te entró una bala en la cabeza

Has pasado un día solo
Pensarías que estaba enfadada
Claro que lo estaba
Pero quería estar aquí
Contigo

Mi niño

Es que no nos dejaban pasar
Pero estaba tu tío Mohamed
Él puede pasar Él vive aquí
Es como nosotros pero vive aquí
Las cosas son así Algunos pueden Tu tío puede
Él hizo que te trajeran
Cuando te pude ver te habían quitado la ropa
Tu ropa nueva
Estaba llena de tu sangre



SAMUEL 1

1.— GARITA

¡Oh, Dios!
Mi garita,
el escaso espacio donde paso días y días,
mi preciosa garita,
mi casita en miniatura.
¿Será posible que vaya a echarte de menos,
asquerosa garita,
garita de mierda,
MARRANADA DE GARITA?
Bolsas vacías de comida,
mi transistor japonés,
buena marca,
y tías en bolas,
ese es mi panorama.
Fotos de tías en bolas
y esta panda de cabrones dando por culo un día sí y otro también.

(Grita hacia fuera.)

¿Qué?
¿Y a mí qué me cuentas?
Si no tiene permiso no pasa, ya lo sabes.
Lo siento en el alma, pero no es mi problema,
no es nuestro problema.
Pues si lo ha perdido que se busque otro.
Esto es una guerra, no una verbena,
a ver si os enteráis, que parece mentira.

(Pausa.)

Lástima de garita.
Definitivamente creo que no te voy a echar de menos.
Me he comprado un MP3.
En el transistor nunca encuentro la música que me gusta,
y, además, con los auriculares no se nota que escucho música mientras
estoy de servicio.
Hoy dan un programa interesante,
en el transistor, digo:
«Éxitos de ayer y de hoy».
me entretiene,
me hace olvidarme de la garita,
de la garita y del páramo en el que está la garita.
Me hace olvidarme de esa panda de cabrones dando por culo un día sí y
otro también.

(Grita a fuera, asustado.)

¡Que se levante la camiseta!
¿Me oyes?
¡Que se levante la camiseta ahora mismo
y te enseñe lo que lleva debajo!
¡Parecéis idiotas, niñatos de mierda!
Revisa ese paquete y que se levante la camiseta.

(Pausa.)

Llevan una temporada con los grandes éxitos de nuestro país en Eurovi-
sión.
En el programa de la radio, digo.
Somos buenos, hemos ganado el concurso lo menos tres veces.
Y alguna otra a punto hemos estado,
pero ya se sabe,
Europa sigue llena de antisemitas.
La que más me gusta es la del 78:
Izhar Cohen y los Alpha-Beta

(Canta A-ba-ni-bi a grito pelado.)

Fantástica, pero tengo que moderar el volumen,
no quiero que me llamen otra vez la atención.
Con Izhar Cohen se montó un buen revuelo.
A los demás no les gustó que ganara Israel,
que no somos Europa, decían,
que eran presiones del lobby judío,
decían...
los muy ignorantes.
¿Y si no somos Europa, qué carajo somos, listos?
Mi padre nació en Alemania
¿eso no es Europa?
Mis abuelos murieron en Polonia...
¿Dónde está Polonia, sabihondos, en América del Sur?

(Vuelve a cantar A-ba-ni-bi.)

Yo no tengo la culpa de estar encerrado en esta garita,
listillos,
no soy yo, no somos nosotros los que hemos querido esta situación,
y A-ba-ni-bi de Izhar Cohen era una buena canción,
incluso se tradujo a varios idiomas y se convirtió en la canción del ver-
ano.
Ahí queda eso.
A ver cuántas canciones en árabe se han convertido en la canción del
verano,
para que luego digan.
¿Que no somos Europa?
Yo tengo educación europea, señor mío.
Mi padre hablaba alemán con toda corrección
y además, sí, además
se llamaba Siegfred (aunque eso sea uno de tantos secretos de familia).
Mi abuela ¿sabe usted?
era una apasionada wagneriana,
y tocaba el violín como los mismos dioses,
aunque para lo que le sirvió...
Tocar el violín no le libró de convertirse en humo,
mi abuela se hizo niebla espesa por las chimeneas de Auschwitzch...
No sé qué hubiera opinado mi abuela de A-ba-ni-bi,

en cualquier caso es una canción alegre,
y en esta garita eso siempre viene bien.
¿Y ahora, qué pasa?
No hay manera de estar tranquilo diez minutos en esta asquerosa garita.
(*A las fotos de las chicas en bolas.*) ¿Tú qué miras, tía golfa?
Tápate las vergüenzas, so puta.

(*Afuera.*)

¿Qué?
¿Qué pasa?
El bobo de Natán tenía que ser.
Registra, coño, registra bien.
Ni luna roja ni mierda. No sería la primera vez que todos saltamos por
los aires por culpa de una ambulancia.
Este chico, de puro inocente parece tonto.
No sé a quién habrá salido.
¿Qué hace perdiendo el tiempo con esa ambulancia?
No hay permiso, no pasa.
Una ambulancia puede ser más peligrosa que un panzer.
Una media luna roja pintada no significa absolutamente nada,
menos que nada.
Una media luna es cortante,
una media luna puede ser una cimitarra, una guadaña, una hoz.
Dinamita dentro de las bombonas de oxígeno,
cargas explosivas bajo las batas de los enfermeros,
odio, destrucción y muerte camuflados en infartos, en partos, en insufi-
ciencias respiratorias.
Mentiras y más mentiras con olor a sangre.
¿Y ahora?
¿Qué hace este chico ahora?

(*Afuera.*)

¡Natán!
¿Qué coño haces?
¡No hay permiso, no pasa, ya lo sabes!
¡Deja en paz a Sami! ¿me oyes?

Este chico...
le va a caer un buen paquete.
Claro la chica es mona,
la enfermera es realmente mona.
Y este chico...
para algunas cosas parece que se ha quedado en los quince años.
A Sami solo se le molesta para cosas realmente importantes,
para el resto ya estáis los demás.
Sami tiene mal carácter, pero es un buen soldado.
Es un hombre serio, Sami, un hombre cabal y respetuoso con las órdenes.
Es un hombre prudente, Sami,
sabe que no hay que enternecerse con los ruegos de las chicas monas ni
con las ambulancias.
Sabe que no hay que fiarse de la media luna roja.
Fíate y luego vendrás llorando.
No hay permiso, no se pasa.
Y punto.



NATÁN I

«Vivimos en un huevo.
hemos cubierto su interior
de dibujos obscenos
y garrapateado los nombres de nuestros enemigos.
Nos están incubando.

Quienquiera que nos incube
incuba también nuestro lápiz.
cuando rompamos la cáscara un día
nos haremos una idea,
enseguida, de quién nos incuba.

Suponemos que nos incuban.
Nos imaginamos un ave bonachona
y escribimos trabajos escolares
sobre colores y raza
de la gallina que nos incuba.

¿Cuándo romperemos la cáscara?
Nuestros profetas del interior del huevo
discuten, por un sueldo medianejo,
sobre el periodo de incubación.
Suponen un día X.

Por aburrimiento y necesidad auténtica
hemos inventado las incubadoras.
Nos preocupa mucho nuestra descendencia en el huevo.
Con gusto recomendaríamos nuestra patente
a quien nos guarda.

Tenemos un techo sobre nuestras cabezas.

Pollitos seniles,
 embriones que saben idiomas,
 hablan el día entero
 y todavía discuten sus sueños.
 ¿Y si no nos incubaran?
 ¿Si nunca se hiciera un agujero en esta cáscara?
 ¿Si nuestro horizonte fuera solo el horizonte
 de nuestros garabatos y no dejara de serlo?
 Confiamos en que nos incuban.

Aunque si hablamos solo de incubaciones
 hay que temer también que alguien,
 fuera de nuestra cáscara, sienta hambre
 y nos eche a la sartén, sazonados con sal...
 ¿Qué haremos entonces, mis hermanos, dentro del huevo?»¹

(Silencio.)

Nos dirigíamos al lugar del atentado y yo, otra vez, una vez más, preparaba el papeleo burocrático para elaborar el informe de turno. Pura rutina. (*Pauwa.*) Llevaba tanto tiempo haciendo lo mismo que tenía la sensación de no saber hacer otra cosa. Sin embargo, al escuchar los datos en la radio del jeep, algo me hizo pensar que esta vez iba a ser distinto.

(Silencio.)

Se llamaba Naomi, era estadounidense. Su padre, un poderoso judío dueño de una de las empresas de tecnología más importantes de Nueva York, quería que su hija pasara un año en la tierra prometida. Y allí estaba ella, estudiando arquitectura en el centro de Tel Aviv, rodeada de adolescentes ignorantes, como yo. Hacía mucho tiempo que no recordaba nada de esa época. Aquel día, mientras comíamos, Naomi me pasó un papel por debajo de la mesa y, susurrando, me dijo —es un poema, se titula *En el huevo*. Léelo— Unos minutos después, conmovido, le devolví el papel y descubrí que mis manos estaban temblando. ¿Quién era ese poeta, ese visionario que con tal maestría había descrito la esencia de

¹ Günter Grass, *En el huevo*.

nuestro pueblo? —Es de Günter Grass— me dijo, y tuve que tragar saliva para que el corazón no se me saliera por la boca.

—Pero... Günter Grass es alemán... dicen que colaboró con las SS...— me atreví a decir, después de comprobar que nadie nos escuchaba.

—Precisamente por eso— respondió, y sus palabras aún resuenan en las paredes de mi intestino. (*Pausa.*) Se llamaba Naomi, y ahora está tirada a mis pies, con la cara y el pecho destrozados por la metralla. No sé qué hacía aquí, no sé por qué había vuelto después de tantos años. No importa. Cubrí el cuerpo con un plástico y le asigné el número correspondiente. Un número más. Expediente 3435/07: Atentado en Tel Aviv. Un ciudadano palestino se inmola en el mercado central haciendo estallar la carga de dinamita que llevaba alrededor de su cuerpo. Consecuencias: daños materiales en fachadas y vehículos adyacentes, tres civiles heridos de distinta consideración y fallecimiento de una ciudadana estadounidense.

(*Silencio.*)

Esa noche mi hermano vino a verme. Yo estaba en la terraza fumando un cigarrillo americano. A lo lejos, las explosiones iluminaban el cielo de Nablus.

(*Entra SAMUEL, hermano mayor de NATÁN.*)

SAMUEL.— ¿Lo estás viendo? Cogimos a uno de esos cabrones. No tuvimos que esforzarnos mucho. A la media hora de interrogatorio ya se había meado encima y 15 minutos después, confesó que él y su amigo venían de Nablus. Lloraba como un niño. Casi me dio pena. (*Silencio.*) Así aprenderán. (*Silencio.* NATÁN *apura el cigarrillo.*) En el cuartel me han dicho que la conocías.

NATÁN.— Estudiamos juntos.

SAMUEL.— ¿Cómo estás?

NATÁN.— (*Miente.*) Bien.

SAMUEL.— La historia es así: o ellos o nosotros. Y esos animales no entienden de palabras. Pero venceremos, Dios sabe que venceremos.

CARTAPACIO

NATÁN.— Si tratas a millones de personas como animales durante tanto tiempo, se comportarán como animales para defenderse. Dime, Sami, ¿no fueron nuestros antepasados los que dijeron, «Déjennos vivir como seres humanos, y verán que nos comportamos como seres humanos»?

(Silencio.)

SAMUEL.— Te quiero, Natán, y siempre cuidaré de ti. (SAMUEL *se acerca a su hermano y le rompe la nariz de un puñetazo.*) Nunca lo olvides. (SAMUEL *se va.*)

YASIRA 2

Ahora enseñáis a los niños a morir.
Yo crecí aquí,
y cuando iba a la escuela mi padre no me enseñaba a odiar.
Mis padres no me encerraron por no querer casarme,
no estoy embarazada y repudiada,
nadie me abandonó,
he estudiado,
he ayudado a los míos, lo sabéis,
les he ayudado a ellos, a los otros, lo sabéis,
me comprometí.
Ayudaré a aquel que me necesite.
Mi padre era maestro y nos decía, hay que hacerse valer,
tendremos que hacer el doble de esfuerzo,
tú más, que eres mujer, me dijo,
pero lo haremos,
y lo dijo hasta que no pudo más.
He de tomar aliento.
Mi padre es mi dolor,
su esperanza, su fe en el futuro,
en esas palabras ajenas,
libertad, democracia,
a cambio de nuestra sangre.
Me dan un vaso de agua.
Prefiero no beber.
Si los niños aguantan su sed qué no haré yo, hoy, con la mía.
He sido el árbol que cede al torrente acrecentado para salvar mi ramaje.
Ahora, nunca más.
Niobe ante el dolor se metamorfoseó en piedra.
Mira mi mano. Ya no tiembla.
Te conocemos, dice otro,
todos nos conocemos,

estás con esos, estás con los buenos chicos.
¿Te has cansado de ser una buena chica,
de conducir esa ambulancia roñosa?
¿Te has cansado de hacer el bien sin mirar a quién,
de poner la otra mejilla?
¿Te has cansado de traicionar a tu pueblo?
¿Ya te has dado cuenta?
Soy enfermera voluntaria.
Empecé los viernes. Los viernes hay mucho trabajo.
Los hombres salen encendidos de la mezquita.
Después me pidieron que fuera más días. Me pagan bajo cuerda.
He salvado a gente del dolor.
He salvado a gente de la muerte.
He ayudado a aquel que pudiera necesitarlo.
He ayudado a cualquiera, a los colonos también.
No he podido salvar a todos. Nadie puede.
Solo el altísimo sabe.
Solo él.
Por más tiempo debe agradar mi conducta al altísimo,
pues mi descanso a su lado ha de durar siempre.
El árbol que se opone sin ceder acaba desguazado.
Por eso mi dios me ha convertido en piedra.
Os contaré una historia:
había una cucaracha.
Metieron a una cucaracha negra, fea, pequeña,
en una caja.
La caja era un pasillo de cartón.
Si no puede avanzar, retrocede.
La cucaracha duda,
la cucaracha llora,
la cucaracha llega a pensar que dios les dio la tierra a ellos.
La pobre cucaracha
quiere ser más hermosa que las setenta y dos huríes del cuento.
Pero no es cuento, le dice dios a la cucaracha.
La mujer que se desangra en la camilla, mírala,
No es un cuento que se pueda contar a los niños antes de ir a la cama.
En nombre de dios misericordioso,
le pido una señal, y él me la envía.



Una muerte,
después de tantas otras.
Todo viene de dios y a él ha de volver.
No podéis negaros porque dios me ha escogido.
Iré, y otros me escucharán.
Lo importante es el miedo, no el número de sus muertos,
ahora lo sé.
que tengan miedo a salir de sus casas.
Compartamos el miedo a ir al mercado, al colegio, un paseo,
miedo a comprar un par de zapatos,
que no dejen salir a sus hijos a la calle,
ellos, que tienen agua,
metidos en una caja, un estrecho pasillo de cartón.
Ellos no lo saben.
La muerte es mejor que la sed,
por eso tendrán miedo, más y más cada día.
Yo no lo sabía, por eso he vivido con miedo.
Mi padre me educó en la esperanza, pobre idiota.
Ahora nuestros niños lo saben,
y ellos son hermosos.
Los niños que tiran piedras, los niños dispuestos a morir,
la hija de Abla, muerta antes de nacer,
ella, estrangulada con el cordón umbilical,
más hermosa que las setenta y dos huríes,
ella, la bienamada de dios,
la que nunca tendrá miedo.

ABLA 2

Ya se acerca el final
Un médico ha venido a decírselo a tu padre
El médico nos ha dicho

Mi hijo

El médico nos ha dicho
Que no te puede salvar
Que tenías una bala en la cabeza
Que tenías una bala en la cabeza
Alguien
Una persona te había disparado
Una bala
A la cabeza

(*Pausa.*)

El médico
Nos ha dicho
Que una parte de ti
Podrá seguir viva en otros niños
Que si tú quieres
Les puedes dar
Una parte de tu cuerpo
Para que puedan jugar y besar a sus madres
Yo he preguntado quiénes eran esos niños
Pero tu padre ha dicho que no importa
Que todos los niños son iguales
Que los niños son niños
Tu padre sabe lo que hay que hacer

El señor Olmert ha llamado a tu padre
El señor Olmert es el jefe de este país El jefe de ellos
El señor Olmert le ha dicho a tu padre
Que quiere verle para pedirle perdón
Pero no le ha pedido perdón
Tu padre ha escuchado de pie
Diciendo que sí y que no con la cabeza
Sin decir nada
Después le ha dicho algo
Tu padre Al señor Olmert
Tu padre le ha pedido que pare esta guerra
Tu padre es un hombre bueno tú lo sabes
Te tenía que haber pegado más
Para que te estuvieras quieto
Tu padre piensa y me dice las cosas que piensa
Tu padre me dice por la noche
Las cosas que no dice a sus amigos
No se puede decir todo
Algunas noches se levanta y llora
Mira por la ventana al fondo de la noche
Y llora
No ahora no ahora tu padre no duerme desde
No duerme pero está tranquilo
Tu padre cree que se puede hacer
Que se puede parar todo esto
Que puede parar el odio de repente
Pero es que tú no eres el primer niño que muere en esa calle
Y nunca paran
A veces paran unos y empiezan otros
Nunca paran
Nunca pararán
No habrá paz
Nunca

(Pausa.)

Tu abuela tenía tu edad cuando la primera guerra

Cuando nos echaron de nuestra casa
No encuentro la llave de tu abuela
Sé que tú la cogías
Que decías que ibas a volver a la casa y a abrir la puerta con la vieja llave
No sabes que esa casa ya no existe
Que ese pueblo ya no existe
Que no dejaron una piedra sobre otra
Que los papeles de la propiedad que tiene tu abuela
Los papeles que dicen que esa era su casa
No valen nada
De nuestro pueblo solo queda la fuente
El valle ahora está vacío
Pero la llave no se puede perder
La llave es para tus hermanos
Y no sé qué has hecho con ella
Tu abuela va a llorar mucho
Si se entera de que la has perdido
Yo no quería que mi madre
Te hablara de su casa
Del valle y de la fuente
Del almendro al lado de la puerta
Yo no quería que lo hiciese
Yo nunca te hablé de mi guerra
Yo tenía tu edad cuando ellos entraron en Yenin
Cuando dijeron que Yenin también era de ellos
Pero yo nunca te hablé de eso
Porque no quería que fueses
Con los otros chicos a tirar piedras
No quería que tuvieses todas esas fotos
No me gustaba
Que tuvieses en la pared
Las fotos de los mártires
Me asustaba
Te lo dije muchas veces
Te vi dibujar un corazón
Y el nombre de Zakaria Zubeidi
Y arranqué las fotos y tú lloraste
Y ahora

Ahora ya estás entre los muertos
Ya no tengo que esperar
Claro que había empezado a esperar
No me digas
que no me viste llorar en tu cumpleaños
¿Cuántos años te quedaban? ¿Seis?
Con seis años más habrías podido ser un mártir
Un hombre, uno de ellos
habría pasado la noche contigo rezando
Luego te habrían puesto una bomba en el pecho
y habrías cruzado la verja
para matar gente en un autobús
Habrías matado niños
Tú ya no serás uno de esos
De los que matan a niños con una bomba en el pecho
Ya no lo puedes ser

(Pausa.)

Ahora habrá una piedra
encima de tu cuerpo
Que dirá cómo te llamas
Y dirá que te mataron
Dirá que quienes mueren
en nombre de dios no están muertos
están vivos a su lado
Dirá que Pertenece a Dios
y a Dios volveremos

Mi hijo

Tu padre le ha dicho al señor Olmert
«Para la guerra que ha matado a mi hijo»
Tu padre
No me ha dicho lo que el señor Olmert ha contestado
Puede que plantar tu cuerpo en otros cuerpos
Para que crezcan otros niños
Sirva para algo

Puede que un israelita
Decida no disparar
Por lo menos uno

(Pausa)

Tu padre está en Jerusalem
Volverá enseguida
Tu padre ha hablado ya con el mufti de Yenin
El mufti de Yenin es un hombre santo
Tu padre ha hablado ya
con los hombres de Zubeidi
Zakaria Zubeidi
Zakaria Zubeidi
Zakaria Zubeidi
Tu padre tiene que hablar
con el Wakf de Jerusalem
Para que él le diga lo que es bueno
Para que nuestros vecinos sepan
Que lo que hacemos está bien hecho
Porque lo ha dicho el Wakf de Jerusalem
Tú nunca has estado en Jerusalem
Ya no podrás entrar
en la mezquita de Al Aqsa con tu padre
Ya no podrás arrodillarte junto a tu padre
No podrás decirle a tu padre que has crecido
Que quieres otra casa y que él es viejo
La cara de tu padre
Se va a hacer vieja sin que tú la mires
Y él ya no podrá rezar a tu lado
En Jerusalem

Hijo mío

Tu padre piensa que es bueno que regales a otros niños
Una parte de tu cuerpo
Para que puedan jugar y besar a sus madres
Nuestros vecinos no piensan eso

La vecina de enfrente ha esperado
A que entremos en casa para salir a la calle
Un vecino que nos quiere ha escupido a tu padre
Un vecino que nos quiere
Tu padre dice que
Cuando esos niños crezcan
pueden ser los que tomen las decisiones
en este país
y tal vez decidan
cambiar las cosas
Tal vez intenten

NATÁN 2

NATÁN.— Siempre lo supe. Siempre han estado ahí. Pero no quería verlo. No me atrevía a verlo. Días soleados. Días lluviosos. Días de nieve. Un muro donde antes había una calle. Un solar donde había una casa. Lo único que no cambia en el paisaje son las columnas de humo. Siempre han estado ahí, pero algo en mi interior no me dejaba verlo. No resulta fácil ver y oír lo que no quieren que veas ni oigas.

(Pausa.)

Fuera, en la calle, solo existe una voz con la que hablar, solo unos ojos con los que mirar las cosas. Y lo mismo sucede dentro, en las casas. La voz grita que estamos en guerra, que nosotros somos los buenos y ellos los malos y que, si es necesario, nos convertiremos en los malos porque si no, los palestinos nos arrojarán al mar. Y los ojos... los ojos prefieren mirar a otro lado. *(Pausa.)* Si la voz se cansara o muriese, otra voz, la misma voz, ocuparía su lugar repitiendo las mismas palabras. Si los ojos quisieran mirar, siempre habría alguien con una venda a mano. *(Pausa.)* Sin embargo, para el gobierno y para la comunidad internacional esto no es una guerra, sino un «conflicto social». ¿Por qué? Porque si no existe una guerra no puede haber crímenes de guerra y así, el ejército israelí puede seguir exterminando al pueblo palestino con total impunidad. Tan sencillo como cruel. Tan sencillo y tan complicado.

(Silencio.)

Cuando mi hermano Samuel y yo éramos aún muy pequeños mi padre nos contó una historia. Esa historia me ha acompañado toda mi vida. Mi padre decía que Israel era un refugio para todos los judíos del mundo. En los demás países, los judíos vivían con el constante miedo a que apareciese un despiadado perseguidor, como sucedió en Ale-

mania. Israel representaba la seguridad del hogar, la paz de ese sitio al que los judíos podían escapar cuando se sintieran en peligro. Al poco tiempo supe que esa historia circulaba de familia en familia, de generación en generación y que era tan importante como la Torá. Y muchos años después, por fin, he comprendido. Convertir Israel en el refugio de los judíos, ese era el propósito de los fundadores de la nación cuando establecieron el estado. Sin embargo, ahora ocurre todo lo contrario. En todo el mundo los judíos viven seguros, y solo hay un lugar en la tierra en el que están amenazados constantemente: Israel. Aquí se habilitan los parques nacionales para futuras fosas comunes, aquí se preparan patéticas medidas de seguridad contra ataques con armas biológicas y químicas. *(Pausa.)* Mucha gente se está planteando abandonar el país. El fin de un mito.

(Silencio.)

Oigo llorar a mi hija, mi pequeña Osher, y soy el hombre más feliz del mundo. *(Pausa.)* Mi hija llora y oírla es una bendición, un regalo del cielo, cuando pensabas que nunca más volvería a llorar, a correr, a reír...

(Silencio.)

Era una mañana gris. A las ocho me presenté en el cuartel, como casi todas las mañanas durante 14 años.

(Silencio.)

CAPITÁN.— A Jenin.

NATÁN.— ¿Jenin? Esa no es mi zona.

CAPITÁN.— Irán a Jenin.

(Silencio.)

NATÁN.— Pero, nuestra unidad nunca...

CAPITÁN.— Prepárense, saldrán en cinco minutos.

NATÁN.— ¿Por qué a Jenin?

CAPITÁN.— Son las órdenes.



NATÁN.— Señor, si me permite...

CAPITÁN.— Qué ocurre, soldado, ¿no le gusta esta misión? No se preocupe, ahora mismo llamaré a mis superiores y le asignaremos otro destino. ¿Las playas de Tel Aviv le parecen bien? O mejor, la playa de Ein Gedi, me han dicho que allí hay muchas extranjeras haciendo topless. *(Pausa.)* Le quedan cuatro minutos para prepararse y subir a ese jeep.

NATÁN.— Sí, señor.

(Silencio.)

CAPITÁN.— ¿Todavía está aquí? ¿Algún problema, soldado?

(Silencio.)

NATÁN.— No, señor.

(Silencio.)

NATÁN.— Nunca debió ocurrir. *(Pausa.)*

Llevaban dos días buscando a un terrorista y lo habían localizado en el campo de refugiados. El soldado que se encargaba de reconocer a los

soldados fallecidos y redactar los informes de atentados en Jenin estaba de baja por depresión, por eso me enviaron allí. Era una mañana fría y gris. Cuando llegamos, parecía que el cielo fuera a desplomarse sobre nuestras cabezas. A los pocos minutos todos sabían que estábamos allí y podíamos ver cómo los milicianos palestinos se apostaban con sus M-16 en los tejados. *(Pausa.)* Fue un error. Nunca debió ocurrir. *(Pausa.)* La cosa se puso fea y tuvimos que pedir refuerzos. Antes de que llegaran los jeeps y el carro de combate, los milicianos abrieron fuego alcanzando a nuestro vehículo. Nos pusimos a cubierto y, siguiendo el protocolo habitual, fijamos nuestra posición, protegimos el flanco más débil, despejamos la retaguardia para asegurarnos una vía de escape en caso de retirada y devolvimos el ataque. El aire se llenó de balas, piedras y gritos. Después: silencio, ese silencio amargo que solo se escucha aquí, en Israel. *(Pausa.)* No sé muy bien por qué, pero en aquel momento recordé una discusión que había tenido con mi hermano la tarde anterior. Vi su cara, oí sus gritos mientras intentaba justificar que, desde su barricada, impedía el paso a los palestinos que iban a trabajar al mercado israelita, negándoles la única forma de conseguir dinero para alimentar a sus familias. La cabeza me iba a estallar y me zumbaban los oídos, pero no lo suficiente como para no escuchar un dedo apretando el gatillo. Algo se había movido. Alguien salió de una casa en ruinas y uno de los nuestros le disparó. *(Pausa.)* Un niño. Un crío de unos doce años yacía en el suelo después de recibir un balazo.

(Silencio.)

SOLDADO ISRAELITA.— ¡No disparen! ¡Alto el fuego! *(Pausa.)* ¡Natán!
¡Natán!

(Silencio.)

Se mueve, aún está vivo. ¡Que alguien llame a una ambulancia! *(Pausa.)* ¡Natán! ¡Natán?!

(Silencio.)

NATÁN.— En ese momento descubrí que el dedo que había apretado el gatillo era el mío.

(Silencio.)

NATÁN.— Todo ocurrió tan deprisa y tan despacio a la vez... Llegaron los refuerzos. Un compañero me subió a un jeep y me sacaron de allí. Mientras el coche se alejaba pude ver como algunos palestinos se llevaban al niño. Después lo perdí de vista, y desde entonces, viene a visitarme todas las noches: se acerca a mí, con los brazos abiertos, y yo le disparo a quemarropa. *(Pausa.)* Nunca debió ocurrir. *(Pausa.)* El coche circulaba a gran velocidad por las maltrechas calles del campo de refugiados. El rugido del motor, las voces de mis compañeros, el ruido del disparo repitiéndose una y otra y otra vez en mi cabeza, y de pronto, un sonido familiar y algo vibrando en mi pecho. No fui consciente de que había contestado al móvil hasta que oí la voz quebrada de mi hermano. Estaba en una zapatería de Tel Aviv, con mi hija y mi mujer. Acababan de sufrir un atentado y mi hija, mi pequeña Osher, estaba herida. *(Pausa.)* Algo se rompió dentro de mí. Algo que sigue roto todavía.

SAMUEL 2

2.— ZAPATOS

Osher, escucha:
la normalidad empieza por comprarse unos buenos zapatos.
Osher,
eres la más bonita del mundo,
la niña más preciosa,
dulce como un kijelej de mon,
hermosa como la amapola...
Osher, tú vas a ayudar a tu tío Samuel a comprarse unos zapatos
¿Sí?
No, blancos no, se ensucian mucho.
Ya, ya sé que a ti te gusta mucho el blanco,
pero para la próxima vez será.
Ahora necesitamos unos zapatos todo terreno,
unos zapatos de combate para la vida ordinaria,
porque para tu tío Samuel se acabó el ejército.
¿Me escuchas?
He cumplido mi deber,
he cumplido con la patria cuanto he podido
y me merezco un descanso
y unos buenos zapatos de civil
¿Me ayudarás, mi pequeña,
mi MA'AMUL?
Sí, porque mi pequeña Osher ya es muy mayor,
es toda una señorita,
con sus cinco añitos como cinco soles...
¿Verdad, pajarito?
A ver, mi gacela, enséñame cuántos añitos tienes,
así, con esa manita tan preciosa,
tan chiquitita...

Es grande Tel Aviv ¿verdad?
Es grande y preciosa nuestra patria.
No lo olvides nunca, Osher:
Hoy estamos felices y mañana puede sucedernos una desgracia,
los dones divinos llegan y se van alegremente,
la conservación de la Gracia depende de la fidelidad del elegido,
por eso hay que ser fieles,
fieles a El Berit y fieles a Eretz Israel.
Pero hoy estamos bien, hoy es fiesta para nosotros.
La preciosa Osher va a ayudar a su tío Samuel a comprarse unos zapatos,
los últimos zapatos de civil que tuve me los regaló tu mami por Januka.
Sí, mi alondra, ya están viejos,
así que tú hoy me vas a ayudar a elegir los más bonitos,
los más elegantes.
Los mejores zapatos de todo Tel Aviv para tu tío Samuel.

(Explosión terrible. Oscuridad total.)

3.— DESPUÉS DEL ATENTADO

(Samuel habla por un teléfono móvil.)

Es el peaje que hay que pagar por ser el pueblo elegido,
aunque todas las noches le ruego a Dios para que elija a otro.
Escucha atento, Natán,
escucha y no llores:
Osher, la pequeñita,
Osher, la niña de tus ojos,
está a mis pies reventada.
El pelito, tan fino, pegado a sus mejillas por la sangre coagulada.
Sus manitas en un giro imposible, dos palomas descabezadas.
Un boquete en su pecho, tan blanco y tan suave,
un boquete que deja ver los huesitos,
sin hacer, blanditos y sin forma.
Cinco años y su carne ha saltado por los aires,
Osher agoniza junto a mis pies,

CARTAPACIO

en sus manitas un zapato blanco,
el zapato más elegante de toda la tienda para su tío Samuel.



YASIRA 3

No vayas a Gaza, dijo mi madre, es mejor no ver,
no vayas allí, no vas a aguantarlo, no vayas,
allí donde la muerte de un niño
es un fallo técnico.
Han pasado veinte años y es lo mismo.
Mi madre, una mujer valiente, olvidando a los suyos.
¿Qué te ha pasado, madre?
¿A qué le tienes miedo, madre,
tanto miedo como para no querer ver?
Y no le digo que no, que no es lo mismo,
que ha llegado el momento, la solución final,
que se maten entre ellos, han pensado los amados de occidente,
qué inteligente manera de exterminar a un pueblo.
No hablamos de eso, no queremos hacernos daño.
Ella quiere creer que yo no sé.
Yo no quiero que sepa lo que veo.
No le cuento que dios se hizo presente para mí,
que su luz me inundó en un puesto de control.
Todos hemos pasado por ellos, es nuestra vida,
el lugar donde los padres son incapaces de proteger a sus hijos.
El lugar de las humillaciones.
Vamos, todos hemos pasado por eso, y de repente un día,
nada especial,
un día no puedes más, o puedes más que nunca.
Abla está en la ambulancia,
ha roto aguas.
Hace ya tres horas que ha roto aguas,
está dilatando, le damos calmantes.
Tenemos que llevarte al hospital, Abla ,
la niña no está bien, dilatas, pero la niña no puede nacer.
No te pongas nerviosa,

tiene varias vueltas de cordón,
en el hospital podrán ayudaros, nosotros no podemos.
Vamos, tumbate en la camilla. No llores, Abla,
todo va a salir bien, en veinte minutos estamos allí.
Abla, no te pongas nerviosa, es peor para la niña.
Ya está.
Vamos, le digo a Hasan, el conductor de la ambulancia.
Hasan no se da prisa.
Hasan nunca corre.
Tenemos que pasar un control. ¿Para qué ir deprisa?
Esto es una emergencia médica, no pueden hacerlo.
Hasan no me mira. Tenemos que pasar. Vamos a pasar.
Hasan piensa que soy muy joven,
que de dónde nos sacan tan inocentes, tan educadas, tan buenas.
Y pasa lo que yo no quería creer.
Nos vamos acercando. Yo voy detrás con Abla.
Sujeto su mano, le mojo la frente con un paño húmedo,
miro por la ventanilla.
Ya nos hemos parado, me dice, ya nos han parado,
lo sabía, no vamos a llegar, no van a dejarnos pasar,
mi niña va a morirse.
No, solo juegan con nosotros, siempre hacen lo mismo.
Veo las hileras interminables de sacos,
el plástico quemado,
la gente que se amontona a los lados de la carretera.
¿Qué pasa? ¿No ven la luna roja?
Vamos, avanza, le grito a Hasan.
Nos hemos parado.
Entonces abren la puerta de la ambulancia.
Es un soldado rubio, muy rubio.
¿Cuándo ha dado esta tierra esa piel?
No es natural.
Se me pasa por la cabeza ponerle protección en la nariz,
se le va a pelar toda, quemaduras de primer grado en la nariz.
¿Qué haces aquí, chaval? Vete pronto a tu casa, pienso.
Me apunta con su arma. Me hace un gesto.
Abla se retuerce de dolor.
Espera, le digo, espera. Mira, aquí está toda la documentación.

Registra lo que quieras.
Tenemos mucha prisa.
Su bebé no puede nacer, hay que llegar al hospital.
Él sale y yo detrás.
Voy como un perrito. Bien, nada raro. Bien,
ahora le enseña la documentación al jefe
y pasamos. Bien, unos minutos más.
El chico se acerca al búnker.
Me doy cuenta de que cientos de personas,
cientos de niños palestinos,
esperan para poder pasar.
Hay demasiada gente.
El chico se acerca al búnker, a la garita,
trepa hasta la ventana. Es un palco.
Entonces le veo.
Veo la cara del mal
y no me doy cuenta.
No me parece feo, tendrá cuarenta, está cansado.
Él me mira de reojo.
Le llaman Sami,
le conozco, nunca he hablado con él
pero cuando nos hemos cruzado siempre me mira así, de reojo.
No quiero sonreírle.
Vamos, Sami, di ya que sí.
Vamos, Sami, tú puedes parar esto.
El chico le habla.
Hablan.
¿Por qué tanto hablar?
Todavía no puedo creerlo.
Lo sé, pasa todos los días pero todavía no puedo creerlo.
Hasan no se ha movido de su asiento.
El hombre mayor niega con la cabeza. El joven insiste.
Ahora el hombre mayor no niega
sólo le mira fijamente.
Es la mirada del mal.
La mirada que decide la muerte.
El chico descende, quería hacerme un favor, qué pena,
ya lo has visto, imposible, hoy no pasa nadie.

Entonces me dirijo al búnker.
No te acerques, grita Hasan, estás loca.
Señor,
hablo en inglés, quiero que me entienda bien.
Señor, escúcheme.
Está usted violando la cuarta convención de Ginebra y el primer protocolo adicional que se aplica legalmente al territorio palestino ocupado.
Desgrano leyes, convenios, tratados, me sé la lección.
¿Si no hay ley qué podemos esperar?
La ley es nuestro único amparo.
Hasta en la guerra hay ley.
Me doy cuenta. Recito los artículos como si fueran suras.
Cuando siento el cañón en mi frente me doy cuenta de que esa no es mi ley.
El hombre en la garita se ha tapado la cara, ya no mira, no me mira.
Esos ojos.
Y le pregunto ¿no tienes corazón?
¿Quién te saco el corazón?
¿Tu dios lo hizo?
Siempre creí que tu dios era mi dios, me lo enseñó mi padre.
Mi vida ahora depende del humor de un soldado libre de matarme o perdonarme.
Y sé que ya estoy muerta.
Y le pido a mi dios otra oportunidad.
Y dios amansó mi rabia, me envió una señal.
Y pude ver su rostro.
Y sentí esa luz que te inunda y que te tranquiliza, esa luz que te quita el dolor.
Mi dios me está llamando.
Mi dios
me permite apaciguar el grito que me convertiría en otra muerte inútil.
Y dios me permite la frialdad, la contención, el decoro.
Dios me permite el orgullo de no gritar.
No me importa salvar mi vida.
Mi vida ya está ofrecida a mi dios.
Y dios perdonó mis dudas y olvidó mi impiedad,
allí,
en ese momento,

mientras la hija no nacida de Abla se convertía en mártir.
No me he despedido de mi madre.
Escribid mis palabras. Las leeré.
«Hoy tengo la sabiduría del condenado a muerte.»
No hay más dios que dios.
Las palabras que habrás de decir
ya están escritas,
te esperábamos, siempre os esperamos,
a vosotros los elegidos por dios,
para vengar la herida de este pueblo.
Ya están escritas.
Dios te dijo que sí, salvó tu vida.
Tenemos tus palabras
y tu última comida.
El animal de plomo que tendrás que enroscar en tu cintura,
lo tenemos.
Tenemos tus vestidos
pero no tenemos zapatos.
Yasira, necesitas comprar unos zapatos, unos zapatos nuevos.
Irás allí.
Me da una dirección en Tel Aviv.
Los últimos zapatos que compré, fue allí.
Allí, una niña se me quedó mirando.
Me gustan tus zapatos, me dice.
Una niña judía.
La niña que no podía ver.
Ahora sí.
Me gustan tus zapatos.
Y yo pienso: estoy muerta estoy muerta estoy muerta ahora ahora ya.
Mi mano ya no tiembla

SAMUEL 3

4.— UNA LECCIÓN DE HISTORIA

Escúchame, cabestro.
¡Cállate y no me interrumpas!
Escucha, pedazo de animal.
Parece mentira que llevemos la misma sangre...
¿Es que no has aprendido nada?
¿Es que no tienes memoria, idiota?
A esto se le llama supervivencia, imbécil, SU-PER-VI-VEN-CIA.
¡Calla y respeta a tu hermano mayor!
¡Cállate cuando tu hermano habla!
¿Qué quieres, ver a tus hijos con un tatuaje en la muñeca?
¿Quieres ver a Osher en un camión de ganado?
Imagínatela, desnutrida, con la piel gris como la ceniza,
imagínatela en un montón, carne muerta entre otros cuerpos.
Imagínate a tu hija en una zanja, cubierta de cal viva,
en un horno crematorio, los huesos hechos ascuas,
imagina el olor de su carne quemada,
sus pequeños órganos taladrados por jeringas con gasolina,
la agonía espantosa provocada por el Zyclón B,
su boquita buscando el aire, como los peces en la pecera rota,
amputaciones, extracción de órganos en vivo, piscinas de agua helada,
y me quedo corto,
siempre nos quedaremos cortos...
¿Eso es lo que quieres para tu hija, imbécil?
¿Quieres que la historia se repita?
¡Cállate y no me interrumpas!
Son ellos o nosotros ¿lo entiendes?
Si volvemos a agachar la cabeza no la levantaremos nunca más.
Nunca más volver a ser un cordero,
nunca soportar más dolor, más humillaciones.

¿Es injusto?
De acuerdo, pero más injusto es ver a mi sobrina hecha pedazos,
sobrevolando el aire de Tel Aviv como confeti,
sus deditos hechos una masa,
su cabecita reventada.
Para sobrevivir todo vale.
O ellos o nosotros ¿lo entiendes?
Bajo la piel de cordero se ocultan lobos,
bajo las barrigas de las embarazadas, kilos de explosivo,
dinamita tras las caras angelicales,
el odio no conoce de justicia, ni de perdón, ni de convivencia.
No hay ganas de compartir bajo esos pañuelos, no hay diálogo tras los
ojos de esos hombres.
Solo odio y fanatismo,
guerra santa, racismo, destrucción y muerte para el infiel.
Bebés, mujeres embarazadas, ancianos, niñas de cinco años....
Tú, yo, tu esposa, tus hijos...
No somos personas para ellos, somos animales, o menos aún: somos co-
sas, víctimas potenciales, enemigos a reventar, a exterminar, a borrar
de la faz de la tierra.
Buenos aliados de Hitler fueron durante la guerra,
Dios los cría y ellos se juntan.
No se pensarán las cosas dos veces a la hora de apretar el gatillo,
a la hora de hacer estallar la bomba.
Y les dará igual si delante tienen una anciana o a un niño de cinco
años.
Para ellos todos somos corderos,
el sacrificio que deben hacer a su dios,
no somos más que la víctima perfecta para su particular holocausto.
Y su dios es sangriento,
muy sangriento
e inmisericorde.
Hemos sido atacados por siete ejércitos
¿o es que no lo recuerdas?
Siete ejércitos poderosos contra un puñado de corderos.
Pero los corderos han enseñado los dientes,
los corderos han sido David y han vencido todas las guerras,
y Goliat se ha tenido que marchar con el rabo entre las piernas.

Pero el gigante se ha hecho pirotécnico,
y lo que no pudo conseguir cara a cara lo intenta apuñalando por la es-
palda.
Los autobuses reventados,
los niños deshechos,
los ancianos agonizando en mitad de la calle
¿es eso justicia?
Primero nos expulsaron de Francia y nosotros bajamos la cabeza...
Después vino la Inquisición y las expulsiones de Inglaterra, de España,
de Portugal...
¿Y que hicimos nosotros?
¡Dime!
Ser pacíficos y agachar la cabeza, eso hicimos.
Los ghettos, los pogromos...
¿Y nosotros?
Pacíficos, fuimos pacíficos y agachamos la cabeza.
Y después...
Después la Shoá.
No hay terror ni monstruo que se asemeje a la Shoá.
El cerebro humano no es capaz de imaginar los horrores de la Shoá.
Idiota.
Piensa en tus abuelos,
piensa en Dachau, en Buchenwald, en Auschwitz, en Bergen Belsen...
Y yo no quiero ser un cordero,
no quiero que mi familia sean corderos.
No voy a dejar que los míos vayan al matadero sin oponer resistencia,
esta vez no.
¿Que hay que construir un muro?
Pues se construye un muro.
Cretino.
Ellos nunca han querido convivir,
nos han quitado el agua, el pan y la sal,
nos han atacado por tierra, mar y aire,
nos han bombardeado, asediado, masacrado, lapidado...
Solo que ahora somos fuertes,
estamos organizados y ya no somos corderos.
Lo siento por ellos y por su guerra santa,
lo siento por Nasser y por los sirios,

pero nosotros también tenemos derecho a tener una tierra donde no se nos persiga,
donde no se nos insulte, se nos señale, se nos torture,
tenemos derecho a adorar a nuestro dios,
a vivir como todo el mundo,
a conservar las costumbres
y a ser demócratas.
¿Víctimas inocentes?
En toda guerra hay errores,
pero mira sus caras en los controles:
no experimentan traumas ni angustias...
pasan por delante de nosotros en los bloqueos de carretera
y sus rostros no revelan emoción alguna.
He visto cientos, miles de esas caras en todos estos años
y no tienen sentimientos.

NATÁN.— «Déjennos vivir como seres humanos, y verán que nos comportamos como seres humanos»?

(Silencio.)

SAMUEL.— *(Se acerca a su hermano y le abofetea.)* Nunca entenderás nada.

ABLA 3

Hijo mío

Dentro de un rato cuando vuelva tu padre
Te quitarán esos tubos y te podrás marchar al paraíso
Dejarán que tu cuerpo descanse
Cuando llegues al paraíso
Tienes que buscar a tu hermana
Era una niña muy pequeña
No la conoces
Nació en una ambulancia
Y se fue al paraíso
Una muchacha la besó
Y rezó conmigo en la ambulancia
Tienes que buscar a tu hermana
Le tienes que decir que no la olvido
Que sueño muchas noches
Que el hombre de pelo blanco
Nos deja pasar
Y que ella nace y me sonrío
Y luego se hace mayor
Y me ayuda a cuidar de tus hermanos
Cuando llegues al paraíso
Tienes que decir quién eres
Les dices yo soy Ahmed el Jatib
Hijo de Ismail el Jatib
Del campo de Yenin en Cisjordania
Y tengo doce años
Y no estoy entero porque mis padres han sembrado mi cuerpo
Allí lo entenderán
Allí sí lo entenderán
Si quieren saber dónde está tu cuerpo

Les tienes que decir
Que una parte de tu hígado
La tiene un bebé de seis meses y otra parte
Se la has dado a una señora mayor
Una niña judía de cinco años tiene uno de tus pulmones
El otro pulmón respira
En el cuerpo de un niño beduino
No sé cómo se llaman
Una niña como tú de doce años
Una niña que vive en Israel
Guardará tu corazón hasta que vuelvas
Otro niño de cinco años tendrá tus dos riñones
Tu padre dice
Que algunas personas no entienden esto
Pero Dios lo entenderá
Porque Dios es grande y misericordioso
Y sabe que tú eres Ahmed el Jatib y que eres bueno
Eso es lo que tienes que decir cuando llegues

Ahora tienes que dormir, estás cansado

Si hubieras crecido te habrías parecido a tu padre
Ya no te saldrá bigote
Ni tomarás café con los mayores
Ahora serás un niño siempre
Y jugarás en el paraíso con los otros niños
No te pelees ni les hagas burla
No eructes a los otros niños
Sabes que no me gusta que hagas eso

Yo voy a sentarme con ese hombre judío
Ha pasado algo en una zapatería
Ha venido mucha gente
De ellos
La mujer que está a su lado
Ha rezado conmigo
Ha rezado por ti
Con sus palabras

Me ha preguntado
Cuántos hijos tenía
Le he dicho seis
Después le he dicho cuatro

Ahora vamos a rezar para que su hijo

(NATÁN se acerca.)

NATÁN.— Siéntese aquí
ABLA.— No entiendo su lengua
NATÁN.— ¿Solo habla árabe?
ABLA.— Árabe

*(La mujer se pone a la espalda de NATÁN Cubre sus propios ojos con la mano y reza
Mientras ella hace eso NATÁN habla.)*

NATÁN.— Había una canción en un disco de mis padres
Cuántos tienen que morir
Para que digamos que son demasiados
Su hijo y mi hija ya son demasiados
Pero he leído que en los últimos seis años
han muerto ochocientos niños
cien israelíes
setecientos palestinos
ochocientos niños
Y la tierra no nos ha tragado a todos

(La mujer termina su oración Mira a NATÁN.)

ABLA.— Asselam alai kum, la paz esté contigo.
NATÁN.— Barakka alahu fik, que Alá te de su gracia.

(La mujer sonrío.)

NATÁN 3

Mi hija, mi pequeña de cinco años, con dos costillas rotas y un pulmón destrozado; entubada, sedada, conectada a un montón de aparatos en la unidad de cuidados intensivos. *(Pausa.)* Siempre me gustaron las series de hospitales. Desde aquel día no puedo verlas. *(Pausa.)* No se movía, ni siquiera abría los ojos y lo único que me hacía pensar que no estaba muerta eran los leves latidos de su corazón, repetidos por el eco de una de las máquinas. *(Pausa.)* Su madre me miraba y yo, bajaba la cabeza. ¿Qué podía hacer? Los médicos habían sido muy claros: necesitaba, urgentemente, un trasplante de pulmón.

(Silencio.)

La sala de espera estaba repleta y entre sus cuatro paredes resonaban, entremezclados, los versos del Corán y la Torá. Mi familia rezaba. Yo había dejado de creer, no podía concebir que existiera ningún Dios, ni el suyo ni el nuestro, que permitiera todo este dolor sin hacer nada para remediarlo. *(Pausa.)* A nuestra derecha, un matrimonio palestino lloraba sin consuelo y sus lágrimas eran las lágrimas del mundo. Rut, mi esposa, se acercó a la mujer y esta le dijo algo que jamás olvidaré.

(Silencio.)

MADRE PALESTINA.— ¡Han disparado a mi niño, le han disparado! ¡Hijo mío, hijo mío! Estaba en la calle jugando con sus amigos y un soldado le disparó. ¿Qué culpa tiene mi hijo? ¿Qué tiene que ver él con todo esto?

(Silencio.)

No quise saber. No quise preguntar. *(Pausa.)* Nos han enseñado a disparar, a reconocer a terroristas, a preparar emboscadas, a caer, levantarnos

y seguir corriendo... Pero se olvidaron de enseñarnos a hablar, a escuchar, a llorar... nadie nos ha enseñado a perdonarnos. *(Pausa.)* Entonces apareció uno de los médicos y empezó a hablar con el matrimonio: habían hecho todo lo posible, pero no podían salvar la vida de su hijo. Sin embargo, si estaban de acuerdo, algunas partes de él podrían seguir viviendo en otros niños.

(Silencio.)

La muerte. La vida. *(Pausa.)*

Mi pequeña Osher se salvó gracias a los padres de ese chico, ahora respira con uno de sus pulmones. Les estaré eternamente agradecido, por salvar a nuestra hija, y por ayudarme a comprender. *(Pausa.)* Cuando salíamos del hospital vi a mi pequeña en los brazos de su madre y tomé la decisión más importante de mi vida. No dije nada, no quería empañar ese momento, pero sabía que nunca más volvería a luchar contra los palestinos. *(Pausa.)* Al regresar a casa nuestros vecinos nos había preparado una fiesta. Todo el mundo estaba allí y entre el júbilo y las risas se acercaban a nosotros para decirnos que había sido obra de Dios, que mi hija estaba viva porque Dios lo había querido así y que era poco menos que un milagro. Sin embargo, las cosas cambiaron al poco tiempo, cuando la gente supo que Osher llevaba en su interior el pulmón de un palestino. Primero nos retiraron el saludo, luego nos señalaban con el dedo, después llegaron las pintadas en la puerta de casa y las amenazas. Nuestra gente, los mismos que conocíamos desde hace años, los mismos que nos dieron una fiesta para celebrar que Osher estaba viva, renegaban de nosotros, nos miraban mal y se cambiaban de acera cuando nos veían por la calle. *(Pausa.)* Un día la profesora de Osher nos llamó por teléfono. Había pedido a los niños que hicieran una redacción y mi pequeña escribió una carta dándole las gracias al chico palestino que le había regalado su pulmón. Cuando mi hija leyó la carta al resto de la clase se montó un gran revuelo y su profesora dijo que eso era intolerable, que estas cosas no se podían permitir. *(Pausa.)* Nos fuimos de Gaza. Tuvimos que dejar nuestro barrio, nuestra casa, nuestras familias, y nos mudamos a Nahariya, en el norte de Israel.

(Silencio.)



«La acción militar tal como se está llevando a cabo y su correlato de bombas e inmolaciones no proporcionará la seguridad y la paz que los israelíes desean. Solamente intensificará el odio.»

«Nosotros, oficiales de combate y soldados de la Fuerza de Defensa, que hemos servido a nuestro país día a día, año tras año, declaramos que no continuaremos luchando en esta guerra, no vamos a combatir más fuera de las fronteras establecidas en 1967 para dominar y expulsar a un pueblo entero. Estamos dispuestos a defender a Israel pero las misiones de ocupación y de represión no sirven a ese objetivo, no vamos a participar más en ellas, no vamos a humillar y a matar de hambre a los palestinos.»

«La gente de nuestra edad no debería servir de blancos móviles; no debería ser despojada de sus derechos civiles y humanos; no debería actuar como militares soberbios, cargando pesados fusiles y conciencias culpables; no debería estar detrás de los barrotes por no querer matar o morir.»²

(Silencio.)

Dejé el ejército y me hice objetor. Fui juzgado, sin posibilidad de defenderme, y me condenaron a más de 4 meses de cárcel. Ahora mi familia

² Fragmentos de declaraciones de distintas asociaciones de objetores de conciencia.

me repudia y me llama traidor. *(Pausa.)* Cuando alguien me pregunta si todo esto ha valido la pena le respondo que mi pequeña ya no se asustaba al oír las explosiones, y eso era algo que me asustaba a mí. No quiero que mi hija crezca pensando que esto es lo normal, no quiero que crea que la guerra forma parte de su vida. Por eso vale la pena. Por eso hago lo que hago. Además, es mejor darse cabezazos contra un muro que ayudar a construirlo. *(Pausa.)* La gente cambiará algún día. Estoy convencido de que tarde o temprano abrirán los ojos. No existe otro camino, no hay otra solución: o aprendemos a convivir o nos exterminamos los unos a los otros. Lo que estoy haciendo es esperar hasta encontrar un agujero en el muro.

(Silencio.)

Mi hija está en la calle jugando con niños palestinos. Son amigos. A veces vienen a nuestra casa y mi pequeña Osher también visita las suyas. Quizá ellos puedan conseguir lo que nosotros no hemos conseguido, si se conocen, si aprenden a respetarse, si aprenden a quererse. Ellos son nuestra última esperanza.

CARTAPACIO



LA PEREZA

Marco Antonio de la Parra



No
Estoy muy cansada para hablar
Contarlo todo, qué lata
Quizás tenga que tomar una decisión y eso sí que sería un problema
¿No es bastante abrir los ojos?
Me culpó de haber sido yo la que no hizo lo suficiente
Yo hice lo que salió de mí
No es que sea poco demostrativa
No es falta de amor
Lo amo
Mucho
Todavía
Digamos que tengo una pena enorme
(solloza)
Me da flojera secarme las lágrimas
No
Debe ser bueno para algo llorar
¿Por qué no llorar como cuando llueve?
Me gusta sentir las lágrimas en mis mejillas
¿Es eso flojera o sensibilidad?
Lo amé
Lo amo
¿Sirve de algo enamorarse tanto pero tanto?
Todas las cosas son así
Inevitablemente te piden que tomes la iniciativa
Él a mí me gustaba
Sus besos
Su cuerpo
Que me penetrara
Lo abracé mucho
Para mí mucho
Lo acaricié también

Dos o tres veces
Se enojaba de encontrar la casa con los platos sucios
¿Qué tiene que ver el amor con la escoba?
No soy ninguna floja
Es algo superior
No quiso entenderlo nunca
Se enamoró de mi mirada tranquila
Yo me quedaba quieta
Mi respiración se agitaba
Así
Era maravilloso sentir su inquietud, su voluntad, su fuerza
No sabría decir si acordarme me da pena, me excita o...
O...
A veces no encuentro una palabra en mi cabeza
Y es como mi casa
Las palabras están ahí pero no tengo la voluntad de ir a buscarlas
—qué frase tan larga—
Mi cabeza es como la casa que tuvimos
Está todo sucio, tal como quedó la noche anterior
La semana anterior
El mes anterior
¿No nos pasa a todos lo mismo?
La delicia de quedarse en la cama, de reconocer las arrugas de la sábana,
la cama abierta tal cual la dejamos
¿Qué tiene que ver el amor con la limpieza, el aseo y el ornato?
Después quería que pusiera la mesa
Mi amor, yo te amo, le dije
Contar esto me cansa
Me duele también
Pero lo peor es el cansancio
Lo extraño mucho
Sé su teléfono. Podría llamarlo
No es orgullo
Es pereza
Marcar, esperar que conteste, dar con la palabra justa y precisa
Lo he llamado pero no sé qué decirle.
Me quedo escuchándolo
¿Alejandra? ¿Eres tú Alejandra?

Sí, le dije una vez y se puso a decirme que me quería tanto, que me echa-
 ba de menos, que si había pensado sobre lo nuestro
 Tantas cosas que hay que hacer para ser querida
 Yo vivía desnuda
 Viviría desnuda en sus brazos
 Hubiera vivido desnuda en sus brazos
 Él se fue con otra
 Una mujer hacendosa, llena de electrodomésticos
 A mí me cansa apretar el botón del microondas
 Quiso que fuera a ver a un médico
 No
 No pude llegar
 Quedaba a dos cuerdas del Metro
 Subir y bajar escaleras
 Contar todo lo nuestro
 Ismael, se llama, se llamaba Ismael
 Yo lo quise tanto
 Lo quiero tanto
 Me dijo una vez que todo dependía de mí
 Levantó la voz, fuerte, ¡eres una floja perdida!
 Yo le dije, ¿me quieres o no me quieres?
 Todo depende de ti, me dijo
 Y me vino un agobio
 Todo depende de ti
 Tienes que tomar el toro por las astas
 No puedes pasarte el día echada
 Yendo de una habitación a otra como una sonámbula
 No soy una floja, le dije
 No
 Soy muy sensible, pensé
 Pero no tuve fuerzas para decírselo
 No es pereza, es la civilización
 ¿Acaso no es toda la tecnología el paraíso de los perezosos?
 El control remoto
 La comida llevada del restaurante a tu casa
 La cuchara en la boca es el sueño de todos
 No soy floja
 Soy una mujer civilizada

Ismael no me quiso así
Ismael
No
No tengo ya fuerzas para llorar más
Cada vez que lo recuerdo quedo más débil
Una debilidad profunda que me deja su amor partido
Se fue
No tengo ni fuerzas para llamarlo
Espero que él haga algo
Él espera que yo haga algo
Me llamó y me dijo que se casaba
Que todo dependía de mí
Que no me podía olvidar
Yo no tuve fuerzas para decirle que viniera a casa
Vuelve, Ismael
Abrazarlo
No puedo prometerle que haré el aseo
Que pondré la mesa
Ver los platos y los cubiertos me agobia
El amor está lleno de obligaciones
El amor debería ser el sueño de los cuerpos desnudos
Las sábanas sucias
La dulzura de la cortina a medio correr
La cocina precalentada
Él era tan diligente
Yo soy tan perezosa
Ismael
Nunca pudo convencerme que fuera un pecado
Me daba pereza pensarlo
Yo sentía que era mi entrega total
Así, sin nada en su sitio
Con el lavaplatos cargado y la ropa sucia
Amo el olor de los cuerpos
Su olor
Aún huelo su ropa húmeda
Qué afán
Todo a la hora
Ismael

¿Por qué te casas con una mujer que no te ama?
Ella te planchará las camisas
Yo te las arrugaría
Viviríamos un bello amor arrugado
Pudimos ser tan felices
Él no quiso
Él dice que yo no puse de mi parte
Yo debí haberle dicho que estaba cansado
Qué pereza
Al principio le gustaba
Me acurrucaba en su pecho
Qué pereza
Qué afán de tener la corbata planchada
El pantalón planchado
La cena caliente
No
Ismael
No te cases si no estás enamorado
Sé alguna vez perezoso y sincero
Confíesate a ti mismo lo felices que éramos en el departamento todo de-
sordenado
Ecológico
El desorden es ecológico
Los hongos, las arañas, el polvo
No
No quiso
Y yo lo quise tanto
Un día me voy a levantar de esta silla
Y voy a dejar de llorar
Sin el menor esfuerzo
Ismael
¿Te das cuenta?
Te olvidaré
Ya pronto
Acordarme de ti me dará pereza
No
No me llames más
No tengo fuerzas para levantar el fono

Me irrita el contestador telefónico
No he tenido voluntad para cambiar el mensaje
Está tu voz diciendo esta es la casa de Alejandra e Ismael
Te llamaremos a la brevedad
No
Yo nunca llamaré a nadie
Ismael
El tiempo pasa
La pereza cura las heridas
No quiero que tu amor se me cure como un golpe en una puerta
No quiero el alivio de la carne
Sufro por ti
Con una perseverancia que te daría gusto comprobar
Ismael
No
No tengo ya fuerzas para cambiar de posición
He estado así tanto tiempo pensando en ti
Así dispuesta
¿No te das cuenta que mi pereza era amor?
Es amor
Nadie ama más que una perezosa
Y tú no lo entendiste
Todo dependía de ti
Todo
(suena el teléfono, el contestador aparece con la voz de Ismael diciendo
«esta es la casa de Alejandra e Ismael, en este momento no podemos
contestar el teléfono, deja tu mensaje y te llamaremos en cuanto sea posi-
ble», nadie deja mensaje, solo la silenciosa respiración de un hombre.
Alejandra llora suavemente)
No
No
No

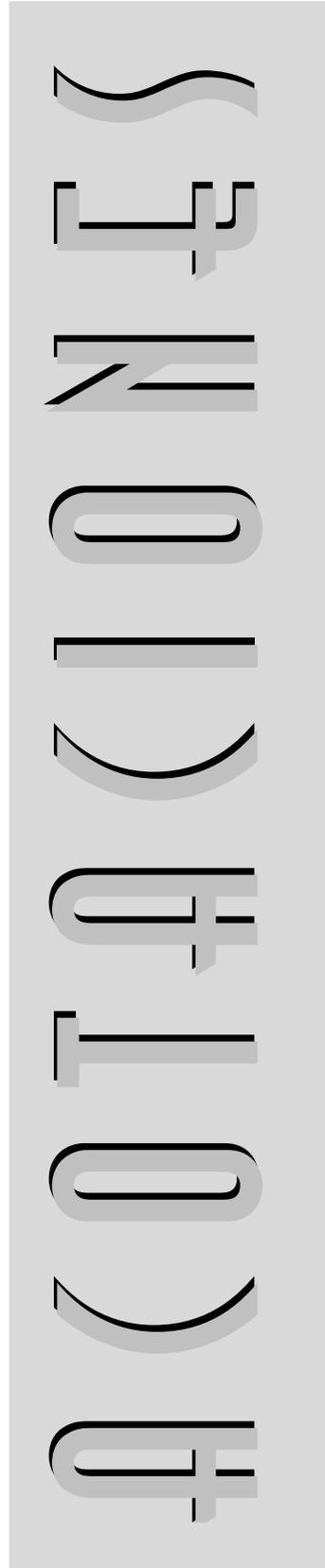
CRÓNICA



ITZIAR PASCUAL, *Guanajuato: los senderos del teatro*
PEDRO VÍLLORA, *Con Lope de Vega a capa y espada*
JOSÉ-LUIS GARCÍA BARRIENTOS, *El Gran Teatro del Mundo. 21.º Festival Internacional de Teatro Experimental de El Cairo*

LIBROS

DANIEL SARASOLA, *Historia del Teatro Breve en España*, de Javier Huerta Calvo (director)
YOLANDA MANCEBO, *Respuesta de la poetisa a la muy ilustre sor Filotea de la Cruz*, de Sor Juana Inés de la Cruz
JORGE SAURA, *La preparación del director*, de Anne Bogart
FERNANDO DOMÉNECH, *Obra teatral*, de José Luis Alonso de Santos
DIANA I. LUQUE, *Dentro de la tierra*, de Paco Bezerra





GUANAJUATO: LOS SENDEROS DEL TEATRO

Itziar Pascual



Para algunos, Guanajuato es una ciudad de pasado minero, una ciudad horadada por los caminos del metal y del agua, célebre también por sus momias, expuestas en un Museo de inquietante visión. Para otros es ciudad universitaria, lugar de acogida de los republicanos españoles, como Cernuda, que impartió clases en su Facultad; para otros, por último, la capital del Estado mexicano de León es una ciudad turística, entrañable, que se prepara felizmente en el 2010 a la celebración del bicentenario de la revolución mexicana. Pero para todos Guanajuato ha sido y es una capital del teatro. A la programación de sus salas, como el Teatro Cervantes, el Principal, o el Juárez, que señorea una de sus plazas más vivas y concurridas, y a la vida de su Festival Cervantino, habrá que añadir sin duda la iniciativa del Congreso Internacional *Siete caminos teatrales*, desarrollado el pasado mes de agosto.

El acontecimiento, promovido por la Fundación Alicia y Enrique Ruelas con el respaldo de la Universidad de Guanajuato, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México y la colaboración del Ministerio de Cultura de España, ha permitido el diálogo, verdaderamente significativo, de siete profesionales de la escena mundial entre sí y con el público mexicano. Un público abrumador, formado por profesionales, estudiantes y periodistas de todo México, reunido en Guanajuato por espacio de tres días —del 28 al 30 de agosto— y que siguió con verdadera pasión las intervenciones.

Eugenio Barba, director del Odin Teatret, de Dinamarca; Julia Varley, actriz británica miembro de la red Magdalena Project, así como del Odín Teatret; Luis de Tavira, director de escena mexicano y director de la Compañía Nacional de Teatro, de México; Tapa Sudana, actor y pe-

dagogo, colaborador de Peter Brook en no pocos de sus montajes; José Sanchis Sinisterra, dramaturgo, director de escena y fundador de la Sala Beckett, de Barcelona; Aderbal Freire, autor y director de escena brasileño, fundador en Río de Janeiro del Centro de Demolição e Construção do Espetáculo, y Paolo Magelli, alumno de Giorgio Strehler, colaborador de Benno Besson y director del teatro de Wuppertal, en el que Pina Bausch estrenó no pocas de sus creaciones, fueron los protagonistas de unas jornadas apasionadas y apasionantes, en las que el gran teatro fue el epicentro de sus intervenciones y reflexiones. A ello hay que deber y agradecer las tareas coordinadoras de Ramiro Osorio, director de Arteria, de la Fundación Autor y Guanajuatense Honorario, que supo establecer una dinámica sencilla y fructífera entre el patio de butacas y el escenario.



Mesa de clausura del congreso.

Creo que la singularidad de *Siete Caminos Teatrales* se ha debido a diversos factores; una atmósfera de verdadera colaboración y entusiasmo entre protagonistas y asistentes, con intervenciones de altísima calidad y coherencia; una exquisita organización, a cargo de la empresa de gestión cultural madrileña Jeito Producciones (www.jeitoproducciones.com); y la tarea de Amaranta Osorio y Francois Tarralle; un público compro-

metido con el discurso de los maestros, ávido y deseoso de compartir preguntas y hallar respuestas. La única adversidad procedió de la aduana; el director de escena Aderbal Freire fue devuelto por las autoridades aduaneras mexicanas en el aeropuerto Benito Juárez a París, de donde procedía, y no pudo asistir presencialmente al encuentro. Fue la virtualidad y una enorme pantalla, colocada en el escenario del Teatro Principal, lo que permitió su alocución y el contacto.

Muchas de las intervenciones que congregaron a los maestros tuvieron en común una suerte de lúcido espíritu constructivo; aquel que no se detiene ante las dificultades. Todos ellos recorrieron con los espectadores sus procesos creativos, animaron a los más jóvenes a la superación de escollos, a la búsqueda de un público propio, que se construye día a día, espectador a espectador. Muchos de los maestros aludieron a viajes, de vida y de pensamiento, que les han llevado más allá de la tierra de sus orígenes; en algún caso, como señalaba Magelli, a una suerte de escisión mestiza, en la que los idiomas, los lugares y los afectos se enredan sin confundirse.

Sí; podríamos emplear esa frase que reitera el célebre documental *Planeta Tierra*, es demasiado tarde para ser pesimista. Y la tarea está centrada en la autonomía y la plenitud de proyectos que no se detienen por la incompetencia de los administradores o la ajeneidad de los políticos: la exigencia artística, el trabajo constante, y el encuentro del otro, éstas son las fuerzas de la teatralidad futura. Tapa Sudana y Eugenio Barba hablaron así a los jóvenes actores mexicanos, que se preguntan qué hacer cuando la estepa cultural es extensa y el miedo, grande: «No esperen, hagan. Con palabras como espadas y con palabras como caricias; con la energía de la creatividad ancestral, hagan y formen a sus espectadores. El actor es como el agua y toma la forma del continente que la contiene», señaló Tapa Sudana. «No esperen, ¡Hagan!», espetó Eugenio Barba. «No esperen la respuesta de sus administraciones o de sus políticos. Busquen a sus espectadores. En el Odin Teatret hemos conquistado a cada espectador, uno a uno. Y luchen contra el enemigo de la indiferencia».

Y ese ánimo no fue únicamente consejo y recomendación. La clausura del Congreso trajo una sorpresa que emocionó a los asistentes más jóvenes: un conjunto de becas de formación para estudiantes mexicanos de teatro en Holstebro (Dinamarca), Zagreb (Croacia) y Pátzcuaro (en el Estado de Michoacán, México). Con el propósito de alentar un camino, un sendero, que en Guanajuato se percibió rico y estimulante.



CON LOPE DE VEGA A CAPA Y ESPADA

Pedro VÍllora



El 19 de septiembre de 2009 se celebró una nueva edición de La Noche en Blanco. En esta ocasión, la Real Escuela Superior de Arte Dramático colaboró con la Biblioteca Nacional celebrando el cuarto centenario de la publicación de *El arte nuevo de hacer comedias*, de Lope de Vega. Con tal motivo se creó un espectáculo de media hora de duración que se representó en la gran escalinata de acceso a la Biblioteca Nacional, ofreciéndose seis funciones a lo largo de la noche.

Dirigido y creado por el profesor Iñaki Arana, *Con Lope de Vega a capa y espada* estaba interpretado por los alumnos y ex-alumnos Alex Domínguez, Pedro Aijón, Laura Santos, David Alonso, María Fernanda Iwasaki, Carlos Martos de la Vega, Lidia Rodríguez, Carol Andrés, Guillermo de los Santos, Marina Blanco, Cecilia Valencia, Fátima Sayyad, Carlos Segura, Raúl Novillo, Ángel Mauri Jr, Lía Alves, José Rubio, Irene Serrano, Rubén Hernández, Alejandro Lara, Karla Ferreño, Miguel Branca, Lucía de la Fuente Gallego, Lucía Barrado y Jorge Quesada. El equipo artístico lo completaban Fina Tomás (Danza), Lía Alves (Iluminación), Raúl Novillo y Fernando Ruano (Música original), Vicenta Rodríguez (Sastrería) y Daniela Villaseñor (Vestuario). Para la ocasión escribí unos textos en verso que se reproducen aquí.

La idea de la obra es mostrar a Lope de Vega con crisis de inspiración, por lo cual decide salir a las calles de Madrid para observar a la gente y tomar ideas con las que escribir una comedia que finalmente presenta al rey.

Así, en la primera escena aparecen los criados adecentando el espacio donde Lope va a escribir. Limpian el suelo y las estatuas y sacan una

mesa y una silla para el escritor. Desgraciadamente para él, las musas no le asisten esta noche:

I

Escritor y poeta tú, sin suerte,
inspiración, ni el toque de una musa
hoy, esta noche en que la mente obtusa
se encuentra para ti fría, inerte.

Tú, que a ti, más audaz quisieras verte
crear feliz, de una imagen confusa,
una trama sin mentira ni excusa
que rompa fácil el nudo más fuerte.

La obra mejor y definitiva.
El mayor placer, más entretenido.
Un ritmo febril, abajo y arriba.

Un caballero, una dama altiva.
Golpes, risas, un beso, un quejido...
Lo que al público más gusta y cautiva.

II

¿Dónde está esa fábula que no llega,
que no empuja tu pluma y tus palabras?
En tu mente una historia no labras
y tu vista aguda ahora está ciega.

Si tu ánimo a escribir no se entrega
y saltan las ideas como cabras
aquí y allá, lo mejor es que abras
las puertas y salgas a la refriega.

Las calles de Madrid, Lope, te aguardan,
con amores trágicos y comedias
de enredo, valientes que se acobardan,

graciosos que si más corren más tardan.
¡Vive Madrid, no te quedes a medias!
Las musas esta noche, Lope, te guardan.

En la calle, Lope se encuentra multitud de personajes pintorescos: prostitutas, ciegos de cordel, mendigos, borrachos, caballeros que atan cintas

en lugares ocultos, emboscados... En un momento dado, observa cómo un joven es atacado por varios espadachines y acude en su defensa. Al derrotar a los enemigos, estos huyen.

CABALLERO: Favor con favor se paga
y a vos debo agradecer.
Decidme qué os puedo hacer
y pues afecto me embriaga
vuestro nombre he de saber.

LOPE: Ayudar a un caballero
no es favor. Signo es de hombría.
Al serviros no lo hacía
por fama y nada quiero.
Ser discreto es lo primero.

Ambos son sorprendidos por la aparición de una procesión de gentes que expresan su duelo por la muerte del caballero de Olmedo. El joven se dice a sí mismo: «A mí me llamaban el caballero de Olmedo». Desaparece.



Noche en blanco con Lope de Vega. Fotografía de Antonio Gayo Val.

Una vez a solas, Lope se recuesta pero su descanso es interrumpido por la algarabía de una boda alegre y festiva, un gran baile. Pero el Comendador y sus hombres aparecen, apartan a la novia y la fuerzan. Todos a una, el pueblo alza las armas y acaba con el tirano.

Tras sus peripecias nocturnas, Lope se presenta en la Corte.

REY: Dice, Lope, quien te aprecia,
que en menos que un gallo canta
entre la noche y el alba
has escrito una comedia.

LOPE: Dicen mal, pues no la he escrito,
si sentarse es escribir,
que lo que hice es vivir
y yo mi obra he vivido.

En las calles de la Corte
se viven, señor, historias
que a nada de hacer memoria
son de mil obras soporte.

Esta noche yo salí,
que nada se me ocurría,
y hallé tantas maravillas
que esas mil obras viví.

La que traigo aquí conmigo
es parte de mi aventura,
un sueño que aún perdura
y que no cae en el olvido.

REY: ¿Y queréis...?

LOPE: Que la leáis.

REY: ¿Nada más?

LOPE: Oh, sí. Algo sí.

REY: ¿Y qué es?

LOPE: Ponedle un fin.

REY: ¿Y ha de ser...?

LOPE: El que queráis.

REY: Lope, os agradezco el gesto,
que un buen fin tras un principio
breve y un nudo preciso
deja al público contento.

REINA: ¿Pero qué es el Rey? Nada.
 ¿Y la Reina qué es? Menos.
 El autor ponga el fin. Eso
 es lo justo, y pues se llama

 «Con Lope a capa y espada»,
 mostrad la espada y decid
 que ahora llega a su fin
 «Con Lope a capa y espada».

El espectáculo termina con una gran exhibición de lucha escénica a cargo de todos sus integrantes.



Noche en blanco con Lope de Vega. Fotografía de Antonio Gayo Val.



**EL GRAN TEATRO DEL MUNDO.
21.º FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO
EXPERIMENTAL DE EL CAIRO**

José-Luis García Barrientos



Entre los festivales de teatro que se celebran periódicamente en todo el mundo, el que anualmente tiene lugar en El Cairo dedicado al teatro experimental ocupa un lugar muy destacado por su «grandeza» en múltiples sentidos: duración, amplitud geográfica y cultural, ambición, integración de teoría y práctica, hospitalidad, etcétera. La 21.ª edición, a la que tuve el privilegio de asistir como participante en el Seminario Principal, transcurrió entre el 10 y el 20 de octubre del 2009.

Pudieron verse alrededor de setenta espectáculos puestos en escena por cuarenta y siete compañías, diez de Egipto, trece de distintos países árabes (Jordania, Argelia, Sudán, Irak, Marruecos, Arabia Saudí, Yemen, Túnez, Omán, Siria, Qatar, Líbano y Libia) y veinticuatro del resto del mundo (Azerbaiyán, Austria, Ucrania, Italia, Bosnia Herzegovina, Brasil, México, Reino Unido, Polonia, Bulgaria, Bangladesh, Tanzania, Rumanía, Rusia, Sri Lanka, Singapur, Gana, Guinea-Conakry, Kazakistán, Corea del Sur, Moldavia, Armenia, Grecia y Uzbekistán). La mera enumeración es bien elocuente sobre la dimensión internacional e inter-cultural, verdaderamente mundial, del muestrario. ¿Hay quien dé más? Pues tanto más habrá que agradecer el enorme esfuerzo de un país como Egipto, que cabe personalizar en el Presidente del Festival, Fawzy Fahmy Ahmed, y en el Ministro de Cultura, Farouk Husni, que lo sostiene y lo apoya con su presencia cada año.



El premio al mejor espectáculo fue para *Macbeth* de Jaranda Project (Corea del Sur). La muy joven y entusiasta Compañía de Teatro del Espacio Cultural Metropolitano (México) obtuvo el premio a la mejor labor colectiva por una arriesgada y certera puesta de *La casa de Bernarda Alba*. El *Don Quijote* de Koon Theater Group (Siria) —hubo otro *Quijote* polaco— consiguió el galardón a la mejor dirección. De premio eran también la interpretación del actor que encarnaba a Sancho y algunas soluciones escénicas (Rocinante, los molinos de viento) fascinantes en su sencillez. El teatro sirio tiene en el mundo árabe un prestigio similar al que tiene el teatro inglés entre nosotros. Como mejor actriz y mejor actor fueron premiados, respectivamente, los de *Eco* del National Acting Group (Irak) y *Soy Hamlet* de Cultural Development Fund-Artistic Creativity Center (Egipto). Por último, *La fachada* de Bialostocki Teatr Lalek (Polonia), un ejercicio de virtuosismo con actores y muñecos de tamaño natural, recibió el premio a la mejor escenografía.

Es inevitable que parezca que arrimo el ascua a mi sardina si enfatizo la importancia que, precisamente por estar integrado en el Festival, tiene a mi juicio el Seminario Principal que ocupa los primeros días del mismo. Lo cierto es que cada vez considero más necesario y urgente promover, más que un acercamiento, una auténtica promiscuidad entre teoría y práctica teatral, entre teatreros y teatristas, incluso entre académicos y artistas o profesionales del teatro. Y el Festival de El Cairo lo hace de manera ejemplar. El tema de reflexión y discusión fue este año «Experimentación y teatro político» e intervinieron profesores de la talla de Stephen Greenblatt, de Estados Unidos, que habló sobre Shakespeare y el teatro narrativo en la jornada dedicada al teatro épico. Hubo otras en torno al teatro documental y a *The Living Newspaper Theatre*. A partir de este, más teórico, se suceden los Seminarios centrados en los espectáculos y los artistas que participan en el Festival, hasta el final del mismo.

La presencia española e hispanoamericana viene siendo año tras año de las más numerosas, seguramente gracias a los buenos oficios de destacados hispanistas egipcios y amigos del teatro (en) español como Khaled Salem. El año 2009 ha sido la excepción. De América solo participaron el citado grupo mexicano y la escritora, directora y actriz argentina Cristina Merelli, miembro del jurado; de España, además de quien firma esta reseña, solo el dramaturgo Jerónimo López Mozo, que recibió el muy merecido homenaje del Festival junto a otras nueve figuras del teatro internacional, como Sergio Mamberti o Richard Schechner, que fue el encargado de escribir este año el Mensaje del Festival y de leerlo en la solemne ceremonia de apertura que se celebra en el Teatro de la Ópera.

El concepto de «teatro experimental» sigue resultando tan problemático hoy como hace veintiún años. Afortunadamente, seguimos discutiéndolo en un debate quizás interminable pero no estéril. Aunque con algunas implicaciones prácticas que habría que conjurar. Por ejemplo, la posible y fácil deriva de lo nuevo, que sin duda define este tipo de teatro, hacia lo joven, aficionado o inexperto. No sé si será esta una de las causas de ciertos desniveles —tal vez inevitables dada la dimensión mundial del evento— en la calidad de los espectáculos. Y no me extrañaría que en algunos casos haya sido, como en tantos otros festivales y programadores, una grabación y no el espectáculo en vivo lo que haya decidido la selección. Error imperdonable siempre, por comprensible que sea. Pues lo que ve una cámara (el cine) no es lo mismo, sino en cierto sentido lo contrario, que lo que ven unos ojos (el teatro).



Javier Huerta Calvo (director). *Historia del Teatro Breve en España*.
Volumen III (Siglos XVI-XX). Madrid: Iberoamericana, 2008.



Era necesaria la aparición de una obra como ésta que dibujara con pulso tenso la compleja y rica geografía del teatro breve español. No porque no existieran obras de referencia sobre el tema, como el ya clásico e insustituible *Itinerario del entremés* de Eugenio Asensio, sino porque el eclecticismo y la riqueza que la morfología de la pieza breve ha llegado a adoptar en nuestros días, estudiado sin duda en trabajos aislados con rigor y buen tino, merecía ser encarado contrastado con la tradición para poner sobre el tapete sus causas y consecuencias de manera sistematizada.

Así la primera parte de este ensayo se consagra a los Siglos de Oro, empezando por un estudio del arte escénico en esta etapa, a cargo de Francisco Sáez Raposo, y el establecimiento de una posible tipología de las formas breves a cargo de Catalina Buezo y Nuria Plaza Carrero, que comienza por detectar en uno de sus epígrafes más interesantes, la contaminación existente entre auto, égloga, farsa y otras denominaciones antes del siglo XV.

El propio Huerta Calvo se encarga de repasar la etapa fundacional de la forma breve desde la etapa inicial o renacentista iniciada por Juan del Encina y los pasos de Lope de Rueda. A continuación, Vicente Pérez de León y Héctor Briosos Santos, encaran el estudio de la producción cervantina, en la que el entremés alcanza cotas de complejidad psicológica en los personajes y elaboración lingüística indiscutibles, con un enfoque que se decanta precisamente por considerarla deudora de un enfrentamiento entre la comedia antigua y la comedia nueva que ya comienza a imponer Lope en los corrales de la época y que terminará por triunfar.

Destaca el espacio dedicado a Quevedo por Francisco Sáez Raposo y Javier Huerta Calvo, en el que se detalla el laborioso proceso por fijar

el *corpus* quevedesco en un total de quince entremeses de segura autoría y en el que tan definitivo resultó el hallazgo del conocido como manuscrito de Évora, realizado hace ya más de cincuenta años por Eugenio Asensio, en el que se incluyen un total de siete piezas, cinco de las cuales eran totalmente desconocidas cuando Asensio los publicó en su ya clásico trabajo *Itinerario del entremés*. Si la originalidad del personaje protagonista de *Bárbara*, que da nombre a uno de los más complejos, radica en su supuesta posición de viuda respetable y en su auténtica condición de prostituta amancebada con Hortacho, perita en el arte del engaño y en sacar dinero a sus pretendientes, la vieja dueña que le sirve de báculo es otro de los personajes más singulares del universo entremesil quevedesco que el autor madrileño desarrollará con mayor complejidad en *La vieja Muñatones*, digna tataranieta de *Celestina*. Pero de los diez textos escritos en verso, a quien esto escribe le parecen especialmente sugerentes, *El marido fantasma* por incluir el motivo del sueño para mostrar los costurones grotescos de la realidad, desrealizando la pieza en un osado juego cuasi surrealista con personajes alegóricos que encarnan el lado más siniestro del matrimonio, a modo de advertencia a Muñoz, que tiene la intención de casarse. O *La ropavejera*, con estructura de revista de figuras, cuya protagonista —una vieja encargada de «remendar» los cuerpos y hacerlos pasar por jóvenes— interpela directamente al público rompiendo la cuarta pared.

Tras el estudio de Daniele Crivellari y Héctor Urzáiz Tortajada, dedicado a Luis Vélez de Guevara y a otros entremesistas barrocos —entre los que destacan Hurtado de Mendoza y su crucial *Mi ser Palomo*—, Abraham Madroñal Durán bucea en las innovaciones de Luis Quiñones de Benavente, situándolas con buen tino en la reelaboración original de un rico acervo preexistente, subrayando el hibridismo entre teatro y música (que convierten a muchas de las piezas de su *Jocosería* en espectáculo total), la mezcla de géneros (jácara, baile y entremés propiamente dicho; convirtiendo a la primera, hasta entonces romance cantado sobre vidas de jaques o marcas, en pieza dramatizada sobre rivalidades entre dichos personajes) y la intertextualidad de su loa entremesada; su maestría verbal y la creación de la máscara de Juan Rana (estos dos últimos aspectos ya señalados por Asensio), la creación de las primeras mojigangas dramáticas antes de que el subgénero se definiera con la palabra precisa o la madrileñización de la pieza breve como contribuciones del genio personal de Quiñones.

Esclarecedores también la oportuna reivindicación de la obra corta de Calderón de la Barca, a cargo de Catalina Buezo, como juego de espejos con otros géneros concretos (la jácara como dramatización abreviada de la poesía rufianesca o la mojiganga invirtiendo en miniatura el universo del auto) y el análisis de los parentescos estilísticos entre entremés burlesco y comedia burlesca que Elena Di Pinto atribuye a la utilización de la parodia en diferentes contextos. Esta primera parte se cierra con el estudio del repertorio breve de autores tan fundamentales como Moreto, Cáncer, Solís, Villaviciosa, Avellaneda, Bances Candamo o Lanini, entre otros.

Por lo que se refiere a la etapa dieciochesca que compone la segunda parte, figura una interesante y bien documentada introducción de Fernando Doménech Rico en donde se analizan, entre otros aspectos, los espacios de la representación y la paulatina desaparición del corral clásico en beneficio del coliseo, con el nuevo tipo de escenografía y estilo de actuación que semejante cambio de marco comporta, las modificaciones en la estructura de la representación y las novedades que se introducen en las relaciones entre comedia mayor y pieza breve, como la desaparición del gastado entremés de Trullo, el desarrollo del carácter espectacular y carnavalesco de la mojiganga (despojada ya de acción) o la aparición de la tonadilla dramática (con sus variaciones de «tonadillas a solo», cantadas por una sola cómica, hasta las tonadillas generales, pequeñas zarzuelas con participación de toda la compañía) o del melólogo (monólogo dramático contrapunteado por la música creado por el ilustrado Jean-Jacques Rousseau e introducido en España por Tomás de Iriarte).

Tras un repaso exhaustivo a los géneros breves que perviven, Emilio Palacios Fernández, analiza las nuevas formas del teatro breve dieciochesco (sainete, el monólogo, la comedia y tragedia en un acto, la tonadilla escénica, el melólogo, la zarzuela en un acto y la opereta) y da buena cuenta del debate neoclásico sobre el teatro breve y a la dualidad que los ilustrados españoles manifestaron hacia una tradición tan arraigada en el público español. Nathalie Bittoun-Debruyne analiza a continuación las principales formas de teatro breve en la Italia y la Francia de aquel siglo y la impronta que dejaron en el mundo teatral español. A continuación, la nómina de autores especializados en teatro breve, entre los que destacan Cañizares, Torres Villarroel, Ramón de la Cruz, González del Castillo. María Angulo Egea dedica un jugoso apartado al mal conocido Comella, quien practicó con profusión las «tonadillas a solo» y las

«tonadillas para varios intérpretes», así como los novedosos melólogos con sus variantes (mitológicos-clásicos, hispánicos y americanos).

La tercera parte, dedicada al siglo XIX, analiza la irrupción del género chico y el fecundo maridaje de las formas breves y el teatro musical. María Pilar Espín Templado dibuja en su espléndida introducción la evolución de la representación teatral, de los cafés-teatros a los teatros por horas, y el crucial papel desempeñado por el desaparecido teatro Apolo y su cuarta sección en la forja de una tipología diversa y a veces difícil de clasificar del género chico que, sin embargo, la estudiosa consigue fijar aplicando criterios de flexibilidad y delimitando fronteras con criterios arriesgados pero certeros: sainete, sainete lírico, pasillo, revista, revista lírica, juguete cómico, juguete cómico lírico, zarzuela breve o chica (cómica pueblerina, cómica histórica, melodramática regional), parodia, parodia lírica y opereta. El recorrido por los libretistas del género chico y sus principales títulos no tiene desperdicio y se convierte en material de referencia de primer orden: López Silva, Luceño (a cuyos sainetes Julio Vidanes Díez dedica gran espacio detallando el argumento y las características estilísticas de veintidós), aunque también aparecen autores inolvidables como Salvador María Granés (principal representante de la parodia dramática y cuya producción estudia Javier Cuesta Guadaño), Fernández-Shaw Estremera, Javier de Burgos, Vital Aza y Ricardo de la Vega.

En la cuarta y última parte Eduardo Pérez Rasilla recorre con buen tino las modificaciones que se producen en el arte escénico con la llegada del siglo XX, la aparición de las salas de cámara y ensayo y el influjo, pasado el ecuador del siglo, del teatro independiente y su búsqueda de nuevos espacios (salones de actos de instituciones o colegios mayores, parainfos universitarios, dependencias de asociaciones vecinales o parroquiales, canchas deportivas, cines de barrio) o la creación de salas pequeñas con un repertorio crítico y combativo, ancestros lejanos de las actuales «salas alternativas» que comenzaron a proliferar a finales de la década de los ochenta del pasado siglo. Rasilla también traza de forma certera la tipología del sainete contemporáneo, poderoso y proteico hasta la década de los cuarenta con autores como Arniches (cuya obra heterodoxa —que arranca del sainete convencional hasta otros más críticos y sombríos que desembocarán en la «tragedia grotesca»— estudia más adelante Juan Antonio Ríos Carratalá), los Álvarez Quintero (con espacio independiente reservado por Javier Cuesta Guadaño), la irrupción

del astracán como degeneración del juguete cómico, cultivado por Muñoz Seca (al que Marieta Cantos dedica después páginas esclarecedoras), Antonio Paso o García Álvarez.

Pero lo más enjundioso de su introducción es precisamente el análisis del hastío de la vieja fórmula y la necesidad de buscar otra de mayores intención crítica y exigencia estética que cristaliza en la recuperación de la farsa, gracias al influjo del *Ubú rey* de Alfred Jarry, que la concibe como texto de largo aliento y abre la puerta a la experimentación que las vanguardias históricas sometieron al género. Este modelo de farsa, apunta Pérez Rasilla «se utiliza a lo largo de todo el siglo. Benavente, Valle-Inclán, Lorca, Dieste, Alberti, Blanco Amor y otros tantos en las primeras décadas de siglo» recurren a él. Pero también lo cultivan autores de la generación realista (como Rodríguez Méndez y Lauro Olmo) con acerada intención de denuncia, y se enriquece plásticamente en manos de dramaturgos neovanguardistas como Nieva y Martínez Ballesteros (estudiados más adelante por Emilio Peral Vega) o Miralles, Ruibal, Riaza y Martínez Mediero (cuya producción breve analiza después Raquel García Pascual) y en algunas piezas cortas de Arrabal, sin dejar de estar muy presente en dramaturgos (como Alfonso Zurro y, en menor medida, García May) que comenzaron su andadura a finales del siglo XX.

Una de las variantes de la nueva farsa cómica e intelectual más interesantes entre las aludidas es aquella que experimenta con la transformación externa o interna de los personajes, la indeterminación en el tratamiento del tiempo y del espacio o la introducción de elementos de carácter metateatral o metaliterario que ya aparecen en algunas composiciones del mejor Benavente, de Bergamín o de Gómez de la Serna, pasando por Joan Brossa o Jerónimo López Mozo, y que se puede rastrear también en autores de las últimas generaciones como Sanchis Sinisterra, Rodolfo Sirera, Ernesto Caballero, Juan Mayorga, José Ramón Fernández o Javier Tomeo.

Por su intención desmitificadora, por el exhaustivo recorrido en las variantes del teatro breve español desde su aparición hasta nuestros días, por el riguroso análisis de las mismas y por la nómina de autores sobresalientes que en él aparecen, *Historia del Teatro Breve en España*, está llamada a convertirse en obra de referencia inestimable.

Daniel Sarasola



Sor Juana Inés de la Cruz. *Respuesta de la poetisa a la muy ilustrada Filotea de la Cruz*. Editada por Eulàlia Lledó con el subtítulo *Sor Juana Inés de la Cruz. La hiperbólica fineza*.
Barcelona: Laertes, 2008.



La escritora mejicana respondió con este ensayo teológico a las recomendaciones del obispo de Puebla que la instaban a abandonar su vocación literaria y dedicarse plenamente a la vida conventual. Constituían el epílogo a la llamada *Carta atenagórica*, fechada en 1690, en la que Sor Juana Inés refutaba el sermón del Jueves Santo basado en el Evangelio de San Juan: «Un mandato nuevo os doy, que os améis los unos a los otros como yo os he amado». Para la autora, la mayor fineza que el Señor dispensó en la Semana Santa fue la de suspender cualquier beneficio o regalo, para evitar que el género humano cayera en la ingratitud de no corresponderle. El hecho de hablar en los mismos términos que los teólogos de la época subrayó la arrogancia intelectual que las autoridades eclesiásticas conferían al carácter y costumbres de Sor Juana.

Con *La Respuesta* la monja se defiende y publica su amor y necesidad de conocimiento. Se trata de una apasionada autobiografía y autodefensa intelectual: habla de las dificultades que hubo de sortear para dedicarse a las letras, su rechazo a la vida marital que le hubiera impedido una entrega absoluta al saber. En esta particular epístola desgrana un extenso catálogo de mujeres ejemplares que dedicaron su vida a instruir y a ser instruidas, de modo que el texto se erige como una defensa a ultranza de la libertad y capacidad femeninas.

La editora compara a la mejicana con otras mujeres que sortearon las dificultades de su época para seguir el camino de su propia voluntad: Santa Teresa de Jesús, Violante do Céu, Christine de Pizan (en el siglo XV), María de Zayas y Sotomayor, novelista y dramaturga... Todas ellas

abogaban por la libertad de la mujer y defendían su derecho a la lectura. En su prólogo, la autora de esta edición alude a las relaciones epistolares de algunas escritoras del XVII, de los esfuerzos de muchas por hacer de la literatura una profesión y acallar las voces de una sociedad que las recluía en la casa y en la maternidad perpetua. La vida en los conventos permitía ciertas libertades, aunque la vigilancia de la Inquisición, de las autoridades eclesiásticas o de las mismas compañeras que celaban de la fama ajena, terminaron con los sueños de muchas de estas mujeres. Sor Juana Inés de la Cruz fue una de ellas y así lo refiere Eulàlia Lledó a lo largo de las sesenta y una páginas de su introducción. Finalmente, la autora mejicana hubo de vender su magnífica biblioteca y, cansada de responder como sor Filotea a tantas recriminaciones, se echó a morir, que es como veía ella una vida sin libros. Entregada al cuidado de sus compañeras, cayó con la peste de 1695.

La edición de esta obra curiosa reviste un doble interés; por un lado, familiarizarse con un género, el epistolar, no muy frecuentado entre los lectores y autores del XVII, que recompone el mosaico de aquellas tensiones del barroco; por otro, conocer la figura de un carácter apasionado y brillante, tanto en sus escritos líricos como en su teatro de corte calderoniano, al que debe su magnífica comedia *Los empeños de una casa* y algún auto de interés. Eulàlia Lledó se deja arrastrar por la pasión de su criatura, la elogia como mujer, como pensadora y como poeta. Su introducción se convierte en un panegírico de los logros feministas de la mejicana, aunque acompañan también a su estudio las citas documentadas.

Se trata, pues, de un ensayo sobre la mayor fineza que Sor Juana Inés legó al mundo de la emancipación femenina: su insistencia en que «sin conocimiento no hay libertad» y viceversa.

Yolanda Mancebo



Anne Bogart. *La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte*.
Barcelona: Alba Editorial, 2008.



Se cuentan con los dedos de una mano (y probablemente sobre algún dedo) las editoriales españolas que se plantean con rigor la edición de libros de teatro y lo hacen de forma planificada, con regularidad y continuidad. Parece ser que el teatro no es económicamente tan rentable como la narrativa o las monografías sobre personas y temas de actualidad y por ello se le dedica poco espacio, poca atención y, en algunos casos, rechazo total y absoluto del género. Parecen desconocer o haber olvidado una frase de García Lorca que, a mi entender, no ha perdido vigencia: «Un pueblo que no ama el teatro está muerto o está moribundo».

No es este el caso de Alba Editorial, uno de los pocos dedos que aún señala en dirección a la literatura teatral, tanto si se trata de textos para ser representados sobre un escenario como de textos para reflexionar sobre la representación. Entre éstos últimos destaca la cuidada selección de actores y directores que, tras observar y analizar con penetrante juicio el teatro desde dentro, nos transmiten sus impresiones, su teoría y su entrenamiento, a veces desde ángulos insólitos. Konstantín Stanislavski, Peter Brook, Bertolt Brecht, Michael Chéjov, Jacques Lecoq, John Gielgud son personalidades que han ejercido una indiscutible influencia sobre casi todo el teatro occidental y cuyas reflexiones y teorías han encontrado reflejo en publicaciones de esta editorial.

Menos conocida entre nosotros, pero no menos relevante es la norteamericana Anne Bogart, directora de escena, profesora universitaria y codirectora junto con el japonés Tadashi Suzuki, de la SITI Company, una compañía estable autora de originales puestas en escena. Sus ideas sobre la escenificación ya eran conocidas en España desde hace dos años, cuando la Asociación de Directores de Escena publicó *Los Puntos de Vista*

Escénicos, libro que es, básicamente, un conjunto de testimonios y juicios de otros directores y colaboradores suyos. No ocurre lo mismo con *La preparación del director*, libro escrito íntegramente por la directora norteamericana y organizado de forma poco habitual.

Quien espere encontrar en este libro una serie de ejercicios escénicos, un sistema de trabajo para aplicar en los ensayos o un plan pedagógico para enseñar dirección escénica se encontrará con un contenido inesperado, posiblemente decepcionante. Lo que la autora nos ofrece son siete pequeños ensayos, siete meditaciones sobre el teatro, centradas en el proceso de ensayos, en los acontecimientos a veces sorprendentes que ocurren en su transcurso y en la relación escenario-sala, en la recepción que el espectador hace del espectáculo. Hay un fuerte componente de experiencia personal, abundan los relatos sobre lo que hizo o dijo un intérprete durante un ensayo dirigido por la autora o sobre lo que un colega le contó y que desencadenó una serie de dudas, una reflexión que a veces provoca el tambaleo de ideas firmemente arraigadas durante años.

Las siete reflexiones que dan título a esta publicación están repartidas en siete capítulos, cada uno de los cuales aparece denominado con una emoción: memoria, violencia, erotismo, miedo, estereotipo, vergüenza y resistencia. En cada capítulo la autora reflexiona sobre la influencia que cada uno de estos estados o emociones tienen en el proceso de creación de un espectáculo, y en la recepción que de éste hace el espectador.

Pero lo hace desde un ángulo sorprendente, desde un punto de vista insólito, contrario a veces a la lógica habitual y sin embargo, tras leer sus claros y sencillos razonamientos, apoyados por ejemplos tomados de anécdotas ocurridas durante ensayos dirigidos por ella o relatados a ella por otros directores, Anne Bogart nos hace concluir: «¡Caramba, pues tiene razón! No se me había ocurrido verlo así.»

¿Es bueno el empleo de estereotipos en la actuación? Nuestra respuesta inmediata será negativa, porque nuestro sentido común y la formación recibida coinciden en afirmar que el estereotipo no es bueno para el teatro, que limita la imaginación del actor y del espectador, que es previsible, tosco e introduce la mentira, la artificiosidad en el espectáculo. Pero Anne Bogart nos dice que si en lugar de rechazarlo cuando hace su aparición, se lleva a su extremo, el estereotipo deja de serlo y otorga a la escenificación un intenso aspecto de vida real.

¿Debe emplearse la violencia en los ensayos? Sin necesidad de pensar, como si de un acto reflejo se tratase, diremos que no, que la violencia

es contraria al arte. Anne Bogart nos hará un extenso razonamiento según el cual la violencia no sólo es útil en los ensayos, sino que es imposible prescindir de ella.

¿Le debe estar permitido al actor sentir vergüenza en el ensayo o durante su actuación ante el público? Bueno, a estas alturas ya puede imaginar el lector lo que nos dice Anne Bogart, ¿verdad que sí? Eso es; nos dice lo contrario de lo que se nos dice habitualmente; nos dice que el actor que no sienta vergüenza de lo que está haciendo en escena, probablemente estará aburriendo al espectador.

Tras la sorpresa inicial al encontrar una respuesta que parece una provocación, si continuamos leyendo, observaremos que los argumentos que emplea la directora para apoyar sus insólitas conclusiones son de una gran solidez.

Por ejemplo, en el capítulo titulado *Violencia*, tras relatar un ensayo de Robert Wilson en el que se creó un ambiente de una gran tensión emocional, afirma que los ensayos están constituidos por una sucesión de actos de violencia que el director ejerce sobre el actor cada vez que le dice: «fija eso», interrumpiendo con ello el proceso de búsqueda o improvisación que el intérprete estaba llevando a cabo. Efectivamente, hay algo de terrible, de brusco corte del proceso creativo individual del actor en la frase «fija eso». En cuanto el director dice esas dos palabras u otras de contenido similar, el actor deja de probar diferentes modos de abordar su papel, diferentes modos de solucionar una escena, finaliza la etapa creativa y comienza otra etapa aparentemente repetitiva. Es éste un hecho que se produce constantemente durante los ensayos de cualquier tipo de producción, desde la más conservadora a la más experimental, un hecho que de tanto repetirse pierde su carácter violento, represor y es asumido por todo el mundo, empezando por las víctimas de la violencia: el actor. De hecho se considera como el principal cometido del director la elaboración de una partitura escénica que se repita en cada función, y esa partitura escénica no es otra cosa que el conjunto de actos de violencia perpetrados por el director contra la iniciativa del actor que han sido organizados estructuralmente.

La conclusión a la que llega Anne Bogart es que ese acto de violencia es necesario, pues sin él no sería posible hacer teatro; si no se llevase a cabo ese acto de violencia, el período de ensayos no terminaría nunca, la obra no acabaría nunca de montarse y el espectador vería sólo fragmentos de un proceso sin terminar. Se produce entonces una paradoja, con-

sistente en que, aceptando que la violencia es contraria al arte, debemos practicar la violencia para poder dar acabado a la obra de arte.

También es poco habitual el análisis comparativo hecho en el capítulo titulado *Erotismo*. Este título podría hacer pensar que se nos va a hablar sobre la presencia del erotismo en el escenario, cómo crearlo, cómo manejarlo, cómo influir sobre el espectador. Pero lo que nos dice la autora es otra cosa muy distinta: existe un paralelismo muy marcado entre una relación de pareja y la relación del espectador con los actores que le cuentan una historia; ambas relaciones pasan por las mismas etapas. El paralelismo se hace más evidente cuanto más cuidada es la puesta en escena.

Anne Bogart divide el período inicial de una relación de pareja en siete etapas y encuentra una coincidencia absoluta con las siete etapas que debe atravesar el espectador en el transcurso de un espectáculo. Efectivamente, en la primera toma de contacto, en ambos casos «algo o alguien hace que te quedes parado en el sitio». Sabido es por todo buen profesional de la escena que los cinco primeros minutos de una escenificación son vitales para el mantenimiento de la atención del espectador; si en ese breve período el escenario no ha conseguido atrapar la atención de la audiencia, es muy difícil que lo vaya a conseguir más adelante. Inmediatamente después, en ambos casos «te sientes arrastrado hacia ello» de una forma instintiva, irracional, porque el teatro es un espacio de encuentro, lo mismo que la primera toma de contacto entre dos personas que antes no se conocían, lo mismo que ante un cuadro, ante una música o ante cualquier forma artística hacia la que el espectador siente empatía; uno quiere saber más de la obra o de la persona que ha producido una primera impresión de deslumbramiento, uno quiere saber hacia dónde va esa persona o esa obra y por ello se deja llevar por ella.

Y así continúa Anne Bogart durante cinco etapas más hasta que llega a la séptima y última, «eso te cambia de manera irrevocable», afirmación de la que no creo pueda dudar nadie, pues es evidente que en una relación amorosa el contacto con otra persona y con el conjunto de sus ideas, que nunca es exactamente igual al de uno mismo, provoca un cambio irrevocable, de la misma forma que un espectáculo con un contenido o una estética que afectan emocionalmente al espectador hace que éste salga del teatro pensando en lo que ha visto, dando vueltas en la cabeza al mensaje que el escenario le ha transmitido, en pocas palabras, hace que uno ya no sea el mismo que entró en la sala tras adquirir su entrada.

Podrá pensarse que nada de esto es nuevo, que los fenómenos sobre los que escribe Anne Bogart son habituales y siempre han estado ahí. Sí, eso es cierto, pero precisamente porque siempre han estado ahí no les hemos dado importancia, los hemos obviado. Creo que la principal virtud de *La preparación del director* es la de dirigir nuestra mirada —la de las personas relacionadas profesionalmente con el teatro o la de aficionados apasionados por el teatro— hacia esas zonas que habitualmente ignoramos por tener demasiado asumida su existencia y obligarnos a reflexionar sobre ellas.

Jorge Saura



José Luis Alonso de Santos. *Obra teatral*.
Madrid: Editorial Castalia / Ayuntamiento de Valladolid, 2008.



José Luis Alonso de Santos ocupa ya un lugar indiscutible entre los clásicos del teatro español del siglo XX. Buena prueba de ello (si hiciera falta aportar pruebas) es la publicación, en dos tomos, de sus obras casi completas¹ en una editorial caracterizada, además, por sus colecciones de clásicos españoles.

Han pasado ya algunos años desde aquel 1964 en que un joven Alonso de Santos subía con timidez las escaleras del n.º 32 de la calle Barquillo de Madrid, sede del Teatro Estudio de Madrid y no se atrevía a llamar a la puerta², y algunos menos desde que en 1975 estrenara en el Pequeño Teatro Magallanes la primera de sus obras, *¡Viva el Duque, nuestro dueño!* En los años que median desde entonces hasta hoy José Luis Alonso de Santos ha alcanzado algunos éxitos memorables que lo situaron en la primera línea de la dramaturgia española de nuestro tiempo, pero ha ido también escribiendo, publicando y estrenando con gran constancia otras obras que se publican aquí juntas por primera vez.

El conjunto es notable: son treinta las piezas reunidas por los editores de los dos gruesos volúmenes que forman esta recopilación. A saber: *¡Viva el Duque, nuestro dueño!*, *El combate de Don Carnal y Doña Cuarema*, *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón*, *Del laberinto al 50*, *La estantería de Vallecas*, *El álbum familiar*, *Bajarse al moro*, *Fuera de quicio*, *La última pirueta*, *Pares y Nines*, *Trampa para pájaros*, *Besos para la Bella Durmiente*, *Vis a vis en Hawái*, *La sombra del Tenorio*, *Hora de visita*, *Yonquis y yanquis*, *Salvajés*, *Dígaselo con valium*, *El Buscón*, *La comedia de Carla y Luisa*, *El romano*, *Cuadros de amor y humor al fresco*, *Un hombre de suerte*, *Yo*, *Claudio*, *¡Viva el teatro!*, *En manos del enemigo*, *La cena de los generales*, *Me muero por ti*, *Domingo por la mañana* y *En el oscuro corazón del bosque*.

Para un lector familiarizado con *Bajarse al moro* o *La estanquera de Vallecas* será una sorpresa encontrar aquí un José Luis Alonso de Santos menos conocido, insólito incluso, como el de su última obra, *En el oscuro corazón del bosque*, en donde un ambiente simbolista, pautado por la música de Mozart y la lectura de Marco Aurelio, contiene una historia narrada entre el sueño y la vida, entre los recuerdos y una realidad no menos fantástica que ellos. O, en esa misma obra, diálogos como el siguiente que recuerdan a un Mihura o a una versión hispánica de Ionesco:

CARA TRISTE.— Yo antes de trabajar en las mudanzas trabajé en un banco y el director se gastaba todo el dinero en novias.

CARA DE ÁNGEL.— Pues con la cantidad de dinero que hay en los bancos tendría muchísimas novias.

CARA TRISTE.— Una cola de novias que daba la vuelta al edificio. Cuando abrías el banco cada mañana allí estaban.

CARA DE ÁNGEL.— Los bomberos no tienen muchas novias pero tienen mangueras que tiran el agua lejísimos (pp. 1025-1026).

Y sin embargo, tampoco eso es una novedad absoluta en nuestro autor, pues *Del laberinto al treinta*, una de sus primeras obras, incide precisamente en este mismo lenguaje y en una historia desquiciada con claros vínculos con el teatro del absurdo.

De hecho, lo que queda patente en esta recopilación es que José Luis Alonso de Santos no es un escritor monolítico, sino un autor curioso, que ha experimentado distintos caminos a lo largo de su carrera, algunos con más aplauso que otros, pero, visto ahora con perspectiva, sin abandonar ninguno. Esto ocurre con el teatro infantil, del que aquí tenemos ejemplos como *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón* o *¡Viva el teatro!* O con la dramatización de textos clásicos como *El combate de don Carnal* y *doña Cuarema* y *El buscón*.

Con todo, existe una columna vertebral, que revela un mundo propio, una concepción del teatro y de la vida que subyace en toda la obra de Alonso de Santos. El libro ofrece una amplia, diversa y a la vez unitaria galería de fracasos vitales redimidos por el sentimiento, la vivacidad y la voluntad de no dejarse vencer por un mundo hostil que es la marca de fábrica de los mejores personajes del autor.

Así, desde *¡Viva el duque, nuestro dueño!*, obra primeriza y poco afortunada en algunos aspectos, hasta *La cena de los generales*, Alonso de Santos

nos muestra un grupo de seres humanos entrañables en su debilidad sometidos a la presión de una sociedad injusta a la que de ninguna manera pueden sustraerse, pero que encontrarán en los resquicios de la realidad inhumana esos momentos de alegría que dan sentido a la vida y al teatro: el amor de Ángel y Mari en medio de la derrota, la cárcel y la muy probable muerte de *La cena de los generales*, la amistad de los excluidos de la opulenta sociedad europea Mustafá y Checa en *En manos del enemigo...* Y, por supuesto, Jaimito y la Chusa, Tocho y Leandro, Roberto y Federico, Ana y Mario...

Dentro de ese mundo tan suyo, de esta galería de fracasados triunfantes, hay que destacar un género en el que José Luis Alonso de Santos ha alcanzado una rara perfección: el monólogo escrito para lucimiento de un actor. Pertenecen a esta modalidad obras como *La sombra del Tenorio* y *El romano*, escritos para Rafael Álvarez, «El Brujo», *Hora de visita*, para Mary Carrillo, y *Un hombre de suerte*, creado para Juan Luis Galiardo. Es un género que revela la vinculación del escritor con el mundo del teatro, ya que la obra resultante es una creación compartida entre el autor dramático y el actor para el que está pensada, y sólo un escritor que conozca a la perfección a su destinatario es capaz de ofrecerle el personaje y las situaciones que necesita para desarrollar todo su potencial interpretativo. Y es que, en efecto, José Luis Alonso es un hombre de teatro, un hombre que nunca se ha alejado de los escenarios y que siempre escribe pensando en el público. No en vano varios de estos monólogos son un brillante ejercicio de metateatralidad.

Situaciones y diálogos vivos, punzantes, divertidísimos o de abrumadora tristeza son una de las grandes virtudes de Alonso de Santos, y en este libro son muchas las que puede encontrar el lector atento, algunas reducidas a la mínima expresión, como sucede en los *Cuadros de amor y humor al fresco*, pero otras muchas insertas en sus obras mayores (¡ojo!, mayores en extensión, no en potencia dramática).

Estamos, por tanto, ante un libro imprescindible para todo aquel que quiera conocer a fondo la obra de José Luis Alonso de Santos y la del teatro español en las últimas décadas. La edición, no obstante, está poco cuidada: son muchos los errores que aparecen en sus páginas, incluyendo una ortografía poco académica, pero adolece en especial de una corrección de pruebas muy deficiente. Las nuevas tecnologías permiten un trabajo más rápido y en ocasiones muy eficaz, pero esconden también trampas como las que aparecen demasiado a menudo en este libro (véan-

se, por ejemplo, los nombres propios en versalita que se incluyen en el cuerpo del texto). La Editorial Castalia, que tiene una historia y un prestigio que defender, no se puede permitir este tipo de erratas.

Fernando Doménech

■ NOTAS

¹ Y decimos «casi completas» no sólo por la posibilidad de que existan manuscritos inéditos, sino porque el autor está vivo y activo, con que sin duda aumentará su catálogo en los próximos años.

² Marga Piñero, *La creación teatral en José Luis Alonso de Santos*, Madrid, Fundamentos / RESAD, 2005, p. 21.



Paco Bezerra. *Dentro de la tierra*.
Madrid: Ministerio de Cultura/ Centro de Documentación Teatral,
2008.



Paco Bezerra ha sido galardonado recientemente con el Premio Nacional de Literatura Dramática 2009 por *Dentro de la tierra*, obra con la que ya obtuvo el Premio Calderón de la Barca en 2007. La pieza, definida por su autor como un «thriller rural», aborda uno de los problemas sociales más graves que se viven actualmente en nuestro país: la explotación y el trabajo ilegal de inmigrantes en los invernaderos almerienses. La obra censura la lucrativa situación de algunos nuevos ricos, que obligan a los «sin papeles» a vivir y trabajar en condiciones extremas.

Paco Bezerra (Almería, 1978) es titulado en Técnica e Interpretación por el Laboratorio de Teatro William Layton (2000) y licenciado en Dramaturgia en la RESAD (2004). Entre sus obras figuran *Ventaquemada* (2003), *Viaje a Tindpunkt* (Premio Barahona de Soto a la mejor obra de autor andaluz y finalista del Premio Miguel Romero Esteo, ambos en 2004), *El piano de la bruta* (2005), y la pieza que nos ocupa, *Dentro de la tierra* (2008).

Si bien este drama se sitúa en un espacio concreto, como es la Huerta de Europa, transcurre en un tiempo irreal y discontinuo, «parecido al del sueño», según afirma el propio Bezerra. Esto se debe a que *Dentro de la tierra* «se escribe» en la mente de Indalecio, el protagonista de la obra. Esta doble lectura es posible, según optemos por ver los hechos «desde dentro» o «desde fuera». Paco Bezerra nos sumerge en un mundo meta-teatral y, con gran destreza, nos aleja constantemente de la realidad concebida por el autor, para llevarnos al mundo creado por el personaje. Estas constantes transiciones espacio-temporales y el carácter innovador de la estructura de la obra fueron ensalzados en 2007 por los miembros del jurado del Premio Calderón de la Barca.

El eje de la pieza es el cambio en la conciencia de Indalecio, para quien toda imagen inventada, toda palabra, tiene tanta presencia como la propia realidad. Indalecio se dedica a «escribir con la cabeza». Al principio se trata sólo de cuentos pero, con el tiempo, resultan cada vez más creíbles y, en ocasiones, llegan a coincidir con los hechos. Indalecio es un ser atormentado por los fantasmas del pasado: para él no hay fronteras entre la imaginación y la experiencia, ambas conforman una misma realidad. Por este motivo, el pasado llega a estar tan vigente en *Dentro de la tierra* como el presente mismo.

Paco Bezerra nos sumerge en un universo simbólico de tintes vallein-clanescos. Como en las obras del escritor gallego, los personajes de Bezerra son seres extraños, enfermos, violentos y, a menudo, grotescos. El hijo mayor sufre una grave enfermedad de la piel y anda siempre enfundado en un traje protector, a modo de astronauta; Mercedes, la amiga de Indalecio, se dedica a traficar con droga para sacar adelante a su hija acondroplásica, y la Quinta es una curandera especialista en sacar el sol de la cabeza. La obra combina rasgos propios del costumbrismo y del realismo mágico con cuestiones de actualidad, como la inmigración, la discriminación racial y la manipulación de los cultivos. La relación con la tierra, la muerte y la propia identidad son otros grandes temas abordados en este drama.

Además de la explotación ilegal, la pieza desarrolla, al menos, otras dos líneas argumentales. Por una parte, el enfrentamiento entre padres e hijos y, por la otra, una trama amorosa. Si bien la historia que Paco Bezerra nos presenta no deja de ser un cuento, en el que un padre enfermo divide su hacienda entre sus tres hijos, la obra está impregnada de la crueldad propia de los relatos del folclore popular. Este padre no será un nuevo Lear llevado por la demencia y la chochez: sus hijos, en este caso, serán quienes rayen en la locura.

Es significativo el hecho de que los personajes se definan, a pesar de tener un nombre propio, según su genealogía. El Padre se nos presenta como un patriarca tiránico, avaricioso y desconfiado. Se dedica junto a su Hijo, José Antonio, a cultivar tomates de la mejor calidad. Con él se muestra autoritario, si bien entre ambos existe una sospechosa complicidad. En cambio, su relación con Indalecio y con el Hijo Mayor está marcada por la violencia, la incompreensión y el miedo. El primero encuentra una válvula de escape en las palabras, el segundo no llega a hallar el modo de expresarse.

Por su parte, la trama amorosa desarrolla la historia de amor entre Indalecio y Farida, una joven marroquí que trabaja en los invernaderos. Farida ofrece a Indalecio la oportunidad de abandonar la tierra y marcharse juntos a Francia, haciendo así frente a la incompreensión y al racismo: «Los moros, Indalecio,» —afirma el Padre— «no pueden salir de los invernaderos. La tierra y el plástico, ahí es donde tienen que estar. Ése es su sitio y éste es el nuestro.» (45)

Dentro de la tierra se caracteriza por un lenguaje de una enorme carga poética y por una imaginería compleja. Los distintos espacios están asociados con cada uno de los personajes: el Padre y el Hijo, con el patio; Mercedes, con el almacén; la higuera, con el Hijo Mayor y el interior del invernadero, con Farida e Indalecio. Una lectura simbólica de la obra permite —especialmente, en el caso de Indalecio— una interpretación de la psicología de los protagonistas según el espacio con el que se identifican.

Existe, además, una relación muy directa entre los personajes y los elementos de la naturaleza. Una higuera, dos piedras, la tierra, el viento y la lluvia tienen una presencia casi mística en este drama, subrayando el sentido de la acción e intensificando la sensación de angustia o de misterio. Concretamente, el destino de todos los personajes está ligado a la tierra que, como la propia obra, admite una doble interpretación: como medio de subsistencia y generadora de vida, o como foco de enfermedades y túmulo mortuario.

Paco Bezerra logra crear un universo muy particular, que combina una enorme riqueza simbólica con temas sociales de absoluta actualidad. Y todo ello envuelto en una atmósfera opresiva, marcada por la enfermedad, la desconfianza y el secretismo; aunque sin dejar a un lado el humor. Su gran acierto, no obstante, es haber sido capaz de idear una estructura que le permita oscilar entre dos realidades distintas, sin necesidad de decantarse por ninguna de ellas. Su audacia es haber conseguido que el espectador tampoco se vea forzado a hacerlo.

Diana I. Luque



VERÓNICA AZCUE es Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid y Doctora en Literatura Española por la Universidad Estatal de Nueva York en Stony Brook. Actualmente imparte varias asignaturas de teatro en la Universidad de San Luis en Madrid. Realizó su tesis doctoral sobre la influencia del drama de honor en el teatro español del siglo XX. Ha publicado estudios sobre *El Quijote*, la narrativa y el teatro del siglo XX y el teatro del siglo de oro en varias revistas universitarias españolas y extranjeras, como *Latente*, *Lectura y Signo*, *Cuadernos de Narrativa* o *Cervantes*.



MANUEL BARRERA BENÍTEZ. Doctor por la Universidad de Málaga y Profesor de Literatura Dramática de la ESAD, tiene editados hasta la fecha los libros *La literatura dramática de Fernando Fernán-Gómez* y *Teatro para el siglo XXI: los autores de la colección Nueva Dramaturgia Malagueña*, además de numerosos ensayos —algunos sobre el teatro de Juan Mayorga— en prestigiosas publicaciones de investigación teatral.



MARCO ANTONIO DE LA PARRA. Escritor y psiquiatra chileno. Primer Premio en el Concurso de Dramaturgia del Theatre of Latin American (1979), Premio del Consejo Nacional del libro en Chile (1994-1995 y 2000-2004), Becario de la Fundación Andes 1994, Premio José Nuez Martín 1996, Becario de la Fundación Guggenheim 2000-2001, Premio MAX a la figura del teatro hispanoamericano 2003. Entre sus últimos libros se encuentran: *El cuaderno de Mayra* (2002), *Te amaré toda la vida* (2005) y *La Casa de Dios* (2007).



JOSÉ RAMÓN FERNÁNDEZ (Madrid, 1962) recibió en 1993 el Premio Calderón de la Barca por la obra *Para quemar la memoria* y en 1998 fue finalista del Premio Tirso de Molina por *La tierra*. En 2003 recibió el Premio Lope de Vega por *Nina*. En muchas ocasiones ha participado en trabajos comunes con otros dramaturgos, como la *Trilogía de la juventud* producida por Cuarta Pared; la primera pieza de esa trilogía, *Las manos*, recibió, entre otros, el Premio Max al mejor texto en castellano 2002. Por la segunda de estas obras, *Imagina*, sus autores fueron finalistas del Premio Nacional de Literatura 2003.



COLABORADORES DE ESTE NÚMERO



JESÚS LAIZ (dramaturgo y guionista) ha recibido el premio nacional de teatro de la Universidad de Sevilla (2005). Entre sus obras más destacadas se encuentran: *Involución* (2002), *Phil o Sophia* (2002), *Fobos* (2004), y las versiones de *El conde de Sex* (2005), *Tito andrónico* (2006), *Clara S.* (2007) y *No puede ser el guardar una mujer* (2009). Desde el año 2003 es el dramaturgista de la Compañía Apata Teatro y en la actualidad compagina su trabajo como autor y profesor con el de corrector de primeras pruebas y de estilo de textos teatrales.



ITZIAR PASCUAL es dramaturga, pedagoga, investigadora y periodista. Como investigadora ha obtenido el Premio Victoria Kent, de la Universidad de Málaga, con *¿Un escenario de mujeres invisibles? El caso de las Marías Guerreras*. Es coeditora con Sol Garre de *Cuerpos en escena* y su interés por el teatro para niños se ha concretado en el ensayo *Suzanne Lebeau. Las huellas de la esperanza* y en la edición de la antología *Teatro español para la infancia y la juventud (1800-1956)*.



LAILA RIPOLL. Actriz, dramaturga y directora de escena. En 1991 funda junto a Mariano Llorente, José Luis Patiño y Juanjo Artero, Producciones Micomicón. Ha impartido cursos y seminarios en España, El Salvador, Ecuador, Colombia y Honduras. Es profesora de interpretación en la escuela de teatro "La Lavandería" de Madrid. Su obra dramática ha sido traducida al francés, inglés, portugués, italiano, griego, rumano y euskera. En 2002 recibe el Premio «Ojo Crítico» de RNE «por su dedicación al teatro en todos los ámbitos del quehacer escénico».



GUADALUPE SORIA TOMÁS es doctora en Humanidades por la Universidad Carlos III de Madrid y titulada en Interpretación textual por la RESAD. Actualmente es profesora Ayudante de Literatura Española en la Universidad Carlos III, donde explica distintas asignaturas en la Facultad de Humanidades. Ha participado en diferentes congresos nacionales e internacionales y cuenta con diversas publicaciones dedicadas preferentemente al teatro español desde el siglo XVIII hasta nuestros días. Es miembro del Instituto de Historiografía Julio Caro Baroja. Formó parte del comité científico de los actos de conmemoración del 175 aniversario de la RESAD y firmó la dirección general de contenidos de la exposición *Maestros del Teatro*. En 2008 publicó una edición del *Tratado de Declamación*, de V. J. Bastús y Carrera, junto con el Dr. Eduardo Pérez-Rasilla.



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 originales son valorados por el Consejo de Redacción en el plazo de 4 semanas y, con su visto bueno, se envían a dos evaluadores externos del Comité Editorial, los cuales emiten un informe en un plazo de 8 semanas. Si hubiese desacuerdo, se consulta a un tercer evaluador.

Los evaluadores emiten un informe de acuerdo con una plantilla que valora el interés científico, la metodología, las fuentes, la estructura, la redacción, etc. En función de estos criterios, determinan si el artículo es publicable, no publicable o publicable con modificaciones.

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

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.

Artículos:

HUERTA CALVO, Javier. "El teatro de Juan Rana". *Acotaciones*. Enero-Junio de 1999, núm. 9, p. 9-37.

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].



Acotaciones, Avenida de Nazaret, 2, 28009 Madrid
Tel. 91 504 21 51, Ext. 117. Fax 91 574 11 38
E-mail: publicaciones@resad.com
Web: www.resad.es/publicaciones.htm



ACOTACIONES

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Deseo suscribirme a **ACOTACIONES** por:

Un año (2 números) a partir del N.º ... Precio 12,00 euros.

Dos años (4 números) a partir del N.º ... Precio 23,00 euros.

Deseo recibir los siguientes números atrasados a 7,21 euros el ejemplar.

N.º <input type="checkbox"/>							
N.º <input type="checkbox"/>							
N.º <input type="checkbox"/>							

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>