

ACOTACIONES
REVISTA DE CREACIÓN INVESTIGACIÓN TEATRAL

ENERO - JUNIO DE 2009

Portada: Luis Sánchez de Lamadrid

© 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

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

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

ACOTACIONES

REVISTA DE CREACIÓN E INVESTIGACIÓN
TEATRAL
II ÉPOCA, N.º 22
ENERO-JUNIO DE 2009

CONSEJO EDITORIAL

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

Consejo Asesor: Andrés Amorós (Universidad Complutense), René Andioc (Universida 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 Zuñillaga (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)

DIRECTOR FUNDADOR	RICARDO DOMÉNECH
DIRECTOR	PEDRO VÍLLORA
REDACTOR JEFE	EMETERIO DIEZ
DISEÑO	LUIS LORENZO LIMA

CONSEJO DE REDACCIÓN (RESAD)

IZASKUN AZURMENDI
ANA ISABEL FERNÁNDEZ VALBUENA
SOL GARRE
YOLANDA MANCEBO
NIEVES MATEO
ITZIAR PASCUAL
MARGARITA PIÑERO
JORGE SAURA



SUMARIO

ARTÍCULOS	7
ARTURO ESCALANTE BARRIGÓN, <i>Los metros españoles en las obras dramáticas de Cervantes: la influencia de Lope</i>	9
FRANCISCO SÁEZ RAPOSO, <i>Un gracioso barroco ante el dilema existencial contemporáneo en el teatro de Sanchis Sinisterra</i>	21
CARTAPACIO	45
Prólogo de ALBERTO MIRA	41
JOSÉ CRUZ, <i>Perder el Sur</i>	47
PIEZAS BREVES	
JESÚS CAMPOS GARCÍA, <i>Almas Gemelas</i>	103
JOSÉ LUIS MIRANDA, <i>Maternidad</i>	111
CRÓNICA	117
FRANCISCO NIEVA, <i>La noche de los teatros</i>	119
CÉSAR OLIVA, <i>Ayer y hoy de la escena en España: a vueltas con la crisis</i>	122
ANA ISABEL FERNÁNDEZ VALBUENA, <i>Peregrina en Casablanca. Festival de Teatro Universitario Cré'Art</i>	137
PABLO IGLESIAS SIMÓN, <i>Josef Svoboda, escenógrafo de la luz</i>	144
LIBROS	
DIANA I. LUQUE, <i>Madrid en 1808. El relato de un acto</i> , de Rafael Pérez	147
YOLANDA MANCEBO, <i>Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo</i> , de Cotarelo y Mori	151
FERNANDO DOMÉNECH RICO, <i>El ojo derecho. Amores y amorios. Malvaloca</i> , de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero	155
NIVES MATEO, <i>La mujer en el teatro de la II República</i> , de Ángela Mañueco Ruiz	158
MAGDA RUGGERI MARCHETTI, <i>Electra en Oma. Las cosas persas</i> , de Pedro Vllora	163
EMETERIO DIEZ, <i>Revista de revistas: Anales de Literatura Española Contemporánea</i>	167
COLABORADORES DE ESTE NÚMERO	171
NORMAS EDITORIALES	173

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

ARTÍCULOS



ARTURO ESCALANTE BARRIGÓN

*Los metros españoles en las obras dramáticas de Cervantes:
la influencia de Lope*

FRANCISCO SÁEZ RAPOSO

*Un gracioso barroco ante el dilema existencial contemporáneo
en el teatro de Sanchis Sinisterra*



S
T
R
O
I
D
U
T
I
O
D
U



LOS METROS ESPAÑOLES EN LAS OBRAS DRAMÁTICAS
DE CERVANTES: LA INFLUENCIA DE LOPE

Arturo Escalante Barrigon

I.E.S. Sapere Aude, Villanueva del Pardillo

(arturoescalanteb@hotmail.com)



Resumen: Lope llevó a cabo una revolución en la métrica teatral que afectó a todo el periodo posterior. Cervantes no fue ajeno a esos cambios y los metros españoles son una muestra de la evolución métrica entre las obras de su primera etapa y las *Ocho comedias nuevas*.

Palabras clave: métrica, Cervantes, Lope, teatro, barroco

Abstract: Lope conducted a revolution in theatrical metrics that affected the entire subsequent period. Cervantes was not unrelated to these changes and the meters are a sample of Spanish developments metrics among the works of the first stage and the *Ocho comedias nuevas*.

Keywords: metrics, Cervantes, Lope, theater, baroque

La obra teatral de Cervantes ha sido objeto de discusiones en torno a su calidad literaria y dramática. Ya el propio Cervantes nos habló de su “fracaso” en el mundo de las tablas debido, en gran parte, a la irrupción del genio de Lope que revolucionó el teatro con su *Arte nuevo de hacer comedias*, de cuya publicación se cumplen ahora cuatrocientos años. De la obra dramática cervantina se han mantenido visiones muy dispares: ha sido alabada y vapuleada, se la ha considerado como revolucionaria, al estilo de Ionesco o Arrabal en el siglo XX por sus innovaciones, y como arcaica, por su permanencia en presupuestos anteriores como el episodismo.

Quizás uno de los puntos donde menos hincapié se haya hecho sea el de su evolución métrica por la influencia de la nueva comedia, algo que se estudiará en este artículo. Los porcentajes usados son los extraídos de la edición de las obras dramáticas completas de Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas. Comparándolos con los resultados que obtuvieron Schevill y Bonilla en su edición de las ocho comedias nuevas de principio de siglo se observará que las diferencias entre la tablas de estos autores dedicadas a la versificación y las aquí empleadas no distan mucho.

Los puntos desde los que se puede abordar el análisis de la evolución métrica en la obra dramática de Cervantes parten de sus dos primeras obras: *La Numancia* y *Los tratos de Argel*. En ellas se observa un porcentaje muy alto de metros italianos, mayor que el de los españoles, en concreto el de estos últimos sólo alcanza el 24,27% en la primera y el 49,72% en la segunda; estos datos contrastan con sus ocho comedias posteriores en las que ese porcentaje no baja del 61% y alcanza una media de casi el 76%. Destacaría entre todas ellas el uso que se hace de los metros españoles en su comedia *Pedro de Urdemalas*, en la que se llega al 89,32%. Es evidente que entre las primeras y las nuevas comedias se ha producido un cambio en lo que a la métrica se refiere. Lo que se intentará en este artículo es esbozar en qué han consistido esos cambios y señalar algunas similitudes bastante llamativas con la versificación de las obras de Lope de Vega hasta 1615 que realizaron Morley y Bruerton. Para ello se verá cómo han ido evolucionando los principales metros en las obras de ambos autores.

La redondilla es la estrofa más estable en la obra de Lope de Vega, como comentan Morley y Bruerton. Establecen varios porcentajes ajustándose a varias etapas de su producción. Dentro de esa importancia de las redondillas se aprecian también ciertos cambios en los que el número de versos en esta estrofa varía por el empleo de otros metros de arte menor, como pueden ser las quintillas o los romances. Hasta 1615, Lope empleó bastante la quintilla durante varios años, como se verá en el apartado dedicado a esta estrofa, dejando a la redondilla relegada a un segundo plano. Sin embargo, ésta acabó triunfando, siendo el metro más empleado en la mayor parte de sus obras. Esos cambios y variaciones son consecuencia de que Lope estuvo durante toda su carrera de dramaturgo experimentando con distintas formas métricas (de otro modo no habría sido posible el estudio de Morley y Bruerton). En el caso de la redondilla se pasa de una primera época, hasta 1604, de predominio absoluto; con bastantes obras con más del 70%, y una media del 52,8%, a la última, de

1624 a 1635, en el que las redondillas tienen un promedio total de 10,1 pasajes y el 29,2%. Como se ve, el tanto por ciento sufre una disminución de algo más de veinte puntos entre ambos periodos.

Estos datos no son aplicables a la creación dramática de Cervantes; sin embargo, sí se extraen varias conclusiones con respecto a su época anterior. En sus dos obras más antiguas el porcentaje de redondillas es del 42,72% en *El Trato de Argel* y del 24,27% en *La Numancia*. El número de redondillas varía entre ambas unos 20 puntos. Hay diferencias sustanciales en otros metros que provocan esa variación. En la época posterior, la de sus *Ocho comedias*, el porcentaje de redondillas aumenta en cinco obras en las que es el metro más importante, de ellas, cuatro superan ese porcentaje de *El Trato de Argel*. Si se compara el porcentaje de redondillas usado en esas ocho obras, un 50,23%, se observa que es una cifra muy cercana a la de Lope para sus 105 obras anteriores a 1604, que es del 52,8%. Esto refleja ya un intento de acercamiento de Cervantes a Lope en lo que a métrica se refiere.

En cuanto al número de pasajes, la media de sus *Ocho comedias* para la redondilla es de 9,1, distando poco más de un punto del establecido para las comedias de Lope anteriores a 1604, que es del 7,9; en realidad se acercaría más a la media de 8,7 pasajes de las diez comedias fechadas entre 1604 y 1608.

Sobre las obras con menos porcentaje de redondillas se puede llevar a cabo una comparación con aquellas de Lope que muestren un tanto por ciento de quintillas que se parezca a las de Cervantes. Este estudio se basa en el hecho de que durante la primera etapa de Lope, el Fénix utilizó ese metro en detrimento de las redondillas. Así se establecen paralelismos entre la comedia de Cervantes *El gallardo español* y dos de Lope de Vega fechadas alrededor del año 1599. Estos son los cuadros métricos de las tres obras:

	<i>EL GALLARDO ESPAÑOL</i>	<i>EL BLASÓN DE LOS CHAVES</i>	<i>EL ALCALDE DE MADRID</i>
Redondillas	15,95	19,00	28,00
Quintillas	48,42	52,00	48,60
Romances	14,39	15,00	11,00
Versos sueltos	7,56	3,80	5,50
Octavas reales	8,42	6,40	1,90
Tercetos encadenados	3,32	3,80	5,50

ARTÍCULOS

Se deduce de estos datos que la influencia de Lope en Cervantes también pasaba por el intento de éste de ir innovando en el mismo camino que el del Fénix. Los porcentajes indican que nuestro autor también probó a reducir las redondillas en sus obras y para ello redujo el de las quintillas, como ya había hecho Lope.

Otro dato importante en esta comparación es que, de las 105 comedias de Lope anteriores a 1604, sólo 11 no tienen redondillas en todos sus actos; dos de esas son *El alcalde de Madrid* y *El ganso de oro*. En Cervantes sólo dos de sus diez comedias no presentan redondillas en todos sus actos: *El gallardo español* y *Los baños de Argel*, ambas con porcentajes métricos muy parecidos. Si se comparan los datos de la segunda de estas con *El ganso de oro* se verá que son muy parejos:

	<i>LOS BAÑOS DE ARGEL</i>	<i>EL GANSO DE ORO</i>
Redondillas	12,80	15,50
Quintillas	63,99	62,70
Romances	4,07	0,00
Versos sueltos	7,66	6,40
Octavas reales	5,17	4,20
Tercetos encad.	0,71	7,50

Esta obra de Lope de Vega es la que tiene el porcentaje de quintillas más alto. Las diferencias entre los metros es escasa excepto en el caso del romance, que todavía estaba estos años en experimentación; esos versos del romance se dividirían entre las redondillas y los tercetos encadenados principalmente. La cercanía entre los datos incita a pensar en la posibilidad de que Cervantes tomase como referencia los versos que empleaba Lope en sus obras de aquella época.

Las redondillas durante esos últimos años del siglo XVI se vieron afectadas por el aumento de quintillas. Atendiendo sólo a este metro sería arriesgado decir que las obras de Cervantes podrían fecharse en esa época, pero hay otros datos que llevan a situarlas en unos años muy cercanos.

En cuanto a las quintillas es importante destacar en primer lugar que, según la definición de Morley y Bruerton, presenta siete tipos de variantes que sigue en los cinco primeros el *Arte poética* de Díaz Rengifo, algo generalmente admitido ya que los dos últimos acaban en pareado; nos ceñiremos a esas indicaciones en el estudio de esta estrofa dentro del

teatro cervantino. Los tipos son los siguientes: 1, ababa; 2, abbab; 3, abaab; 4, aabab; 5, aabba; 6, abbaa; 7, ababb. Dan Morley y Bruerton como las más frecuentes a la 1.^a y la 5.^a. De igual modo destacan la unión en muchas ocasiones de dos quintillas, combinación conocida como copla real, algo que aparecerá también en el teatro cervantino.

Antes de comenzar con el estudio de esta estrofa, analizaremos lo que sucedía con ella en el teatro de Lope. Anteriormente se hizo referencia al hecho de que el aumento de quintillas produjo un descenso de las redondillas y que esto se podría fechar en los últimos años del siglo XVI. Morley y Bruerton en el apartado dedicado a las quintillas en su obra dicen lo siguiente: “Es una teoría atractiva la de que Lope, entre sus dos periodos de gran cantidad de red. (1590-97? y 1601-04), experimentó con el uso de muchas quintillas El número de pasajes de quintillas añade una cierta cantidad de pruebas en favor de esta conclusión.” (Morley y Bruerton 111).

En cualquier caso, no todas las comedias de esa época tienen predominio de quintillas, sino que las hay, y bastantes, en las que aún se conserva esa predilección por las redondillas. De las 105 comedias de Lope anteriores a 1604, 11 no tienen quintillas, de las restantes, 12 no tienen ninguna en dos actos y 27 ninguna en un acto. El promedio total de las obras anteriores a 1604 es de 4,4 pasajes y 22,6%. En las obras de Cervantes publicadas en 1615, la media es de 6,6 pasajes y el 27,21% de los versos. Sólo una de las ocho no tiene quintillas (*El laberinto de amor*), otra no tiene en dos actos (*La Casa de los celos*) y tres no tienen en un acto (*El rufián dichoso*, *La gran sultana* y *La entretenida*).

Pero Cervantes no siguió únicamente a Lope en estos aspectos, sino que la influencia de este último la podemos notar también en cómo aparecían las quintillas en sus obras, algo que se estudiará a continuación. Por ejemplo comprobaremos si están o no agrupadas en coplas reales con un estudio obra por obra siguiendo el orden establecido en la edición de Rey Hazas y Sevilla. En *El gallardo español* hay diez tiradas de quintillas, todas ellas aparecen en forma de copla real uniéndose dos quintillas de los tipos 1 y 5 (ababa-cddc), todos los pasajes terminan en ese tipo de estrofa, la número cinco. Es la más regular, como veremos, ya que no se dan cortes en mitad de las tiradas. Esta misma estabilidad se da en *La casa de los celos*, en la que aparece una única serie de quintillas.

El caso de *Los baños de Argel* ya es distinto; tiene varias tiradas de quintillas en las que la copla real es interrumpida en varias ocasiones por

una quintilla del tipo 1 o del 5 aislada, es decir, sin su correspondiente quinta o primera para formar la combinación predominante en esa tirada. De ese modo tendríamos lo siguiente: ababa-cdddc / **ababa** / ababa-cdddc ó ababa-cdddc / **aabba** / ababa-cdddc. De las diez tiradas de esta estrofa que encontramos en esta obra, la primera (vv. 227-881), la segunda (vv. 882-1216), la séptima (vv. 1767-2021), octava (vv. 2134-2252), novena (vv. 2550-2779) presentan esa estructura, aunque no de un modo regular. De las restantes cabe señalar que solo dos, la tercera y la sexta, tienen un número considerable de versos (las otras tres no pasan de una copla real) y no tienen interrupciones o quintillas aisladas. Ambas terminan, eso sí, en una quintilla del primer tipo que quedaría sola, pero no cortaría la estructura.

De las quintillas en *Los baños de Argel* se destaca la aparición de otros dos tipos, una tercera y dos segundas. La tercera aparece combinada con una primera (abaab-babab —mantiene dos rimas—, vv. 2144-2153); de las segundas, una se combinaría con una primera (abbab-cdddc, vv. 2174-2183) y otra con una quinta (aabba-cddcd, vv. 2184-2223); en cualquier caso la idea de que formen coplas reales es discutible. Esta presencia se puede explicar por el hecho de que forman parte de la representación que se hace en esta obra de un coloquio de Lope de Rueda.

En *El rufián dichoso* aparecen las tiradas de coplas reales sin quintillas aisladas cortando el esquema, pero sí hay algunas que presentan al final alguna suelta: las tiradas primera, segunda, sexta, terminan con una primera; la octava con una quinta. *La gran sultana* tiene diez tiradas de quintillas agrupadas en coplas reales. Solo tres son irregulares presentando alguna quintilla suelta: la segunda, la séptima y la décima; esta última termina además en una del tipo primero. *El laberinto de amor* no presenta quintillas, es la única de las ocho comedias publicadas en 1615 que no tiene este tipo de estrofas.

Con *La entretenida*, a pesar de tener solo un 2,1% de quintillas, resulta muy interesante el estudio de esta estrofa ya que presenta dos tipos distintos de quintillas de los típicos (los ya mencionados 1 y 5) y si se considera que forman coplas reales se presentarían tres nuevos tipos de esa estrofa. En los versos 1582-1591 aparece una segunda junto a una quinta entre dos coplas reales “clásicas” (1-5). En la segunda tirada (vv.2209-2228) el esquema sería el siguiente: abbab-abbab-abbaa-aabba; es decir, dos segundas, una sexta y una quinta. Este hecho es totalmente nuevo, hasta ahora no había aparecido un caso semejante; de hecho casi podría considerarse

la alternancia de dos quintillas con una décima o espinela en la serie, pero respetaremos los criterios de Morley y Bruerton al definir las quintillas. Hemos de señalar que ellos ya justificaron este hecho en su obra al definir la décima: “Diez octosílabos: ABBA:ACCDDC. Se puede considerar esta forma como una combinación de dos quintillas, la n.º 6 y la n.º 5; pero la 6 es muy poco frecuente sola, y es característica la pausa después del verso 4, aunque no es obligatoria.” (Morley y Bruerton 38).

En los versos de Cervantes también existe esa pausa en el cuarto verso y que por tanto podría considerarse décima, pero no es muy significativo en porcentaje, al igual que ocurría con las obras de Lope, en las que ese metro comienza a ser importante a partir de 1620.

Pedro de Urdemalas presenta 11 tiradas de quintillas con un tanto por ciento del 50,15. Sólo tres presentan alteración en sus esquemas de coplas reales: la segunda, la novena y la décima. El caso de la undécima tirada es especial ya que comienza con una quintilla del tipo 1 seguida de una con una misma rima (es decir, sería aaaaa); el resto de la tirada sería igual: coplas reales formadas por dos quintillas una 1.^a y una 5.^a. El caso de esa rima única rompería con la regla de que no puede haber más de tres versos seguidos dentro de una quintilla con una misma rima, sin embargo es un caso aislado al que no hay que darle mayor importancia.

La copla real dominante en la obra dramática de Cervantes es la formada por los tipos 1 y 5. Vistas las excepciones; pasaremos ahora a comparar este con lo que ocurre en la obra de Lope. Morley y Bruerton afirman lo siguiente: “Lope usó en ocasiones todos los tipos posibles de qu., incluso el abbbba que contradice la regla; pero tenía unas preferencias muy marcadas por ciertos tipos. Los más constantes son el 1 y el 5, algunas veces en forma de copla real de 1 y 5.” (Morley y Bruerton 108).

También comentan que: “Hay cierto número de comedias que contienen una copla real formada por 1 más 5. Con la excepción de *¡Ay, verdades...!* y *El caballero de Olmedo*, todas ellas parecen anteriores a 1604.” (Morley y Bruerton 110).

Todos estos datos acerca de las obras de Lope inducen a pensar que la influencia que pudo ejercer sobre Cervantes es anterior o cercana a esa fecha clave de 1604.

Por otro lado en una nota a pie de página se ofrece la lista de las obras del Fénix en las que aparece esa copla real del tipo 1-5. La mayor parte de

ellas está encuadrada entre los años 1594-1599; éstos eran los de mayor apogeo de la quintilla. La influencia es más que probable. Una prueba más la ofrecen el 7.10% de quintillas que aparecen en *El trato de Argel*. En sus dos tiradas, las quintillas se presentan formando coplas reales con sus tipos 2-5, algo que se da en una sola ocasión en las ocho comedias nuevas, en *La entretenida*, donde aparece una copla real de ese estilo, como ya vimos. De un predominio de este tipo de copla real pasamos a la del tipo 1-5, más típica en Lope en esos últimos años del siglo XVI. Es decir, se pasa de una combinación de quintillas de tipo 2-5 en las primeras obras de Cervantes a la clásica 1-5 predominando en las ocho comedias de su segunda etapa.

Pasaremos ahora al análisis del romance. Este metro es toda una innovación en el teatro cervantino. Lo es no solo por no haber aparecido en *La Numancia* y *El trato de Argel*, sino porque en las *Ocho comedias nuevas* aparece en todas, llegando a ser el segundo metro más importante en una de ellas: *La entretenida* con un 14,90%. Es curioso que no sea ese, sin embargo, el porcentaje más alto que se da en esas obras, el mayor es el de *La gran sultana* con el 15,67%, aunque en esta obra solo hay cuatro versos más en romance.

Otro de los datos sorprendentes es la gran diferencia que se da entre los porcentajes de las obras. Como se apuntó anteriormente, los porcentajes de redondillas y quintillas variaban en función del número de versos que tuviese la otra estrofa, sin embargo los del romance no aparentan depender del aumento o disminución de un único metro.

Antes de pasar a la obra de Cervantes, ofreceremos unos datos acerca de cómo se desarrolla este metro en Lope. Se puede decir que el romance aparece en Lope con toda seguridad ya en 1593: "hay muchas comedias anteriores a 1604 que no pueden fecharse no ya con probabilidad, sino que aún menos con seguridad como anteriores a 1593 por su falta de romance" (Morley y Bruerton 120).

Es a partir de ese año cuando es regular su empleo. Hay que señalar, igualmente, que el porcentaje hasta 1604 va aumentando gradualmente: desde el 2,4% de la época de 1593-94 al 21% de dos comedias que se situarían entre 1599 y 1604. De hecho, a partir de ese último año del siglo XVI, se considera que el romance no bajaría del 5%. Las medias que dan Morley y Bruerton para Lope estarían en 2,3 pasajes y 6,7% de versos para sus obras anteriores a 1604; para las que sitúan entre ese año y 1608 serían de 3,3 pasajes y el 11,6%. Las medias de las *Ocho comedias nuevas* de Cervantes son de 3,25 pasajes y un 8,96%. Estas cifras distan mucho de

las de años posteriores en los que Lope habría empleado este metro con una media del 27,1%, lo que indica que la escritura de Cervantes se vio influida por el Fénix hasta sus obras del año 1608.

Por otro lado, Morley y Bruerton estudian la evolución en el uso de este metro. Comentan que Lope dio varios pasos en sus usos tras ir experimentando:

Algún tiempo después de haber introducido el rom. con fines narrativos, pero no mucho después, Lope empezó a emplearlo para el diálogo, al principio en relación con un monólogo narrativo o un monólogo interpelativo. (...) El tercer paso en el desarrollo del metro en la comedia era, evidentemente, el diálogo “puro”, es decir, diálogo sin un monólogo narrativo, interpelativo o lírico que empiece el pasaje (Morley y Bruerton 120).

Habría un cuarto paso que sería la aparición de un monólogo narrativo en mitad de un diálogo. Sin embargo, con los datos que ofrecen se consigue ya una perspectiva de esa evolución, algo que nos lleva de nuevo a la obra de Cervantes, en la que se encuentran esas mismas variantes, los mismos tipos de usos que tiene el romance en Lope. Siguiendo un orden ascendente en los porcentajes, los usos del romance evolucionan de la siguiente manera atendiendo a su tanto por ciento en la obra.¹

- <i>Laberinto de amor</i> :	2,72%,	1 tirada.	Uso: monólogo (78)+2+2+2.
- <i>La casa de los celos</i> :	2,90%,	1 tirada.	Uso: monólogo (36) + diálogo 16+8+12+6+2
- <i>Los baños de argel</i> :	4,07%,	3 tiradas.	Usos: 1. ^a -monólogo (25) 2. ^a -monólogo (52)+2+2 3. ^a -monólogo (38)+8+1+7
- <i>El rufián dichoso</i> :	6,74%,	3 tiradas.	Usos: 1. ^a -monólogo (32) 2. ^a -diálogo en 2 monólogos. 3. ^a -diálogo.-22+18+12+4
- <i>Pedro de Urdemalas</i> :	10,31%,	2 tiradas.	Usos: 1. ^a -monólogo (61)+3+monólogo (104) 2. ^a -monólogo (144)+7+2+1+7
- <i>El gallardo español</i> :	14,39%,	6 tiradas.	Usos: 1. ^a -monólogo 2. ^a -monólogo 3. ^a -diálogo (72 versos en nueve réplicas) 4. ^a -monólogo 5. ^a -monólogo 6. ^a -diálogo (124 versos en 28 réplicas)

ARTÍCULOS

- <i>La entretenida</i> :	14,90%, 4 tiradas.	Usos: 1. ^a .-monólogo (28) + diálogo de 96 vv. en 16 replicas. 2. ^a .-monólogo (55)+5+8 3. ^a .-diálogo_ 4. ^a .-diálogo (66 vv. para 20 réplicas)
- <i>La gran sultana</i> :	15,67%, 6 tiradas.	Usos: 1. ^a .-monólogo (88) + : diálogo (48vv. en 9 réplicas) 2. ^a .-monólogo (76) + diálogo (52 vv. en 12 réplicas) 3. ^a .-monólogo (71) + diálogo (33 vv. en 10 réplicas) 4. ^a .-monólogo (20 vv.) 5. ^a .-monólogo (44 vv.) + 4. 6. ^a .-monólogo (28 vv.)

Estos datos muestran una evolución de este metro en la obra de Cervantes. Mientras en las cinco primeras obras predomina el monólogo de forma clara y las tiradas dan una media de 2 por obra en las tres últimas se dan ya de una forma evidente monólogos seguidos de diálogo y diálogos en estado puro, teniendo una media de 5,3 tiradas en romance. Otra diferencia radica en que en las tres últimas aparecen tiradas de este metro en todos los actos mientras que en las cinco primeras no se da esa circunstancia. Todo ello hace sospechar, incluso, una cercanía en la composición de estas obras.

Otro dato destacable en el estudio del romance es el de las asonancias que emplean uno y otro autor en sus tiradas. En Cervantes son en total 26 los pasajes en los que emplea un romance siendo 11 las asonancias diferentes que sigue; la más empleada es la e-o que usa en nueve tiradas distintas. Lope sólo empleó 19 asonancias diferentes en un número de obras que, como sabemos, es muy superior al de Cervantes. Esto da idea de ese deseo del autor de *El Quijote* de probar, de buscar. De igual modo, por los datos que nos ofrecen Morley y Bruerton, se sabe que Lope no empleó en obras anteriores a 1604 más de siete asonancias distintas en una obra. Cervantes llega a las seis asonancias distintas que usa en las seis tiradas de *El gallardo español*. En el otro extremo está *La gran sultana* en la que aparecen seis tiradas con solo dos asonancias, una de ellas la e-o se da en cinco de esos pasajes. En las dos etapas de Lope en que presumiblemente influyó en Cervantes (hasta 1608), se ve que en el periodo anterior a 1604 la me-

dia es de un 9,82%; la que va de ese año a 1608 es del 20,35%. En ambas etapas está entre los tres metros más empleados.

Todos los datos que hemos ofrecido en este artículo hacen pensar que se produjo un cambio de actitud en Cervantes ante los metros españoles por la influencia de la comedia nueva liderada por Lope. Así, los metros que hemos visto (aunque se podría apreciar también en otros) sus funciones, sus porcentajes, sus pasajes... se amoldan a la teoría que Lope mismo llevó a la práctica en sus comedias. Sin duda lo que resulta más sorprendente es que los datos de las obras de Cervantes tengan una relación directa con los de las obras del Fénix anteriores a 1604. Si atendemos a la biografía de Cervantes, se da un paréntesis en los años que van de la publicación de *La Galatea* en 1585 a la primera parte de *El Quijote* en 1605. Su estancia en la Corte, situada en aquel tiempo en Valladolid pudo ofrecerle la tranquilidad para comprender y asimilar mejor el nuevo estilo y eso incluye también la métrica. En cualquier caso, las diferencias establecidas entre las obras presentan un campo de estudio amplio debido a las variantes existentes entre algunas de ellas.

Cervantes siempre mostró su deseo por triunfar en el teatro y ese fin pasaba por aprender a dramatizar de nuevo, ahí no podía tener mejor maestro que Lope de Vega, el Monstruo de la Naturaleza, como él mismo le llamó. Así, las relaciones establecidas en estos los tres metros tratados podrían extenderse al resto de estrofas y poemas usados, ya que en otros tipos de estrofas también se aprecian cambios significativos. Lo que se deduce, en cualquier caso, es que Cervantes buscó en sus cambios métricos acercarse al estilo de Lope y ser reconocido como dramaturgo, abandonando incluso los esquemas de su primera etapa.

■ NOTAS

¹ Hemos optado por ofrecer simplemente los datos para dejar mucho más clara la evolución del romance. Daremos el tanto por ciento que ocupa en la obra, el número de tiradas y su uso con una muestra de cómo se presentaría en lo que al número de versos se refiere; en el caso de monólogos entre paréntesis indicamos el número de versos que ocupa. Siguiendo el trabajo de Morley y Bruerton consideraremos monólogos aquellos que superen los 25 versos cuando sean interpelativos, como ocurre en *La casa de los celos*.

■ BIBLIOGRAFÍA

- ANDRÉS SUÁREZ, Irene. *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*. Madrid: Verbum, 1977.
- ARELLANO, Ignacio. *Historia de la Literatura Española*. León: Everest, 1993.
- ARELLANO, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1995.
- ARÉS MONTES, José. *El teatro de Cervantes*, Madrid: s.n., 1960.
- ARRÓNIZ, O. *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*. Madrid: Gredos, 1969.
- CANAVAGGIO, J. *Cervantes dramaturgue: un théâtre à naître*. Paris : PUF, 1977.
- CANAVAGGIO, J. "Juan Rufo, Agustín de Rojas, Miguel de Cervantes: el nacimiento de la comedia entre historia y mito". En J. Canavaggio (ed.). *La comedia*. Madrid: Casa de Velásquez, 1995, p. 245-256.
- CASALDUERO. *Sentido Y Forma Del Teatro De Cervantes*. Madrid: Gredos, 1951.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Teatro completo*. Sevilla Arroyo, Florencio y Rey Hazas, Antonio (eds.). Barcelona: Planeta, 1987.
- CERVANTES, SAAVEDRA, Miguel de. *Obras completas*. Schevill y Bonilla (eds). Madrid: 1914.
- COTARELO, A. *El teatro de Cervantes*. Madrid: 1915.
- DÍAZ RENGIFO, Juan; *Arte poética española*. Madrid, 1977. [Reproducción facsímil de la ed. de Madrid: Juan de la Cuesta, 1606.]
- FROLDI, R. *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y el primer teatro de Lope*. Salamanca: Anaya, 1973.
- JOSÉ PRADES, J. de (ed.). *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo [1609] de Lope de Vega*. Madrid: CSIC, 1971.
- QUILIS, Antonio. *Métrica española*. Barcelona: Ariel, 1984.
- LÓPEZ MORALES, H. *Tradicón y creación en los orígenes del teatro castellano*. Madrid: Alcalá, 1968.
- MARÍN, D. *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*. Valencia: Hispanofilia, 1968.
- MEREGALLI, F., *Introducción a Cervantes*. Barcelona: Ariel, 1992.
- MEREGALLI, F. "Aproximaciones al teatro de Cervantes". *Boletín de la RAE*. 1980, 429-442.
- MORLEY, S. Griswold y BRUERTON, Courtney. *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos, 1968.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. (ed.). «Introducción» a *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo [1609]*. En *Edición crítica de las «Rimas» de Lope de Vega*. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, 1994, vol. II, p. 37-64.
- STAPP MOODY, William. *El teatro de Cervantes*. Madrid: Univ. Complutense, 1981.
- VV.AA. *La génesis de la teatralidad barroca*. Valencia: Universidad, 1981.
- ZIMIC, Stanislaw. *El teatro de Cervantes*. Madrid: Castalia, 1992.



UN GRACIOSO BARROCO ANTE EL DILEMA
EXISTENCIAL CONTEMPORÁNEO EN EL TEATRO
DE SANCHIS SINISTERRA

Francisco Sáez Raposo
Universitat Autònoma de Barcelona
(Francisco.Saez@uab.cat)



Resumen: Interesado siempre en el complejo y paradójico universo del actor, especialmente del Siglo de Oro, José Sanchis Sinisterra se adentra en su obra titulada *El canto de la rana* en una de las mayores inquietudes que han desasosegado al hombre moderno, la que le produce la reflexión sobre su propia existencia en un mundo sumido en una profunda crisis económica y política. Para ello, el autor emplea la figura del que fue el actor más famoso de todo el Siglo de Oro español: Cosme Pérez, creador de la máscara escénica Juan Rana. La imposibilidad del actor para desligarse del personaje que creó e interpretó durante más de cuarenta años, ya que el público fue incapaz de desligar a ambos desde el primer momento, y la supuesta crisis de identidad que aquello pudo provocarle, le sirven al dramaturgo para reflexionar sobre la tragedia que le produce al hombre contemporáneo vivir en un mundo alienante y deshumanizado.

Palabras clave: Teatro breve, entremés, actor, Sanchis Sinisterra, Juan Rana.

Abstract: Always interested in the complex and paradoxical universe of the actor, especially of the Golden Age, José Sanchis Sinisterra penetrates in his work entitled *El canto de la rana* in one of the main concerns that has disturbed modern man, the one which produces him the meditation about his own existence in a world plunged in a deep economic and political crisis. In order to do that, the author uses the figure of the most famous actor of Spanish Golden Age: Cosme Pérez, who created and developed the character of Juan Rana. The actor's impossibility to separate himself from the character he created and played for over forty years, because of the audience inability to separate both from the very first moment, and the supposed identity crisis that this situation could caused him, served the playwright to reflect about the tragedy caused to the contemporary man by living in an alienating and dehumanized world.

Keywords: Short Drama, interlude, actor, Sanchis Sinisterra, Juan Rana.

IL CAPOCOMICO.— (*rivolgendosi quasi strabiliato, e insieme irritato, agli Attori*). Oh, ma guardate che ci vuole una bella faccia tosta! Uno che si spaccia per personaggio, venire a domandare a me, chi sono!

IL PADRE.— (*con dignità, ma senza alterigia*). Un personaggio, signore, può sempre domandare a un uomo chi è. Perché un personaggio ha veramente una vita sua, segnata di caratteri suoi, per cui è sempre «qualcuno». Mentre un uomo —non dico lei, adesso— un uomo così in genere, può non esser «nessuno».

(PIRANDELLO 106).

Una de las mayores preocupaciones que ha inquietado al hombre moderno ha sido la producida al reflexionar sobre su propia existencia. Aunque ni mucho menos se trataba de un asunto nuevo, serán las circunstancias socio-políticas del siglo XX las que formen el caldo de cultivo ideal para una tendencia filosófica que es heredera directa de las doctrinas de Kierkegaard, Schopenhauer, Marx y Nietzsche, primordialmente. Dos cruentas guerras mundiales, separadas por una serie de eventos que conforman un nuevo orden mundial (una crisis económica sin precedentes, la ascensión y apogeo del fascismo y nacionalsocialismo en Europa así como la Guerra Civil española), y la amenaza constante de una tercera contienda de consecuencias apocalípticas llenan al individuo de pesimismo, desamparo y una sensación de inseguridad constante hacia su propia realidad. Bajo esta perspectiva, el hombre contemporáneo comienza a plantearse su ubicación en el mundo que le rodea y su propia vida como un auténtico dilema en el que la misma noción de “ser” es susceptible de ser cuestionada. El ser humano siente la angustia que le produce una estructura social que maneja su destino supeditando su libertad individual y le convierte en un ente abstracto dentro de un macrosistema alienante y deshumanizado.

Por supuesto, no es de extrañar que desde la década de 1940 encontremos a un buen número de antihéroes que, sobre un escenario, se debaten ante las tribulaciones que la coyuntura histórica que les ha tocado vivir provoca sobre la esencia misma de su existencia. Sin embargo, sí que resulta muy llamativo el hecho de poder encontrar a un personaje

sacado de unos parámetros históricos totalmente diferentes enfrentándose a los avatares que acuciaron al hombre del siglo XX. Esta especie de extemporaneidad que ha llevado a cabo José Sanchis Sinisterra en gran parte de su producción es perfectamente constatable en *El canto de la rana*, pieza en la que centraremos el presente trabajo. En ella, a través de la figura de Cosme Pérez, nos presenta una auténtica tragedia de tipo existencial. Éste, el actor más famoso de todo el Siglo de Oro, dio vida durante más de cuarenta años al personaje de Juan Rana con el que, desde un primer momento, se le identificó por completo. La profunda crisis de identidad que supuestamente pudo ocasionar en el actor el sometimiento que estaba padeciendo por parte de su personaje atrajo poderosamente a Sanchis Sinisterra a la hora de plantear el argumento de su pieza.

Pero el interés de resucitar escénicamente a Juan Rana no era nuevo. Entre la serie de singularidades que le caracterizan se encuentra la de haber disfrutado de una tradición en la que la obra del autor valenciano se constituye, hasta este momento, como el último eslabón teatral¹ de una trayectoria que, de manera intermitente, se puede rastrear a lo largo de estos más de tres siglos transcurridos desde que en abril de 1672 falleciera Cosme Pérez en Madrid. Sólo esa absoluta identificación que el público estableció entre el actor y su máscara escénica impidió la creación de un mayor número de obras protagonizadas por un personaje que era el favorito en los escenarios públicos y cortesanos, ya que los espectadores nunca pudieron concebir a Rana encarnado en la piel de otro actor diferente.

Aun así, los incentivos (fundamentalmente económicos en un primer momento) de poder recuperar para el escenario a un personaje tan atractivo animaron a autores de comedias y dramaturgos a acometer tal empresa. Se intentará, por todos los medios, buscar la aprobación del público a través de la adaptación del personaje a las circunstancias derivadas de la muerte Pérez, primero, y a los cambiantes horizontes de expectativas con los que los espectadores fueron recibiendo el fenómeno teatral a lo largo de los siglos, después.

Para poder entender *El canto de la rana* dentro del conjunto de la tradición *juanranesca* en la que está inserta creemos necesario presentar, aunque solo sea de manera esbozada, los hitos que han ido jalonando dicha trayectoria a lo largo del tiempo. Como primero de ellos habría que citar el entremés de Gil López de Armesto y Castro titulado *El sacristán Berenjéno*, que apareció publicado a los dos años de la muerte de Cosme Pérez.

Sus dos protagonistas, Gilote y el sacristán, aparecen en escena sin interpretar el papel de Rana de manera directa pero vestidos y actuando como si realmente fueran él. Casi un siglo después, en 1750, encontramos en un tomo de manuscritos titulado *Libro de bailes de la señora María Huidalgo* el anónimo baile de *La muerte de Juan Rana*, al que ya hemos dedicado un estudio detallado en otro lugar [Sáez Raposo, 2004]. En esta pieza se parte de la aceptación de la muerte de Rana (en realidad, la de Cosme Pérez) para presentar en escena al heredero de todas sus gracias: su hijo Juan Ranilla. De este modo se pretendía conseguir una continuidad del personaje que no resultara traumática para el público.

El siglo XIX verá la aparición de tres obras que contarán con nuestro gracioso en sus respectivos listados de *dramatis personæ*. La primera de ellas, por orden cronológico, es otra pieza breve anónima que bajo la denominación de “pasillo cómico” tiene como título *Juan Rana y Antón Rapao*. Se nos ha conservado en dos ediciones sueltas una de las cuales aparece datada en Madrid en el año 1844. En el último tercio del siglo, Rana hará su incursión en el género de la zarzuela grande interviniendo en *Los comediantes de antaño* y en *Don Lucas del Cigarral*. La primera, con música del maestro Barbieri y libreto de Mariano Pina y Bohigas, fue estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid en febrero de 1874; la segunda, refundición de la famosísima comedia de Francisco de Rojas Zorrilla *Entre bobos anda el juego*, cuenta con un libreto escrito por Tomás Luceño y Carlos Fernández Shaw al que puso música Amadeo Vives. Su estreno, también en Madrid, se produjo en el Teatro de Parish en febrero de 1899. En ambas obras, de marcado carácter metateatral, se presenta a nuestro personaje como un símbolo de una época y una actividad (la teatral) totalmente ajenas y desconocidas para el público de este final del siglo XIX, pero muy acorde con el horizonte de expectativas con el que recibían este tipo de piezas líricas de carácter cómico-paródico.

Casi un siglo tendría que transcurrir desde ese momento para que Rana, esta vez concebido por el ingenio de Sanchis Sinisterra, volviera a pisar unas tablas protagonizando la pieza que nos ocupa.

La gran atracción que este dramaturgo siente por el universo del actor y su circunstancia ya había quedado reflejada claramente en algunas de sus piezas. En *Ñaque o de piojos y actores*, estrenada en el Festival Internacional de Sitges el 29 de octubre de 1980, se lleva a cabo, a través de una fuerte carga metateatral, una revisión libre de la obra de Agustín de Rojas Villandrando *El viaje entretenido*. Sus protagonistas, Nicolás de los Ríos

y Agustín Solano, son dos actores reales de nuestro Siglo de Oro² (como sucede en *El canto de la rana*) que sirven para mostrar la condición marginal y las miserias a las que se vieron abocados la mayor parte de los miembros de este colectivo en aquellos días. La segunda de ellas, por orden cronológico de estreno, es seguramente la más conocida de todo su repertorio debido tanto a su fama teatral como a su exitosa adaptación cinematográfica. Nos estamos refiriendo a *¡Ay, Carmela!*, que fue estrenada el 5 de noviembre de 1987 en el Teatro Principal de Zaragoza. Su argumento, sobradamente conocido, cuenta las azarosas peripecias de Carmela y Paulino en plena Guerra Civil. Por su parte, en *La puerta* (estrenada el 28 de abril de 1988 en el Teatro del Mercado de Zaragoza) asistimos a la dolorosa angustia, expresada a modo de confesión pública, que siente un personaje (literalmente hablando) ante la inminencia de una muerte, la suya, inevitablemente marcada por su mutis final en la conclusión de la obra. Por último, hay que citar *Los figurantes* (representada por vez primera el 28 de febrero de 1989 en Valencia), que tiene también un marcado carácter metateatral. En ella se cuenta la rebelión acometida por los actores encargados de interpretar los personajes secundarios de una pieza teatral. En todas ellas, como también ocurre en *El canto de la rana*, se puede apreciar, por un lado, la fascinación que el dramaturgo siente hacia la figura del actor (al que otorga un papel primordial dentro del hecho teatral) y, por otro, la marginalidad en la que históricamente ha estado (y sigue estando) sumida esta profesión, experta como pocas a la hora de bandearse entre extremos: la leyenda y el olvido, la fama y la infamia, la veneración y la maldición.

Esa paradójica unión de contrarios que forma parte de la naturaleza del actor, así como la necesaria pérdida de identidad (llevada, en este caso, hasta el límite) que debe asumir en favor de su personaje, serán los dos pilares en los que se sustente *El canto de la rana*.

La pieza fue compuesta entre los meses de junio y agosto del año 1987, aunque, según noticia aportada por el propio Sanchis Sinisterra (2000, 95), realizó unas “primeras tentativas” entre 1983 y 1984. El estreno tuvo lugar en La Gruta del Centro Cultural Helénico de la Ciudad de México el 22 de febrero de 1998 con una puesta en escena dirigida por Rodrigo Johnson. El papel de Cosme Pérez-Juan Rana fue interpretado por el actor Óscar Yoldi.

La “agobiante interdependencia” que se entabló desde un momento muy temprano³ entre actor y personaje constituye la trama de esta breve

pieza constituida en un único acto. La llamativa circunstancia de que Pérez se estuviera planteando retirarse de las tablas⁴ en el momento cumbre de su carrera provoca que Sanchis Sinisterra se pregunte si este deseo no estaría relacionado con la necesidad que el actor pudiera sentir de abandonar la interpretación de un personaje que, ya por aquel entonces, quizás estaría amenazando su propia identidad (2000, 82). El dramaturgo valenciano lleva a cabo una lectura histórica (en los términos en que esta fue formulada por Hans Robert Jauss (1982a, 139-185) en su famosa teoría de *Erwartungshorizont* u *horizonte de expectativas*, heredera de los planteamientos que Hans Geörg Gadamer había tomado a su vez de Wittgenstein, Husserl y Nietzsche) de esa escueta noticia referida en el documento contractual que Pedro de la Rosa redactó en el año 1643. Así, y a través de un proceso análogo al propuesto por Wolfgang Iser (107-231) a partir del concepto de *Unbestimmtheitsstellen* formulado por Roman Ingarden (1973) para explicar los procesos hermenéuticos empleados por el lector de un texto, Sanchis Sinisterra intenta completar desde su experiencia presente el vacío o espacio de indeterminación producido por la multitud de interpretaciones posibles que trae aparejada una noticia tan poco concreta. De esta manera, emplea como referente hermenéutico una de las obsesiones que más han acuciado al hombre moderno⁵ para intentar solventar esa asimetría que la ambigüedad de esa anécdota le produce como lector. El hecho de que el dramaturgo privilegie lo ausente a lo presente en dicho testimonio (que, como ya sabemos, es mínimo), e incluso lo marginal o fronterizo, demuestra también, en nuestra opinión, la deuda que con el modelo teórico deconstructivo se puede percibir en el diseño creativo de su monólogo,⁶ todo ello en consonancia con la labor de un autor que ha estado siempre muy preocupado por la estructura y los aspectos formales de los textos que ha creado.

La cuestión de la identidad no era nueva para Juan Rana, pues ya en el siglo XVII se había convertido en uno de los recursos cómicos de los que se sirvieron los ingenios del momento. La ansiedad que sufre su yo escénico ante la duda metafísica que en ocasiones se le plantea era percibida por el público con un marcado carácter jocoso en las piezas que protagonizó.

En dicho corpus sería posible encontrar hasta tres grados o etapas en esa especie de crisis de identidad. La primera de ellas se correspondería con una dificultad para diferenciar entre su personalidad ficticia y real. En estas piezas, de notoria naturaleza metateatral, nuestro personaje no

era capaz de distinguir entre la ficción de la obra que estaba representando y su condición de actor. El importante esfuerzo psicológico que la necesidad de dar vida a una gran variedad de personajes⁷ suponía en un Rana caracterizado por una marcada estulticia se achacaba frecuentemente como el origen de este desvarío. Como ejemplos de esta situación se podrían citar el entremés de Calderón *Juan Rana en la Zarzuela*, *El mundo al revés*, de Luis Quiñones de Benavente, la *Loa de Juan Rana*, de Agustín Moreto, o el *Sainete final para la comedia "Triunfos de Amor y Fortuna"*, escrito por Antonio Solís.

La aparición del personaje de Juan Ranilla como su *alter ego* infantil en toda una serie de obras (como, por ejemplo, *El parto de Juan Rana*, de Pedro Francisco Lanini Sagredo, y *El retrato de Juan Rana*, en la versión de Sebastián de Villaviciosa) supone un segundo estadio, ya que significó el uso escénico de lo que podríamos denominar como un cuasi-doble suyo.

Por último, encontramos otro conjunto de piezas donde se juega con la pérdida total de la identidad de Rana a través de la confrontación física con otro personaje idéntico a él. Entre estas, de una comicidad bastante acentuada, se podrían destacar el anónimo baile de *Los Juan Ranas*, la segunda parte del entremés de *El guardainfante*, de Quiñones de Benavente, o el calderoniano de *Los dos Juan Ranas*. El hito final de este recorrido habría que situarlo en *El triunfo de Juan Rana*, nacido también del ingenio de Calderón. En esta obra, última en la que intervendría un anciano Cosme Pérez pocos meses antes de morir, Rana no muestra ninguna duda sobre su propia identidad ni la pierde en favor de otro personaje, sino que deja de ser él para convertirse en otra entidad, en su propia estatua que acabará decorando una fuente ubicada en la Sala de las Burlas del Palacio del Buen Retiro. Juan Rana no aparece como tal en el entremés, sino que aparece "interpretando" a su propia estatua.

Precisamente este entremés, apoteosis de un personaje convertido ya en ese momento en una auténtica leyenda, será el punto de partida del monólogo creado por José Sanchis Sinisterra. En él, parafraseando la situación inicial y el título de la famosa obra de Antón Chejov *El canto del cisne* [Sanchis Sinisterra, 2000: 82], vemos aparecer en escena a nuestro gracioso debatiéndose, en el ocaso de su vida, por intentar recuperar el yo que le ha sido arrebatado por el personaje en cuya piel se ha metido durante sus algo más de cuatro décadas de carrera escénica e intentando sosegar, a través de este último esfuerzo, una conciencia que ha padecido

el tormento interior de ver cómo la extraordinaria fama alcanzada por el actor estaba forjada en el protagonismo que, a costa de anular la personalidad del ser de carne y hueso, ha obtenido su personaje.

A través de esta esquizofrénica lucha interior el autor consigue provocar en el público dos tipos de reacción bien definidos por el modelo de interacciones elaborado en su día por Hans Robert Jauss (1982b, 164-188). En primer lugar, una denominada interacción simpatética que, en palabras de este, se explicaba como:

[...] the aesthetic affect of projecting oneself into the alien self, a process which eliminates the admiring distance and can inspire feelings in the spectator or reader that will lead him to a solidarization with the suffering hero. Aesthetic experience shows time and again how admiration and compassion follow each other (1982b, 172).

Por último, el espectador termina sintiendo ante Cosme Pérez-Juan Rana una identificación catártica, que Jauss definía como

[...] the aesthetic attitude, already described in Aristotle, that frees the spectator from the real interests and affective entanglements of his world, and puts him into the position of the suffering and beset hero so that his mind and heart may find liberation through tragic emotion or comic relief (1982b, 177).

Pasando ya al estudio detallado de la obra en sí, lo primero que habría que destacar es que *El canto de la rana* aparece como un crisol en el que se recogen y funden gran parte de los elementos por los que Sanchis Sinister se ha sentido atraído a lo largo de toda su producción teatral: su gusto por el mal llamado género menor, su interés por el teatro fronterizo alejado de la ortodoxia pretendida por los sistemas ideológicos y de poder que lo han obviado, la figura del actor, la condición social de este (relegado en innumerables ocasiones a ocupar un plano marginal dentro de la sociedad a la que pertenece), el problema metafísico de la pérdida de la identidad en una profesión basada, precisamente, en esta premisa, etc.

El comienzo de la pieza nos presenta a Cosme Pérez en el escenario del Coliseo del Buen Retiro justo después de concluir la que sería su última actuación: el entremés de *El triunfo de Juan Rana*.⁸ En este momento crepuscular de su vida, Pérez inicia una especie de examen de conciencia

de lo que ha sido el conjunto global de su carrera sobre los escenarios. Dicha reflexión en voz alta se produce a través de un monólogo-diálogo en el que el personaje va adoptando alternativamente las voces de Cosme Pérez y Juan Rana. Según se indica en las acotaciones, el público advierte dicha transformación a través del cambio de voz, de actitud y ademanes que muestra el actor, y de la “risa peculiar”⁹ que emite desde su condición de Juan Rana.

Nuestro personaje aparece en el escenario, abandonado por el resto de los actores que compartían reparto con él y por el público que acaba de asistir a la representación, “[...] más solo que la luna, harto de vino, olvidado y dormido como un fardo gotoso” (Sanchis Sinisterra, 2000, 84). La escena se presenta envuelta en una penumbra que de la grandiosidad del decorado creado por Dionisio Mantuano para la fiesta calderoniana no permite vislumbrar sino “algunos bultos imprecisos, sin duda elementos del vestuario y atrezzo de la pasada representación” [2000: 83]. La influencia de Samuel Beckett en este despojamiento escénico,¹⁰ en esta voluntaria escasez de medios y en la reducción de la trama de acción hasta llegar al denominado “grado cero de la teatralidad” es más que evidente, así como en el discurso entrecortado, truncado, plagado de frases inconclusas, reflejo del estado mental en el que se encuentra sumido el personaje. En *Ñaque o de piojos y actores*, obra en la que tantas similitudes se pueden trazar con esta, es fácil encontrar un paralelismo en estos dos aspectos mencionados. En lo relativo a su inquietante “puesta en espacio” su acotación inicial específica lo siguiente:

El escenario está vacío y desierto. Luz imprecisa, quizás parpadeante —también en la sala. Puede escucharse el viento, e incluso soplar, arrastrar polvo, papeles, hojas... Batir de puertas mal cerradas (Aznar Soler, 1991, 125).

El personaje que aparece sobre el escenario poco tiene que ver con aquel icono de la graciosidad que había deleitado al público y que “[...] solo con salir a las tablas, y sin hablar, provocaba la risa y al aplauso” (Cotarelo y Mori, 1911, I, clxi a). De esa gloria pública únicamente queda el eco amortiguado proveniente de la obra que acaba de terminar justo en el momento anterior al comienzo de la acción. El espectador se enfrenta a la tragedia privada que la desesperada búsqueda del yo produce a un Cosme Pérez al que Sanchis Sinisterra ha despojado de todo el halo mítico del que su figura pudiera estar revestida y al que expone en su

faceta más desgarradoramente humana intentando dirimir, de una vez por todas, lo que el mismo define como “[...] este pleito entre el alma y el cuerpo” (2000, 85). Y es que su personaje, Juan Rana, se resiste a resignarse a ser considerado como una mera encarnación desempeñada por un actor y reclama, a su vez, una identidad propia no supeditada a la de aquel que le prestó una apariencia física. La deuda del actor con él, en su opinión, es mucho mayor que la que pudiera existir a la inversa, ya que Rana ha proporcionado a Pérez una fama que le hubiera sido totalmente imposible alcanzar por otros medios:

¿Tan poca cosa he de ser yo, para amigarme con un remedo como tú, con un garabato de persona? (*Retoma los modos de Juan Rana*) Garabato seré, pero de más firme trazo que no tú, Cosmecillo, que si ahora te precias de ser alguien, cosa bien poca y apocada fuiste hasta topar conmigo. Y si a mí mismo me encaramo, como dices, muy más te empiné a ti, y aún a todos los tuyos. Mira, si no, dónde te encuentras hoy, y acuerda cuáles fueron tus principios. [...] Pepinos, calabazas, nabos, tomates... (*Cambia bruscamente a Cosme*) ¿Qué murmuras bellaco? (*Prosigue como Juan Rana*) Razonaba de frutos, señor Pérez... ¿No eran estos que digo los más que cosechabas en tu oficio, en la flor de tu vida? (*Ríe sardónicamente*) (2000, 88-89).

Esa seguridad con la que Rana manifiesta que él, como personaje, no sólo posee una personalidad diferente e independiente a la del actor, sino que esta, además, es mucho más definida y estable, revela la otra gran influencia que subyace en *El canto de la rana*. Si en el plano estructural se notaba, como ya quedó señalado, el influjo de Beckett, en el plano temático, aunque el recuerdo del Augusto Pérez de Unamuno se hace inevitable, la deuda con Pirandello y sus *Sei personaggi in cerca d'autore* se nos antoja fuera de toda duda. Las anteriores palabras de Rana tienen reminiscencias de aquellas otras pronunciadas por el personaje del Padre en el Acto III de la obra del dramaturgo italiano:

IL PADRE.— [...] Quando un personaggio è nato, acquista subito una tale indipendenza anche dal suo stesso autore, che può esser da tutti immaginato in tant'altre situazioni in cui l'autore non pensò di metterlo, e acquistare anche, a volte, un significato che l'autore non si sognò mai di dargli! (Pirandello, 1974, 108).

La realidad del personaje es mucho más fiable que la del actor de carne y hueso porque no cambia nunca, está fijada de antemano y así per-

manecerá por siempre. Mientras que la de este consiste en encarnar a otros, la de aquel, sin embargo, radica meramente en ser. Un personaje no actúa, un personaje es:

IL PRIMO ATTORE.— E che dobbiamo fare?

IL CAPOCOMICO.— Niente! Stare a sentire e guardare per ora! Avrà ciascuno, poi, la sua parte scritta. Ora si farà, così alla meglio, una prova! La faranno loro!

(Indicherà i Personaggi).

IL PADRE.— *(come cascato dalle nuvole, in mezzo alla confusione del palcoscenico).*

Noi? Come sarebbe a dire, scusi, una prova?

IL CAPOCOMICO.— Una prova — una prova per loro!

(Indicherà gli Attori).

IL PADRE.— Ma se i personaggi siamo noi...

IL CAPOCOMICO.— E va bene: «i personaggi»; ma qua, caro signore, non recitano i personaggi. Qua recitano gli attori. I personaggi stanno lí nel copione.

(Indicherà la buca del Suggeritore).

Quando c'è un copione!

IL PADRE.— Appunto! Poiché non c'è e lor signori hanno la fortuna d'averli qua vivi davanti, i personaggi... (Pirandello 1974, 72).

En un momento de la obra, Cosme tratará de autoconvencerse de que, en realidad, la decisión de dar vida a un “bufón” durante toda su carrera, abandonando su sueño de llegar a ser un reconocido galán de comedia, se debió a una libre elección personal y no a la claudicación ante unas aptitudes determinadas. En un intento desesperado por afianzar su yo tratando de desligarlo completamente del de Rana, Pérez intenta recordar el diálogo de alguno de los papeles serios que interpretó en su juventud para demostrarse a sí mismo lo capacitado que siempre ha estado no sólo para interpretar personajes cómicos, sino también trágicos. Sin embargo, se tendrá que enfrentar con la mayor pesadilla que asalta, en algún momento de su carrera, a todo actor:

([...]) Queda un momento inmóvil, jadeando por el esfuerzo, mientras busca en su memoria algún pasaje adecuado. [...] Murmura frases confusas, sin duda jirones de versos semio olvidados. Por fin, adopta una pose que quiere ser altiva y declama, enfático)

“Necio es, Leonardo, el...” (*Se interrumpe*)
 No: Leonardo era yo... (*Recita*)
 “Necio es, Feniso, el amor...”
 ¿Feniso?... No, tampoco... Feniso no... ¿Roberto? (*Recita*)
 “Necio es, Roberto, el amor...” (*Se interrumpe. Grita*) ¡Lucindo! ¡Eso es!
 Lucindo, sí... (*Recita*)
 “Necio es, Lucindo, el amor...
 que con pequeño favor,
 alimenta grandes engaños...”
 (*Se interrumpe*) ¿Alimenta? (Cuenta con los dedos) A-li-men-ta-gran-des-en-ga-ños... No, sobra una sílaba... Alimenta, no. ¿Detenta?... No...
 ¿Revienta?... No... [...]. (2000:, 91-92).

Para Cosme, la falta de memoria¹¹ implica la pérdida de su identidad y su resignación definitiva a la circunstancia de tener que reconocerse, vivir y muy probablemente ser recordado en la otredad de su creación. Tan sólo unos instantes después será capaz de declamar sin el menor titubeo el parlamento que pronunciaba Rana en uno de sus entremeses y es en ese preciso momento cuando asistimos al triunfo definitivo del personaje sobre el actor. Para colmo de ironías, esos versos con los que queda definitivamente establecida su “verdadera” personalidad no son otros que aquellos con los que se iniciaba el entremés de Quiñones de Benavente titulado *El soldado*, en los que, precisamente, se lamentaba ante la imposibilidad de recordar quién era realmente:

Yo soy un hombre, señores...
 porque no puedo ser dos.
 Yo soy un hombre, en efecto...
 ¡Válgame Dios! ¿Quién soy yo?
 Pardiez, que se me ha olvidado;
 Perdonad aqueste error,
 que no soy de los primeros
 que se olvidan de quien son (2000, 93).

A pesar de todo ello, el humor también intenta encontrar su espacio en una obra que tiene como protagonista al que fue monarca de la graciosidad en su tiempo, por lo que no podemos terminar este trabajo sin mencionar el modo en el que es tratado. El uso de una situación de naturaleza escatológica que, en un primer momento, busca una reacción có-

mica del público mediante el uso de lo gestual, termina suscitando en este un efecto diametralmente opuesto y provoca, en nuestra opinión, uno de los momentos más representativos de lo que el planteamiento filosófico del monólogo pretende transmitir. A través de un mecanismo perfectamente urdido, el ánimo del espectador, como el del propio Cosme a lo largo de toda la representación, sentirá en su fuero interno el vértigo que produce la oscilación súbita de las emociones, el salto instantáneo de la risa al llanto, de la banalidad a la transcendencia. La risa fácil, incluso burda, nacida de la contemplación en escena de un hombre con el aspecto que Rana tiene (en estado de embriaguez e incapaz de deshacerse de la gran cantidad de ropas y postizos que lleva puestos para poder aliviar su vejiga), provoca un clímax grotesco en el que por medio de una especie de comicidad dramática (si se nos permite el oxímoron) se presenta, una vez más, la tragedia personal de un antihéroe que ve cómo hasta sus más elementales necesidades fisiológicas se ven coartadas por su máscara escénica:

[...]ya no puedo aguantar más el vaciarme (*Intenta de nuevo desatarse los calzones*) ¡Válgame Dios!... Difícil me lo ponen estas ropas... ¡Y cómo me han fajado los malditos para simular la panza de Juan Rana!... (*Bajo los calzones, que no ceden, aparecen abultados refajos*) Preso estoy bajo tanto postizo... y hasta la bragueta tiene embozada la salida... (*Se va desesperando*) Calma, huroncillo mío, yo te liberaré... No te derrames ahora, por la ilusión de la huida... Aguarda, aguarda, que encontraré el camino hasta la madriguera... (*Los postizos parecen no acabarse nunca*) Y, cuando no, hallaré manera de desenfundar ese atadizo de cintas... paños... guatas... cueros y entretelas, con que me han aforrado todo el... (*Patalea furioso*) ¡Maldito envoltorio! ¡No has de dejarme libre ni en trance tan menudo? ¡Hasta el mear me estorbarás, terco Juan Rana? ¡No te basta el haberme usurpado media vida, siéndome cárcel y tapujo y máscara? ¡Es poca cosa arrinconarme el nombre? Que ya por Cosme Pérez, vive el cielo, ni yo mismo atino a conocerme... ¡La edad me negará también, rana trufosa, y el honesto decoro que las canas conceden a las necesidades corporales? ¡Quieres volverme a hacer niño de teta, biznieto de mí mismo, desaguándome todo en mis pañales? (*Desiste, rabioso, de quitarse el disfraz y llama a gritos*) ¡Jerónimo! ¡Manuela! ¡Escamilla! ¡A mí! ¡Acudid presto, que me meo! ¡Favor, socio...! (*Se interrumpe de golpe, queda inmóvil y, poco a poco, va calmándose. Le invade una sonrisa placentera. Es evidente que se ha librado de su problema...*) No es menester que acudas, Escamilla... [...] (2000, 86-87).

Lo que se considera cómico en Cosme Pérez se degrada, siguiendo la delimitación enunciada en su día por Emile Souriau (Jauss, 1982a, 123-134), y entra a formar parte de la categoría de lo ridículo por la intervención de un Juan Rana que transforma en mundano y ordinario aquello que por el mero hecho de ocurrir en un escenario tenía un carácter artístico. Ese paso de la risa a la profunda reflexión provoca una especie de catarsis en un público que ahora, mediante un proceso de introspección, es consciente de la amoralidad en la que estaba sustentada su carcajada.

Como hemos tenido la oportunidad de comprobar a lo largo de este trabajo, el Juan Rana-Cosme Pérez que se nos presenta a finales del siglo XX es totalmente opuesto al que triunfó sobre los escenarios del Barroco, pues ha perdido esa inocencia que le era connatural y ha mudado aquellas situaciones superficiales y puramente cómicas en las que se jugaba con su identidad en un drama de hondo calado existencial. Se trata de un personaje entendido a la luz tanto de los sucesos históricos como de las corrientes teóricas que han ido jalonando el siglo que acabamos de dejar atrás.

En las apenas diez páginas de las que está compuesto el monólogo de José Sanchis Sinisterra asistimos al drama de un actor en plena búsqueda de su identidad perdida, de una conciencia a la que se vio obligado a renunciar en pos de un éxito que consiguió en grandes cantidades pero que nunca llegó a satisfacerle por completo. La fragilidad de la existencia de Cosme Pérez no es más que el reflejo de la fragilidad de la condición humana en general y de ese sinsentido que en tantas ocasiones gobierna nuestros designios. El actor, a pesar de su profunda desesperación ante esta circunstancia,¹² terminará viéndose derrotado por un personaje que todo le ha dado, pero que le ha quitado todo igualmente. El final, de un patetismo mayúsculo (con un Pérez croando y despidiéndose del público con “una servil y bufonesca reverencia”), muestra a un actor obligado a aceptar una vida mediatizada, condicionada por la de su creación. Comprobamos que esa relación simbiótica que se establece entre todo intérprete y su papel él la vive como parasitaria, lo que le hace encontrarse sumido en una encrucijada existencial que bien podría sintetizarse en el aforismo “*nec tecum nec sine te*”.

Irónicamente, Pérez consigue lo que pretendía: demostrar lo capaz que es de interpretar a personajes serios, profundos, que hagan llorar al público, aunque, en esta ocasión, ese papel sea el de su propia vida. Estamos, por lo tanto, ante la primera y hasta el momento única pieza dramática de

entre las más de setenta que componen un repertorio que se extiende ya a lo largo de más de tres siglos. Una pieza que deja bien patente la versatilidad de un personaje que no ha tenido problema alguno para adaptarse y reinventarse, gracias a la fascinación que ha despertado, de acuerdo a los diversos cánones establecidos a lo largo de todo este tiempo

Pero no podemos olvidar que nos hallamos también ante la tragedia de un personaje, Juan Rana, que reclama para sí el reconocimiento de su yo diferente e individual, la ratificación de su propia existencia. La mayor crudeza de sus palabras, su calculada frialdad y la excesiva franqueza de la que hace gala no deben desviar nuestra atención del sufrimiento que a su vez padece. Suyas hubieran podido ser las palabras que el propio Sanchis Sinisterra hace pronunciar al protagonista (otro “personaje” como Rana) de su obra *La puerta* y que bien podrían explicar su sentir:

[...] cuando salga por esa puerta, se acabó. Se acabó todo. No me refiero a la obra, me refiero a mí. O sea, que, cuando salga por esa puerta, me acabé... si me permiten la expresión. C'est fini. Finish. Finito. Non plus ultra.

Sí, claro: queda el actor. El actor que interpreta mi papel. O sea: este que ven ahora aquí, y que les está hablando como si fuera yo. Pero él no soy yo. Por favor: no vayan ustedes a confundirnos. El actor es el actor... y yo soy yo. Algo muy distinto. [...] Sí, sí: ya lo sé... Hablo y hablo y hablo para retrasar lo inevitable: mi salida por esa puerta y, con ello... mi total disolución, mi repentina podredumbre, mi naufragio en el polvo del teatro.

Pero es humano, ¿no? ¿Qué harían ustedes en mi lugar? [...] Es humano, sí. Demasiado humano. Y yo, por suerte o por desgracia, también lo soy. A mi manera, claro, que es como la suya. Que no es como la de nadie, ni siquiera como la del actor, que esta noche ha mezclado su vida con la mía para darles a ustedes... (Sanchis Sinisterra 1997, 37 y 40).

■ NOTAS

¹ Con posterioridad a la obra de Sanchis Sinisterra, Marcelo Soto convirtió a Rana en uno de los personajes protagonistas de su novela *Las bodas tristes* (1999).

² Para más información biográfica sobre ellos remitimos a Rennert (571-573 y 602-603) y, especialmente, a Ferrer Valls.

³ Es de sobra conocido el hecho de que incluso en documentos legales se utilizaba el nombre del personaje para referirse al actor.

⁴ “En Madrid representó [Cosme Pérez] al siguiente año [1643], aunque al principio opuso alguna resistencia que obligó a escribir a su autor Rosa en la lista: «Está indeciso, porque no quiere representar», y lo mismo hizo en 1644” [Cotarelo y Mori I, clix a].

⁵ No se trata de la primera vez en la que el autor muestra su interés por el problema existencial del hombre contemporáneo, ya que en su obra *Testigo de poco*, escrita en el año 1973, ahonda sobre la alienación en la que éste está sumido, pues “[...] vive una realidad, «caótica, confusa y multívoca» [...]” [Aznar Soler 28].

⁶ Algo similar se puede colegir de su obra *Los figurantes*, planteada desde la perspectiva y las circunstancias de aquellos que únicamente tienen un papel mínimo en una representación teatral.

⁷ El Cosme Pérez de Sanchis Sinisterra dirá: “Tal es el lote del representante: ser uno y ser muchos, estar en todas partes y no estar en ninguna” [Sanchis Sinisterra 2000, 89].

⁸ La pieza se estrenó en Palacio el 29 de enero de 1672 intercalada entre la primera y la segunda jornada de la comedia, también de Calderón, *Fieras afemina amor*.

⁹ A partir de ciertas alusiones que es posible hallar en varias de las piezas protagonizadas por Rana (como, por ejemplo, *La loa de Juan Rana*, de Moreto, o *Los sitios de recreación del rey*, de Calderón), se puede inferir que su particular timbre de voz se utilizó con relativa frecuencia con fines cómicos. Incluso en otro de sus entremeses, *Pipote en nombre de Juan Rana*, de Luis Quiñones de Benavente, uno de los personajes hace mención a la risa falsa característica del personaje: “SALVADOR.— Simple discreto, que por tu donaire / mereciste que fueses / perpetuo alcalde de los entremeses, / dando al vulgo sentencias avisadas, / a veces truecas por tus alcaldadas. / Rana, que con graciosos ademanes / quitas el gusto a más de dos faisanes / que con tu risa falsa / para hacerse comer que buscas salsa, / suplicote que quieras remediarme” [Cotarelo y Mori II, 714 b]. La cursiva es nuestra.

¹⁰ En una entrevista del año 1988 el dramaturgo comentaba a este respecto: “A mi, m’agrada dir-li “posada en espai”, no en escena. És veritat que utilitzo molt poca escenografia i per això intento que tot es basi molt en la pròpia màquina de la interacció. Molts dels meus espectacles passen en un teatre, en el propi teatre en què actuem, i la representació té lloc aquí i ara” [Citamos a través de Aznar Soler 48].

¹¹ El terrible drama que para los actores supone la pérdida de memoria también aparece tratado en *Ñaque o de piojos y actores*: “SOLANO.— Anduvimos en esta alegre

vida poco más de cuatro semanas, comiendo poco, caminando mucho, con el hato de la farsa al hombro, sin haber conocido cama en todo este tiempo... (*Súbitamente se interrumpe. Queda inmóvil, totalmente inexpresivo. Con voz temerosa susurra.*) RÍOS... (*Al no obtener respuesta, grita de pavorido.*) ¡¡RÍOS!! RÍOS.– (*Sobresaltado.*) ¿Qué?... ¿Qué te pasa? (*SOLANO se pasa la mano por la frente, con expresión de pánico.*) ¡Solano!... ¡Solano!... SOLANO.– (*Igual.*) Un blanco... un hueco... RÍOS.– ¿Un hueco? ¿Dónde? SOLANO.– (*Se toca la frente.*) Aquí... Nada aquí... No recuerdo... nada. RÍOS.– ¿Cómo que no recuerdas nada? SOLANO.– Que no recuerdo nada... De pronto... (*Gesto de vacío.*) [...] RÍOS.– (*Va junto a él y, nervioso, le palmea la cara.*) Vamos, vamos... No tiene importancia... Un pequeño olvido... ¿Qué estabas diciendo? SOLANO.– Es como si... (*Gestos vagos.*) Vacío... Dentro y fuera... Vacío... RÍOS.– ¡Te digo que no tiene importancia! Cualquiera puede olvidar... SOLANO.– Nosotros no... RÍOS.– ¿Por qué no? SOLANO.– Nosotros no. Es... horrible. [...] RÍOS.– [...] ¡No te dejes ir! ¡Recuerda! ¡Tienes que recordar! (*Intenta enderezarle.*) SOLANO.– ¿Recordar? RÍOS.– Sí: recordar, rememorar, recitar, relatar... SOLANO.– ¿Resucitar?" [Aznar Soler 171-172]. Además, el propio Juan Rana ya había sufrido los rigores de "la muerte de su memoria", teniendo incluso que mudar de profesión para convertirse en portero de Palacio, en el entremés de Francisco de Avellaneda titulado *La portería de las damas*.

¹² "¡Maldito Juan Rana!" gritará Pérez en un momento dado para exclamar a continuación: "¡Peste para Juan Rana! Peste y muerte, sí, por más que te echaran vítores en los entremeses... [...]" [Sanchis Sinisterra 2000, 87-88].


■ OBRAS CITADAS

- AZNAR SOLER, Manuel (ed.). *José Sanchis Sinisterra. Ñaque o de piojos y actores. ¡Ay, Carmela!* Madrid: Cátedra, 1991.
- COTARELO Y MORI, Emilio. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas (desde mediados del siglo XVI a mediados del siglo XVIII)*. Madrid, 1911, 2 vols. [Existe una edición facsímil con estudio preliminar e índices preparada por José Luis Suárez y Abraham Madroñal].
- FERRER VALLS, Teresa (dir.). *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*. Kassel: Reichenberger, 2008.
- INGARDEN, Roman. *The Literary Work of Art*. Evanston, 1973. [Traducido del alemán al inglés por George G. Grabowicz].
- ISER, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore-London: The Johns Hopkins University Press, 1980.
- JAUSS, Hans Robert. *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982. [Traducido del alemán al inglés por Michael Shaw].

ARTÍCULOS

- . *Toward an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982. [Traducido del alemán al inglés por Timothy Bahti].
- PIRANDELLO, Luigi. *Sei personaggi in cerca d'autore. Enrico IV*. Cremona: Arnoldo Mondadori Editore, 1974.
- RENNERT, Hugo A. *The Spanish Stage in time of Lope de Vega*. Nueva York: The Hispanic Society of America, 1909.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco. "La muerte de Juan Rana como constatación de su pervivencia". *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*. 29 (2004), p. 119-139.
- SANCHIS SINISTERRA, José. *Los figurantes*. Madrid: Biblioteca Antonio Machado de Teatro, 1996.
- . *Pervirtimiento y Otros gestos para nada*. Madrid: Biblioteca Antonio Machado de Teatro, 1997.
- . *Máscara próspero y otras breverías. (Monólogos y diálogos)*. Madrid: La Avispa, 2000.
- SOTO, Marcelo. *Las bodas tristes*. Barcelona: Apóstrofe, 1999.

CARTAPACIO



Perder el Sur
JOSÉ CRUZ,

Prólogo de ALBERTO MIRA

PIEZAS BREVES

Almas Gemelas
JESÚS CAMPOS GARCÍA

Maternidad
JOSÉ LUIS MIRANDA

S
T
R
O
I
D
O
T
H
I
O
B



LA CIUDAD Y EL CINE: *PERDER EL SUR*, DE JOSÉ CRUZ

Alberto Mira

Oxford Brookes University



Nunca he asistido a una representación de una obra de José Cruz. De hecho, confieso que conozco mal el panorama de nuevos dramaturgos españoles. Con los años mi carrera, mi atención, mi deseo, ha acabado derivando hacia el cine, y mi sensibilidad ha ido afinándose a otros métodos, otras formas y estrategias de contar historias. Por deformación profesional, me enfrento ahora a cualquier manifestación artística (e incluso a cualquier realidad, para qué vamos a engañarnos) desde el cine, desde la capacidad que tiene el medio para ser centrífugo y centrípeto, para identificar líneas rígidas y derramarse en evocaciones. La lectura reciente de *Perder el Sur* y de otros textos de Cruz, por otra parte, me recuerda la existencia de túneles subterráneos que unen como una red de imaginaciones teatro, cine, narrativa, poesía, pintura. La misma historia puede contarse en diversos códigos, y los códigos siempre son comunes a las distintas prácticas. Las potencialidades del texto de Cruz alcanzarán su forma más acabada en una escenificación que será, sin duda, rica, emocionante, divertida. Pero desde mis propias limitaciones para hacer justicia a esta representación, permítaseme hablar de lo que la obra me sugiere a partir de lo que conozco mejor.

Perder el Sur cita sin tapujos dos referentes cinematográficos ineludibles para entender qué se nos quiere decir en la obra. El primero, el *Breakfast at Tiffany's* de Truman Capote. O mejor dicho la descendencia bastarda del texto de Capote hecha celuloide en la versión de Blake Edwards *Desayuno con diamantes*. Aunque Edwards no era un buen narrador de historias y la síntesis no se cuenta entre sus cualidades, su película ha quedado como una seductora imagen de las relaciones y el romance en

la gran ciudad que ha alcanzado una reputación que sigue creciendo: no pasa un año sin que algún alumno la elija para hacer un trabajo (a veces para estrellarse contra estas limitaciones narrativas). Audrey Hepburn se parece muy poco a la Holly Golightly de Capote, pero ha quedado como un icono cultural (elegante, sofisticada) que Cruz resucita en su Marta (mucho más Holly que Audrey, por cierto) como una mujer ingeniosa, espabilada pero que suele elegir mal. La tradición narrativa y dramática gay ha puesto a este tipo de mujeres a menudo junto a homosexuales que lo tienen más o menos claro. Si ponemos entre comillas un final algo rimbombante bajo la lluvia, la película presenta la ambivalencia del amor y las relaciones cuando se dejan atrás los emparejamientos simplistas que las mitologías heterosexuales reconocían como únicos y esenciales. Más astuto, Cruz sugiere que su Marta acaba de embarcarse en una relación que tiene mal final. Nos encontramos ante un tablero de juego donde los personajes nunca son exactamente esto o lo otro, todos tienen secretos, todos tienen facetas. La amistad afectuosa entre una chica moderna y un chico atractivo que sienten curiosidad mutua se convierte en el tipo de relación más sólida en un entramado de engaños, cautelas y seducciones.

El segundo referente es aún más popular: la película *Cabaret*, también descendencia bastarda de las andanzas berlinesas de Christopher Isherwood, convertidas en una obra de Broadway, transformada en musical (un musical que ha conocido versiones cada vez más gays), al que se le cortaron casi todas las canciones (de Kander y Ebb) para transformarlo en la película de Liza Minnelli (el lector me disculpará si no entro en la fascinante historia textual de la saga de Sally Bowles.) Uno de los secretos de *Perder el Sur* es el juego poliédrico de perspectivas, y el personaje clave de Cruz (un “yo” que no es el dramaturgo) es más observador que participante en el entramado de relaciones que *Perder el Sur*, despliega, y de hecho su evolución es (quizá) la más lineal. Como el Brian de Fosse es un personaje que no canta. Y como el Cliff de recientes adaptaciones escénicas, el protagonista de Cruz está inmerso en una cultura gay sin rodeos ni coartadas: una de las escenas más divertidas de *Perder el Sur* tiene lugar en un cuarto oscuro, y otra se hilvana en torno a un chat de ligue.

Pero sobre todo algo que comparten ambas películas es la gran ciudad como telón de fondo y como zoo de peculiaridades, carencias y libidos. Hablamos de un mundo emocional que requiere lo urbano, la pérdida de

verdades asidero para tener lugar. Más allá del cine, una obra teatral que he tenido muy presente en la lectura de *Perder el Sur* es el musical de Stephen Sondheim y George Furth *Company*, que se puso en escena por primera vez en 1970, con dirección de Harold Prince y coreografía de Michael Bennet. Como en *Company*, los personajes tienen secretos, y la linealidad estructural queda rota por sus reflexiones y los saltos en el tiempo. La Marta de Cruz es casi la Marta de Furth, el personaje que canta ese himno a Nueva York (y por extensión a la gran ciudad moderna) que es "Another Hundred People." Su protagonista recuerda a ese Bobby del que muchos espectadores han sospechado que podría ser alguien que no se atreve a dar el paso de aceptar los desafíos del deseo (tanto que obligó a Furth a introducir una escena-coartada en los noventa). Como un musical, *Perder el Sur* hace que sus personajes se expresen en monólogos para revelar sus historias, su verdad, y como en *Company* en particular, siempre somos conscientes de un coro que comenta y refleja trayectorias emocionales.

Todos los referentes mencionados hasta ahora son fruto de viejas tradiciones homosexuales pre-gay. Capote, Isherwood y Kander y Ebb, eligen contar sus historias de ambigüedad centrándose en mujeres libres, haciendo uso de la estrategia Albertine. Furth y Sondheim, un poco menos obligados al armario, prefieren hablar, literalmente, de un hombre con dudas, sin renunciar a apoyarse en mujeres fuertes como Marta y Joanne. Cruz hace avanzar estos motivos (la ambivalencia, las mujeres fuertes) hacia un periodo en que las paredes del armario se han disuelto bastante (al menos en el contexto urbano que la obra presenta) y las revelaciones no tienen sobre la trama efectos drásticos. En este sentido, la perspectiva de esta obra es post-gay. "Un homosexual" habría sido todo un sobresalto en el mundo de Blake Edwards y es objeto de una especie de revelación retorcida en *Cabaret*, pero aquí es casi lo que uno podría esperar dado el contexto en que uno se encuentra: no hay sorpresas, no hay aspavientos, y el rudo rapado supermiembro de la web (todos conocemos a alguien así) puede aparecer en un acto de magia virtual como fan de Rocío Dúrcal.

Pero por supuesto estos motivos existen en esta especie de limbo que es la obra escrita. Uno de los efectos de la deformación profesional que mencionaba más arriba es que cada vez más siento la presión a "poner en escena" el texto teatral como si fuera cine. No he visto representada ninguna obra de José Cruz, pero a partir del texto puedo imaginar diferen-

tes trayectorias cinéfilas que la guiarían por derroteros distintos, que le darían una pluralidad de contornos en escena. *Perder el Sur* podría ser, por ejemplo, una película de Woody Allen. Pero también podría ser un drama de John Casavettes. Y, si uno salva las distancias y desciende varios grados de latitud, podría encarnarse en alguno de los dramas de cámara de Ingmar Bergman. Las miradas de estos directores, o un punto medio entre ellas, podrían funcionar como un torrente de ideas de puesta en escena.

El Woody Allen de, digamos, *Delitos y faltas*, nos presenta a menudo galerías de personajes que se entrecruzan en la gran ciudad, reflexiones en voz alta y la habilidad para hacer converger dos tramas de una manera que hace que ambas adquieran un sentido nuevo. Como en Woody Allen, uno puede leer los personajes como neuróticos urbanos y declinar *Perder el Sur* como una comedia punteada de melodías populares a ritmo de jazz y swing, con un inequívoco sabor americano. En esta obra, el ingenio verbal de Cruz (una aproximación al lenguaje muy diferenciada de otras obras suyas que conozco, como *La sombra de Narciso* o *Los vivos y los m(íos)*: estamos ante un dramaturgo de muchas voces) también remite al humor judío neoyorquino de Allen, a esa capacidad de expresar las cosas desde una óptica algo neurótica pero siempre logorreica.

Una de las líneas de desarrollo que por razones complejas más me conmueve en el entramado de *Perder el Sur* es la historia de esa Señora que al enfrentarse a la proximidad de su muerte es a un viejo amante y no a su marido a quien quiere recordar. Es una historia que al principio parece marginal, desgajada de las secciones centradas en los protagonistas. Durante su monólogo, la “maruja” de la primera escena, se ha transformado en mi imaginación en la Gena Rowlands de *Opening Night*. En efecto, la obra de Cruz también podría ser una historia de John Casavettes, tan preocupadas por la perspectiva y el dolor, a la que esta historia confiere una extraña hondura cuando emerge en el pasado de Marta y el protagonista. La cámara de Casavettes siempre sugiere que hay algo más allá del encuadre que sería tan fascinante como los dramas que se ponen en primer plano. Y como en su cine, *Perder el Sur* hace que queramos saber más sobre esas vidas, lo cual da juego, como debe ser, a actores y directores.

Puedo imaginar, por último, una versión de la obra en clave Bergmaniana. A primera vista nada más lejos de *Perder el Sur* que el mundo torturado del dramaturgo escandinavo. Pero Bergman fue maestro de Allen,

que supo ver el humor hasta en los ecos de Strindberg. Y como en *Persona* de Bergman, el entramado de vidas imaginadas, deseadas, intercaladas, de identidades superpuestas que el dramaturgo nos ofrece puede fácilmente derivar sobre el escenario a un descarnado strip tease emocional que más allá de la comedia revela verdades y psicologías heterodoxas. O quizá demasiado comunes. Ver a Bergman en la obra de Cruz daría alas a una reflexión sobre soledad y comunicación. Siempre bajo el cielo madrileño, claro.

No he visto representada ninguna obra de José Cruz. Pero me muero de ganas de ver alguna en escena. O en la pantalla.

■ PRODUCCIÓN DRAMÁTICA Y PREMIOS TEATRALES DE JOSÉ CRUZ

Publicaciones

- *Cuestión de estética (Lupanar)*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro, 2001.
- *Taihú, cabaret oriental*. Madrid: Fundamentos. Espiral, 2003.
- *Sing, Sing Blues*. Madrid: Fundamentos, 2004.
- *La Sombra de Narciso*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro, 2006.
- *Miedo*. En Maratón de Monólogos 2007. Madrid: Asociación de Autores de Teatro, 2008.
- *Los vivos y los m(íos)*. Madrid: Asociación de Directores de Escena, 2008.

Estrenos

- *La ciudad de las mujeres*. Teatro Karpas. Madrid, julio 2008.
- *G2, tocado y hundido*. Teatro de las Aguas. Festival Visible, junio 2007.
- *El liberto encadenado*. Museo Arqueológico de Linares, mayo 2007.
- *Miedo*. Maratón de la Asociación de Autores de Teatro, abril 2007.
- *Historia de una piedra*. Museo Arqueológico de Linares, marzo 2007.
- *Tello y los escribanos*. Archivo Histórico de Jaén, noviembre de 2006.
- *Taihú, cabaret oriental*. RESAD, Festival de Artistas de Torrejón el Rubio y Festival Langreo Joven en 2006.

Premios

- Premio Lázaro Carreter de Literatura Dramática 2008 por *Los vivos y los m(íos)*.
- Perceptor de ayuda a la creación y desarrollo de las artes escénicas de la Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid, 2005.
- Premio Ciudad de Palencia de Teatro, 2004.
- Premio Injuve de Teatro Express del I Salón del Libro Teatral, 2000.
- Accésit del Certamen Literario Blas de Otero, 2001.



PERDER EL SUR

José Cruz



CARTAPACIO

PERSONAJES

YO
SEÑORA
SEÑOR
MARTA
CHICO
CHICA
ÉL

*A Marta... quiero decir, Irene Mazariegos
Y a José Bustos... quiero decir, Yo.*

(INTRO) Ahora tendría que oírse una voz, decir mi nombre, mi edad... pero solo soy un tío que mira por una ventana desde una habitación vacía. Me fijo en todo, lo pienso todo... varias veces. Como preocupado porque suene bien. Como si alguien, cualquiera, me estuviera leyendo la mente...

1. EL ÁTICO (Y LA AGENCIA)

(Supongo que todo empezó aquí mismo, quiero decir, en el ático. YO mirando por la ventana mientras aquel matrimonio entra y sale de las habitaciones.)

SEÑORA.- Precioso.

YO.- ¿Sí?

SEÑORA.- Pensé que era mi marido. ¿¡Eduardo!?

SEÑOR.- Aquí, Lidia.

YO.- Sabía que les iba a gustar.

SEÑOR.- ¿Estos muebles se quedan?

YO.- Si les vienen bien...

SEÑOR.- ¿Te gusta?

SEÑORA.- Es precioso.

SEÑOR.- Una locura.

YO.- Una buena inversión.

- SEÑOR.– Podríamos hacer como el resto, ya sabe, comprarnos otro chalcito en la sierra y bajar de vez en cuando para ir al teatro o a cenar. Pero eso acabaría conmigo. ¿Tú cuántos años tienes?
- YO.– Veintiocho.
- SEÑORA.– Como Susana. Susana también tiene veintiocho.
- SEÑOR.– Y estás harto del tráfico y del ruido...
- YO.– No vivo en el centro.
- SEÑOR.– ¿Ves?
- SEÑORA.– Susana tampoco. Nuestra hija...
- SEÑOR.– Las afueras están bien para criar a los niños. Treinta años casados y no hace carrera de mí.
- SEÑORA.– Te he dicho que me gusta.
- SEÑOR.– Lo estás oyendo. Una operación cojonuda. ¿Qué hay en la ventana?
- SEÑORA.– El cartel de la agencia.
- SEÑOR.– Te llevarás un buen pellizco.
- YO.– En realidad...
- SEÑOR.– Me alegro. Te lo has ganado. Aunque no te lo hemos puesto difícil. Dar con un par de caprichosos en estos tiempos... Pero el dinero... ¿para qué sirve?
- SEÑORA.– ¿Sí?
- SEÑOR.– Esta mujer está en Babia.
- SEÑORA.– Pensaba en el metacrilato. Podríamos poner la estantería de metacrilato ahí.
- SEÑOR.– Ya veremos. ¿Puedo descolgarlo?
- YO.– ¿Perdone?
- SEÑOR.– El cartel. Me pone nervioso. Ya siento esto como mío.
- YO.– En cuanto firmen el precontrato...
- SEÑOR.– No debe ser difícil. ¿Silicona?
- YO.– Cinta adhesiva.
- SEÑOR.– Entonces, con un tironcito...
- SEÑORA.– ¡Eduardo, por favor!
- YO.– Nos encargaremos de eso en el momento en que...
- SEÑOR.– Está un poco difícil.
- SEÑORA.– Deja al chico...
- SEÑOR.– Dame el paraguas. Estirando el brazo...
- SEÑORA.– Lo vas a tirar. Te vas a caer.
- SEÑOR.– ¿Te parezco un inútil? Me hace ilusión hacerlo yo mismo.

SEÑORA.– ¡Qué hombre!

SEÑOR.– Vosotros acabaríais hechos migas contra el asfalto. Hay que tener agilidad. Tú... ¿cuánto pesas? ¿Cuánto peso yo?

YO.– No sé. ¿Ochenta?

SEÑOR.– Ochenta. Puro acero. Toca... Esto lo da la vida. El paraguas, Lidia. ¿Cuántos metros hay hasta la calle?

YO.– ¿Sesenta?

SEÑORA.– Por favor, no le deje... ¡Señor! ¡No quiero verlo!

(La SEÑORA se vuelve para no mirar, para no ser testigo del momento absurdo en que su marido se desploma diez pisos, en caída libre, haciéndose migas contra el asfalto.)

SEÑORA.– El metacrilato... El metacrilato quedará perfecto con esta luz. A mí me encanta. Tenemos una casita en la costa. Para el salón se me ocurrían muchas cosas. La madera... a mí me gusta mucho la madera... pero no es muy de playa. En el chalé de la sierra es diferente. Hasta tenemos una... ¿cómo se llama?... vamos algo como de... en fin, ya me vendrá... de labradores o así... con un cristal encima.

(Pienso ahora en ti, MARTA, preparándote poco después, aquella misma noche, para cerrar la agencia. Pienso en tu pequeño rostro ovalado, en tu sonrisa, mientras te entrego el cheque.)

MARTA.– Estarás contento. ¡El ático! El lunes trae champán.

YO.– No veas la ilusión que me hace.

MARTA.– Podrías invitar a unas cañas.

YO.– Tengo prisa.

MARTA.– Tú siempre tienes prisa y hoy es viernes. ¿Esperas a que cierre? A ver, tío, ¿desde cuándo nos conocemos?

YO.– ¿Desde hace nueve meses?

MARTA.– Cinco y medio. ¿Nos hemos ido de cañas alguna vez? No. En un par de semanas, me ponen en la calle. Seguramente no me vuelvas a ver el pelo.

YO.– Esta ciudad no es tan grande.

MARTA.– Por eso. Si nos cruzamos, ¿qué nos decimos? Que a los dos nos va de puta madre...

YO.– Va a ser distinto si nos tomamos unas cañas...

MARTA.- Al menos, me preguntarás por mis padres y yo te diré: ¿todavía sales con Raquel?

YO.- ¿Qué Raquel?

MARTA.- Ay, hijo, no sé. Raquel, Mónica, Silvia... la tía con la que estás liado.

YO.- ¿Eso piensas?

MARTA.- Tú no estás mal.

YO.- Me refiero a las cañas.

MARTA.- Mira, en dos semanas tenemos algo de qué hablar cuando te traiga el café por la mañana.

YO.- ¿No hablamos tú y yo?

MARTA.- De lo mal que está el mundo...

YO.- Si fuéramos amigos...

MARTA.- Nos ahorrábamos el corte de cruzarnos en la cola de un cine y no decir ni mu. Además, tampoco hablamos una barbaridad.

(Hablar, hablar...)

SEÑORA.- Es como de labradores o así... con un cristal encima... Pero con esas vistas al mar... Le convencí. Metacrilato. Te sientas a tomar un vino y parece que estás en un palacio. Con tanta luz... Esto es un poco así. Por eso pienso yo que la estantería... Es precioso.

YO.- ¿Sí?

SEÑORA.- Pensé que era mi marido. ¿¡Eduardo!?

SEÑOR.- Aquí, Lidia. ¿Estos muebles se quedan?

YO.- Si les vienen bien.

SEÑOR.- ¿Te gusta?

SEÑORA.- Es precioso.

SEÑOR.- ¿La oyes? Una operación cojonuda. Te llevarás un buen pellizco.

YO.- En realidad...

SEÑOR.- ¿Qué hay en la ventana?

SEÑORA.- Es el cartel, Eduardo... la agencia.

(Me anticipo a su intención y descuelgo sin dificultad el letrero de "SE VENDE". Suena ese teléfono inoportuno que te apresuras en contestar. Le doy al tipo el cartel de "SE VENDE".)

CARTAPACIO

SEÑOR.- Tienes iniciativa.

MARTA.- Es Jesús. Para ti.

YO.- ¿Jesús? No... Todavía no me he marchado. ¿Las llaves de Mayor 34? (*¿Dónde están las llaves de Mayor 34?*)

MARTA.- Las tienes en la mano.

YO.- Claro, Jesús... Sí, estoy en ello. A ver dígame... dime.

(Le escucho por inercia. Como siempre. Sin interrumpirle. Quizá al día siguiente le contará lo de la venta... y aquel punto extravagante de la pareja.)

SEÑOR.- ¿Has traído la cámara de fotos?

SEÑORA.- Sí. La tengo en el bolso. ¿Le importaría?

SEÑOR.- Es una costumbre...

YO.- Pónganse los dos, junto a la ventana.

SEÑOR.- No, no...

SEÑORA.- Queremos que salga usted, ¿entiende?

SEÑOR.- Sostenlo en alto, que se vea bien.

YO.- ¿Así?

SEÑOR.- Estupendo.

(Sostener el cartel de "SE VENDE", como sostenerte la mirada).

MARTA.- ¿Qué coño miras?

YO.- Sé más de ti de lo que piensas.

MARTA.- ¿Sí?

YO.- Quieres ser actriz, vives en un piso del centro con tres gilipollas y estás quemada en esta oficina.

MARTA.- Hablo demasiado.

SEÑORA.- Tiene usted muy buen tipo.

YO.- Gracias.

SEÑOR.- Llegarás lejos. Si no se te cruza una por el camino...

SEÑORA.- ¡Eduardo!

SEÑOR.- Es broma, Lidia.

YO.- Tengo que llevar estas llaves a donde Jesús. ¿Te apetecen esas cañas?

MARTA.- ¿Qué más sabes de mí?

YO.- Siempre dejas que te inviten en los bares... Audrey.

MARTA.- ¿Qué me has llamado?

YO.– Audrey. ¿Qué pasa?

MARTA.– Te estoy esperando para apagar la luz.

YO.– ¿He dicho alguna gilipollez?

MARTA.– Sí. Nunca he querido ser actriz.

SEÑORA.– Sonría. ¡Pa-ta-ta!

YO.– Pa-ta...

(Entonces me dejas a oscuras y, después, apagas la luz...)

2. TÚ (MARTA)

(... pero sigo viendo tu rostro, tu pequeño rostro ovalado. ¿Cómo sería iluminado por un foco que lo aislara de toda esta mediocridad? Tal vez como un gorrión. Un gorrión oscuro en el negativo de una fotografía.)

MARTA.– Me parece que te lo conté. Fui a medir un piso con Jesús. No intentó nada. Menos mal. *(Esto es una historia, no un chiste.)* Después de pasarnos dos horas con la cinta métrica, estamos en la calle y... ¡joder, me he dejado la carpeta y las notas arriba! Hay que volver. Subo. Sola. Ya puestos, me entretengo yendo de habitación en habitación. Imagino cómo fueron los que alguna vez vivieron allí. Hay sombras en las paredes. No exactamente sombras... huellas... de los cuadros, de los muebles... Cuando se queda una casa vacía, uno se da cuenta de hasta qué punto están sucias las paredes... Total, estoy allí y suena el teléfono. El de la casa. ¿Qué hago? ¿Y si es Jesús desde alguna cabina? Llevo diez minutos aquí como una tonta. “¿Sí?” No es Jesús. Preguntan por Ramón. Una mujer. “Se ha confundido. No, aquí no vive...” Lo mismo me está hablando del antiguo inquilino. No recuerdo si se llamaba Ramón. “No, ya no vive aquí”. Esta mujer parece nerviosa. Repite mi respuesta y... “¿Oiga?” Supongo que este número de teléfono es el único rastro que tiene del tío. ¿Le doy una dirección? ¿Un móvil? Lo tengo que tener apuntado en algún sitio. Vale. No es lo correcto. No lo hago. Ni siquiera le digo que soy de una inmobiliaria... “¿Oiga? ¿Está bien?” Quiere pedirme un favor. Que le diga si... “¿si todavía hay una mancha roja, como de mermelada reseca, en la pared de la cocina?” Me está explicando con claridad dónde se en-

cuentra... “Espere.” Dejo el teléfono en el suelo y me voy a donde me dice. Vuelvo. “¡Es verdad! Hay unas manchas pequeñas. Parece que alguien intentó limpiarlas y no pudo. De nada, buenas tardes”. Fin. Soy lo peor pero... ¿qué crees que pensé? Pensé que aquella tía era algún lío que ese Ramón había tenido, que un día él se la había follado en la cocina, mientras desayunaban, y que las tostadas habían volado hasta la pared y que ella, por alguna razón, recuerda perfectamente eso... las manchas. Fijo que se pasaron días y semanas haciendo bromas sobre aquello... Fijo que ella las miró durante mucho más tiempo, mientras sentía que aquel tío dejaba de quererla... Y fijo que, de repente, un día, se despidieron amigablemente. Pero ella vuelve de tanto en tanto al lugar del crimen con la imaginación. Supongo que le tranquilizó saber que la mancha no había desaparecido. Las personas somos así. Te digo todo esto porque sabes que solía pensar en la fragilidad de las cosas... Por eso te pedí que fuéramos amigos. Lo fuimos... ¿no?

3. LA CAFETERÍA

(Un año después, en la barra. Una copa de cerveza en tus manos. Un café humeante en las mías.)

MARTA.– Ahora me tienes que preguntar por mis viejos.

YO.– ¿Por qué? No nos fuimos de cañas nunca.

MARTA.– Sí, pero tampoco te puedo decir que me va de puta madre. ¿Tú sigues en la agencia? Anda, pregúntame por mis viejos.

YO.– ¿Cómo están?

MARTA.– ¿Sigues con Raquel?

YO.– ¿Qué Raquel? Tráeme un sobre de azúcar.

MARTA.– Es genial, ¿eh? Dos viejos conocidos...

YO.– Ex compañeros de trabajo.

MARTA.– ¿Te subieron el sueldo?

YO.– Apenas.

MARTA.– Pero te hicieron fijo...

YO.– No.

MARTA.– ¡Qué bien te queda el traje!

YO.- Gracias.

(Te quedas callada. Te llevas la copa a los labios.)

YO.- ¿Pasa algo?

MARTA.- La verdad es que me había imaginado una conversación menos coñazo.

YO.- Tú me dirás. Tú me llamaste por teléfono.

MARTA.- Pero esto nos pasa por... por no haber sido amigos. Quiero decir que... ahora sólo nos queda quejarnos de cómo está el mundo y yo ya no tengo tiempo de leer el periódico. ¿Qué se cuentan por ahí?

YO.- Contrataron a una chica nueva.

MARTA.- No hablo de la sección inmobiliaria. Esa la hojeo.

YO.- Deformación profesional.

MARTA.- Deformación de los cojones... No tengo que hacer caja pero gano casi lo mismo y...

YO.- ¿Buscas piso?

MARTA.- Los tres gilipollas con los que compartía casa se han pirado. Uno terminó la carrera. Otro se marchó con su novia.

YO.- ¿Y el otro?

MARTA.- Con su novio.

YO.- ¿Me traes un sobre de azúcar?

MARTA.- Si sabes de alguien que me adopte... Tú, por ejemplo.

YO.- ¿Yo? No conozco a nadie.

MARTA.- Sigues con papá y con mamá.

YO.- ¿Y tus viejos, están bien?

MARTA.- Supongo... Pero yo... ¡desesperada!

YO.- ¡Qué dramática!

MARTA.- ¿Me lo dices o me lo cuentas?

YO.- Siempre he pensado que eras una actriz cojonuda.

MARTA.- No jodas... Con la suerte que tengo, no me cogen ni para una porno. Una porno con animales. Necesito un cigarro.

(Desapareces detrás de la barra. Por un instante, solo veré tus manos. Tus manos depositando sobre el mostrador cosas inverosímiles: un despertador, un secador de pelo, un zapato huérfano, un mechero...)

MARTA.- ¿Vendisteis ya el ático?

YO.- ¿El ático?

MARTA.- El otro día pasé por delante y miré hacia arriba... por si había luz en una ventana. Y me acordé de ti. No sé por qué, pero te imaginé allá arriba... Pensé... aunque no haya luz... o tal vez porque no la haya... él puede estar allí, en medio de la noche, como el marinero que cuida de un faro. ¿Fuego tienes?

(Cojo el mechero de encima de la barra. Te doy lumbre. Te acerco el zapato para que lo metas de nuevo en...)

YO.- ¿Qué guardas ahí detrás?

MARTA.- ¿Qué va a ser? Mi maleta.

YO.- Tu maleta...

MARTA.- Sería algo eventual, ¿sabes?

YO.- Eventual...

MARTA.- Sí, te lo juro. Hasta que encuentre algo o alguien...

(Entonces entra el CHICO. Tú no llegas a verlo pero te sobrecoges como quien atraviesa, sin querer, una tela de araña. El CHICO se sienta en una mesa que hay al fondo junto a la ventana.)

YO.- Marta... ¿estás bien?

MARTA.- No, no estoy bien. Una vez, en la oficina, me dijiste que me comportaba como si alguien me debiera algo, ¿recuerdas? Pues... ¡sorpresa! Me lo deben. He estado hasta hace poco estudiando, preparándome, aceptando trabajos en los que no me pagaban un puto céntimo solo para tener un poco de experiencia que ofrecer... Mírame. No ha valido la pena. Y no sé cuándo, ni cómo, ni de quién voy a cobrarme la deuda pero te juro que no la voy a perdonar nunca... Así que dime: ¿sigue vacío?

YO.- ¿Qué?

MARTA.- ¡El ático, joder! ¿No lo vendisteis? Pues me alegro.

YO.- Pero Marta...

MARTA.- No te pediría nada si no estuviera... ya sabes, desesperada.

(Intenté dar un sorbo al café, pero estaba demasiado amargo.)

MARTA.- No pienses que quiero perjudicarte. Apenas te subieron el sueldo y no te hicieron fijo. Estamos en el mismo barco y esas cosas.

Tú con un pasaje a costa de tu familia y yo de polizonte, de acuerdo, pero la travesía es la misma para los dos. A la deriva, intentando desesperadamente... perder el sur.

YO.- ¿Perder el sur?

MARTA.- Sí. Mira, cuando alguien no encuentra su rumbo se dice que ha perdido el norte, ¿no? Pero es que nosotros no hemos tenido siquiera esa oportunidad. Nosotros estamos en el sur... pagando a plazos una brújula que, encima, ni es nuestra.

YO.- Y el ático es el faro.

MARTA.- Sí. Con una estrella diminuta en la punta. ¿Podrías conseguirme las llaves? Será algo... eventual.

(Suena mi teléfono móvil. Pero no voy a contestarlo.)

MARTA.- ¿No vas a contestar?

(No.)

(Suspiras, te incorporas. Te sacas un sobre de azúcar del bolsillo de tu camisa. Extraes una pequeña libreta del bolsillo trasero de tu pantalón y me dejas ahí, endulzando el café, para atender al CHICO. Me invade una sensación rara, como la de quien atraviesa, sin querer, una tela de araña...)

MARTA.- ¿Qué te pongo?

CHICO.- Una Coca-Cola. light, sin caféina, sin hielo y sin limón.

MARTA.- ¿Con vaso?

CHICO.- ¿Qué?

MARTA.- Nada. Chorradas mías.

(... pero YO sí lo he visto a ÉL. Salir del baño ajustándose la cremallera, volver al botellín que le ha esperado pacientemente encima de la mesa que hay justo enfrente de mí...)

MARTA.- Es bonito el jersey.

CHICO.- Gracias.

MARTA.- Me gustan los jerseys de chico. Son grandes.

CHICO.- A mí me viene un poco estrecho.

MARTA.- Te queda bien.

CARTAPACIO

CHICO.– Fue un regalo.

(... y ofrecer un cigarro al tipo que le acompaña... aunque YO sólo puedo ver ante ÉL una taza de café y un periódico doblado delante de una silla vacía.)

YO.– No, gracias.

ÉL.– Perdona, ¿me decías que eran...?

YO.– Las once.

ÉL.– ¿En punto?

YO.– Sí.

ÉL.– ¿Seguro?

YO.– Según ese reloj. El que hay detrás de la barra.

ÉL.– Pensé que estaba jodido y con lo del cambio de hora... Me descoloca un huevo. Sobre todo el primer día. Y además un domingo, fíjate. Anoche cerraron el garito diez minutos después de pedirme una copa. Menos mal que el de la taquilla se lo tomó con calma. Si anda con prisa, la jode. Ya me perdió unos pantalones. ¿Puedo echarle un vistazo a ese periódico?

(YO hace un momento que he dejado de mirar su rostro. No me hace falta. Prefiero contemplarte a ti, MARTA, con la bandeja, los refrescos y el plato con el aperitivo.)

MARTA.– Te he traído panchitos.

CHICO.– Gracias.

MARTA.– Lo mismo estás a régimen. Lo digo por la Coca-Cola light sin cafeína, sin hielo y sin limón.

CHICO.– No, no estoy a régimen...

MARTA.– Pero te gustan más las patatas.

CHICO.– Me gustan los panchitos.

MARTA.– Tenemos patatas con sal, sin sal, onduladas y de la churrería de aquí enfrente. Los panchitos son una mierda. Voy a por las patatas.

CHICO.– No te preocupes, de verdad...

MARTA.– Marta. Me llamo Marta.

CHICO.– Y yo... Óscar.

(ÉL dobla en dos el periódico y abre definitivamente fuego.)

ÉL.- ¿Nos conocemos de algo? Tú vas al... No, espera... creo que... te confundo con otro, ¿puede ser? Soy un desastre para las caras... Ya me ha pasado alguna vez que, bueno, he vuelto a quedar con la misma persona... por error. Incluso con gente con la que... ya sabes... ha habido tema. ¿Tú me entiendes?

YO.- Claro.

ÉL.- Las citas me ponen un poco nervioso. Y... vamos, que tú no eres "joven, morbosos e inexperto", ¿verdad? Yo soy "rapado, buen rabo y con sitio, para relación sin compromiso". El de la página sesenta y nueve. Aquí.

YO.- Yo solo leo...

ÉL.- Los anuncios de pisos, claro. Y tampoco serás gay. Perdona. Creo que me han dado plantón...

(Recoges la taza de café de camino a la barra y dejas a ÉL huérfano de conversación. Vuelves a mí como la melodía del móvil que, de nuevo, no voy a contestar.)

MARTA.- No vas a contestar, ¿eh?

YO.- ¿Qué?

MARTA.- No vas a ayudar a una... ex compañera de trabajo, a una ex empleada de la oficina, a una ex... ex... ex... ¡Joder! Esas dos letritas no dicen nada de lo que soy. Tampoco de lo que puedo ser. Solo de lo que fui: pasado.

(La CHICA ha entrado en la cafetería y saludado con un beso a su CHICO. ÉL ha vuelto a tomar el periódico.)

MARTA.- Sabes que me lo deben. Después de lo que me hicieron...

YO.- Fue un despido precedente.

MARTA.- Y una mierda... de contrato. Es justo. Y lo necesito. Y además, ya te lo he dicho, se trata de algo... eventual. Por favor.

YO.- Pero yo no puedo ayudarte. ¿Sabes lo que me busco si nos pillan?

MARTA.- Créeme, lo puedo imaginar perfectamente. Pero nadie se dará cuenta de que estoy allí. No hago ruido. Ayúdame. Al menos, ayúdame esta vez. ¿Qué me dices? Será algo...

YO.- Eventual.

MARTA.- Sí. ¿Te gusta esa palabra?

YO.- Suena...

MARTA.- ... interesante. No como pasajero. Pasajero es, por ejemplo, sentarse en un banco a esperar y no hacer nada. Pasajero es un resfriado que se cura y se olvida. Eventual, sin embargo...

YO.- Una mononucleosis.

MARTA.- ¿Una qué?

YO.- La enfermedad del beso...

MARTA.- Ah... Pues no sé. Qué nombre más chulo, ¿no? Aunque luego será una puta mierda...

YO.- Supongo.

MARTA.- ¿Mono... qué?

YO.- ... nucleosis.

MARTA.- Pues eso. Quizá sea eventual. Un beso siempre tiene algo de evento. Aunque lo mismo también puede ser pasajero. Los tíos sois todos unos hijos de puta.

(La CHICA pasa ante nosotros de camino al baño. ÉL saca el móvil del bolsillo de su cazadora.)

YO.- Interesante.

MARTA.- ¿Sí? Volviendo al tema...

YO.- Creo que toda tú eres... eventual.

MARTA.- ¿A que sí? Tiene un punto como sofisticado.

YO.- ¿De cuánto tiempo estamos hablando?

MARTA.- Mi vida está llena de cosas pasajeras. El curro, por ejemplo.

YO.- ¿Seis días te van bien?

MARTA.- Seis meses. Y luego te mandan a la mierda. Es más de lo que dura un tío.

YO.- Marta...

MARTA.- Pero yo lo agradezco. Si no vale la pena, mejor pasajero que definitivo.

YO.-Marta...

MARTA.-Definitivo es una palabra que acojona.

YO.- ¿Cuánto tiempo piensas quedarte?

MARTA.- ¡Ah! Pues... no mucho.

YO.- Era solo por hacerme una idea. ¿Seis días?

MARTA.- ¿Me dejarás ser tu enfermedad del beso? No te daré fiebre.

YO.- No hace falta que lo prometas.

MARTA.- ¿Sabes? Tú también eres eventual para mí.

YO.- Eh...

MARTA.- Gracias.

YO.- Suena...

MARTA.- ¿Interesante?

YO.- Raro, no sé.

MARTA.- Pero mola.

YO.- Si tú lo dices...

MARTA.-Lo digo: interesante, raro y tranquilizador.

(Me das un beso en la mejilla antes de llevar el pequeño bol de patatas hasta la mesa del fondo, junto a la ventana. YO miro cómo ÉL vuelve a guardar su teléfono y, como quien no quiere la cosa, doy tres pasos y deposito mi taza de café frente a su botellín.)

YO.- ¿Era tu cita?

ÉL.- Sí, parece. Me ha enviado un mensaje. Por lo visto... se ha tenido que meter en la cama. Con fiebre y toda esa mierda. Supongo que será verdad.

YO.- Lo es.

ÉL.- Quién sabe.

YO.- Lo es. Él sí que no podía olvidarse de ti.

(Apuro mi taza, agarro el periódico y todo comienza a difuminarse...)

4. ÉL

(... menos ÉL, claro. He decidido llamarlo, así, genérico, absoluto, aunque nunca hubo otro, aunque... o tal vez porque... no se acuerde de mí.)

ÉL.- ¿Mi primera vez? A los dieciséis. Con una novia del instituto. Se llamaba Ana. Esta chica estaba encoñada. Creo que las tías son así. Se enamoran de verdad y no importa que sean unas crías... tienen las cosas claras. Yo me dejo llevar. ¿Qué puedo perder? En el peor de los casos, fardo delante de los amigos. En el mejor de los casos, fardo delante de los amigos. Me iba mucho ese rollo. Era un niño. Lo pla-

neamos durante un tiempo. No improvisamos nada. ¿Que si le daba miedo el dolor? Ni idea. A mí no, desde luego. Era diferente. A veces el tamaño importa pero... tampoco era para tanto. Estamos hablando de su culo, partes blandas... Se podía haber tatuado la guía telefónica y no hubiera sufrido ni la mitad. Lo mío era un tobillo. Ahí ves las estrellas. Te juro que si se hubiera llamado Verónica, se habría tenido que contentar con un Vero. Pero no, se llamaba Ana. Ya ves. Rompimos antes de terminar la cura. Eso sí que le hizo daño. Supongo que pensaba que el tatuaje nos convertía en marido y mujer. “¿Y ahora qué hago con esto?” Ja... Fue idea suya. Yo era un hijo de puta y, la verdad, me daba morbo. Mi nombre en la cacha de su culo. ¿Imaginas? Todos los tíos que vinieran después de mí le darían un cachete justo encima de mi nombre. Besarían mi nombre. Lo chuparían. ¡Buf! Me ponía a cien eso. Creo que entonces fue cuando me di cuenta de que era marica. Con el tiempo, acabé por retocar su nombre: “Anaconda”. Cuando salí del armario, me di cuenta de que era un rollo tener eso en el pie. Hay gente a la que le gusta porque te da un punto hetero. Busqué en el diccionario. Podía haber escrito “anal” pero ¿qué coño pinta eso en un tobillo?... o “anacoreta”... pero entonces tendría que ir contando lo que significa. Además, ¿qué significa? “Persona solitaria, lejos del mundo, que mira...” Demasiado pedante. “Anaconda” está bien. Y si dibujas la serpiente al lado, siempre piensan que tiene algo que ver con tu polla.

5. EL ÁTICO (Y EL CUARTO OSCURO)

(De nuevo aquí. Pero entonces. Con el cartel de “SE VENDE” en las manos.)

SEÑORA.— ¡Pa-ta-ta!

YO.— ¡Pa-ta...!

(El flash casi me deja ciego.)

SEÑORA.— Verá qué guapo sale...

SEÑOR.— Has traído los vasos, ¿no?

SEÑORA.— Sólo hay dos... De plástico.

SEÑOR.– No importa. A ti no te gusta el whisky.

(Descubro por qué ella lleva un bolso tan grande.)

SEÑOR.– El whisky es como la fea de la fiesta. Tiene cuerpo, huele bien... pero si está caliente da un poquito de asco.

SEÑORA.– ¡Eduardo!

SEÑOR.– Es una broma, Lidia... Ten, muchacho.

YO.– Por cierto, ya que se han decidido...

SEÑOR.– ¿No es magnífico?

YO.– Son los trámites de los que les hablé por teléfono.

SEÑOR.– ¿Negocios? Apropiado. El whisky, los negocios...

YO.– Sólo trescientos euros. Con eso nos aseguramos de que el piso queda en reserva...

SEÑORA.– Trescientos euros...

YO.– Pueden pagarlos en efectivo...

SEÑOR.– Como comprenderás, no llevo trescientos euros encima.

YO.– Me imagino.

SEÑORA.– ¿Por qué?

YO.– Puedo acompañarles un momento a un cajero...

SEÑOR.– Disfruta del whisky. Luego te extiende un cheque.

SEÑORA.– Un cheque no valdrá.

YO.– Sí, si está conformado.

SEÑOR.– Entonces no hay problema. ¿Un brindis?

YO.– El lunes por la mañana tendrán que facilitarnos algunos documentos...

SEÑOR.– ¿Se puede pedir más?

YO.– Fotocopia del DNI, las escrituras que posean para avalar...

SEÑOR.– La ciudad se ve preciosa desde aquí. ¿Cuántos metros habrá hasta la calle?

SEÑORA.– ¿Trescientos dice?

SEÑOR.– No, eso es una barbaridad.

YO.– Cincuenta mil pesetas.

(La SEÑORA se acerca a su marido y cierra la ventana.)

SEÑOR.– ¿Por qué haces eso, Lidia?

SEÑORA.– El chico tendrá prisa.

YO.- Tómense el tiempo que necesiten.
SEÑOR.- Parece que le estés echando, mujer.
YO.- Es mi trabajo.
SEÑOR.- Es nuestro invitado.
SEÑORA.- Es viernes. Habrá quedado con su novia o algo.
SEÑOR.- No tiene novia.
YO.- No, no tengo.
SEÑOR.- ¿Sabes por qué lo he sabido? Porque se te ve un hombre satisfecho. ¿Chin-chin?
YO.- Chin... chin.
SEÑOR.- Hazme caso. No tengas prisa en emparejarte. Conviene bailar con todas las titis de la fiesta.
SEÑORA.- Y también saber cuándo parar.
SEÑOR.- Seguís utilizando esa palabra, "titi" ...
YO.- En realidad...
SEÑOR.- Me gusta estar con los tiempos.
SEÑORA.- No le haga caso, por favor. Cuando se pone a hablar...
SEÑOR.- Ahora la gente se casa más bien tarde. Queréis disfrutar de la vida. ¿Sí o sí?
SEÑORA.- No tiene por qué darle la razón.
SEÑOR.- Lidia...
YO.- Eduardo...
SEÑOR.- ¿Sabes, muchacho? Yo no me arrepiento de nada. Tuve suerte y di con la titi más adorable...
SEÑORA.- Quita...
SEÑOR.- ... que esperaba sentada en un rincón...
SEÑORA.- No sigas, ¿quieres?
SEÑOR.- ... a que alguien la sacara a la pista.
SEÑORA.- ¡Eduardo!
SEÑOR.- ¿Me permite este baile?

(El SEÑOR no ha esperado a que su esposa dé su consentimiento. La ha tomado en sus brazos y ahora bailan mientras canturrea "Extraños en la noche".)

Señora.- LIBRE. A MÍ ME HUBIERA GUSTADO SER LIBRE. PERO ERAN OTROS TIEMPOS Y EL ÚNICO INSTRUMENTO DE LIBERTAD PARA LAS CHICAS BUENAS ERA UNA PALABRITA: "NO". "NO VOY A SALIR CONTIGO", "NO HACE FALTA QUE ME ACOMPAÑES A CASA", "ESTA

NOCHE NO ME APETECE"... Y ASÍ TE IBAS ABURRIENDO HASTA QUE UN DÍA, EN MEDIO DE UNA IGLESIA Y TRAS ESCUCHAR AL CURA DECIR AQUELLO DE "ACEPTAS A FULANO COMO LEGÍTIMO ESPOSO... ETCÉTERA..." SE TE ESCAPABA EL "SÍ" Y, CLARO, TAMBIÉN ALGUNA LÁGRIMA PERO, BÁSICAMENTE, COMO LE DIGO, POR FALTA DE COSTUMBRE.

(El SEÑOR se ha situado sutilmente junto al interruptor de la luz. Cuando se impone la oscuridad, solo veo sus sombras recortadas en la ventana, muy juntas, casi formando una sola...)

SEÑOR.— Te quiero...

SEÑORA.— Lo sé.

(... y YO empiezo a sentir el martilleante latido del "chunda chunda" en otro lugar... también deliberadamente oscuro.)

ÉL.— Esta noche está muerto.

YO.— Perdona... ¿Me estás hablando a mí?

ÉL.— El sitio... que está muerto. ¿Tienes fuego?

(ÉL me toma del brazo, se enciende el pitillo y, de esta manera, puedo verle por primera vez. Luego acerca la lumbre a mi cara. En un sitio así, conviene romper la penumbra con la pequeña llama azul del mechero o, como ÉL, con la pantalla del móvil.)

ÉL.— El camarero aún no se ha quitado la camiseta. Son detalles.

YO.— Es pronto.

ÉL.— Es viernes. Los viernes la gente no se deja caer por aquí. Prefieren... otro rollo. ¿Un cigarro?

YO.— No, gracias.

ÉL.— Ayer la cosa pintaba mejor. Los fines de semana son una mierda. Yo lo llamo la diáspora. Los yuppies y eso... Se marchan a sus casas para jugar con los niños y darle alguna alegría a la parienta. Aquí solo quedamos los de siempre. Bueno... a ti es la primera vez que te veo. Eres nuevo en la tierra de irás y no volverás.

YO.— ¿Perdona?

(No lleva camiseta.)

ÉL.– ¿Te has fijado en el rubio ese, el que estaba al lado de la máquina de tabaco? Creo que cuando construyeron el garito ya estaba ahí, apoyado en esa misma columna. Y el de al lado... Ni se miraban. Pero se lo montaron una vez en el cuarto de baño.

YO.– Vaya, tienes memoria...

ÉL.– Lo que tengo son ganas de mear. Y aquella noche también. Y los cabrones estaban a lo suyo. ¿Qué bebes?

YO.– Whisky... Me parece.

ÉL.– ¿Estudias? ¿Trabajas? Es solo una pregunta.

YO.– Creo... No sé qué responder.

ÉL.– Tú verás.

(Tampoco lleva pantalones.)

YO.– Tiene truco.

ÉL.– Acéptalo como un cumplido. Se te ve yogurín.

YO.– Trabajo.

ÉL.– Trabajas...

YO.– Verás... Todo esto me recuerda a lo que le pasó una vez a una chica que... Ella...

(YO voy con el traje.)

ÉL.– ¿Vas con traje? Sigue.

YO.– ... se presentó en un piso compartido. El anuncio: "Se busca chica para habitación en piso céntrico a compartir con chico gay y chica lesbiana. Se requiere entender o comprender".

ÉL.– Sigue...

YO.– Bueno, pues al final le hacen el casting y eso y le preguntan: ¿Tú entiendes o comprendes? Y...

ÉL.– Estoy aquí.

(Sus manos andan peleándose con mi cremallera.)

YO.– No supo cuál era la respuesta correcta.

ÉL.– Pensó que una cosa era para los gays y otra para las lesbianas.

YO.– Sí. Por eso dijo que ni comprendía ni entendía y salió...
ÉL.– Por fin...
YO.– Eh...
ÉL.– Mira, yo trabajo, cumplo treinta y dos, me gustan un poco más mayores que tú pero... esto está muerto y creo que si no echo una meada... ya sabes... voy a reventar. ¿Follamos? No te quites el traje. ¡Espera! ¿Te he manchado con la cerveza?
YO.– No.

(La SEÑORA alcanza el interruptor de la luz.)

SEÑOR.– Lidia...
SEÑORA.– Estoy segura de que tiene prisa.
YO.– No pasa nada.
SEÑORA.– Discúlpenos. También a nosotros se nos ha hecho un poco tarde.
YO.– ¿Se marchan ya? Todavía no han firmado...
SEÑORA.– ¿El qué?
YO.– El cheque.
SEÑOR.– Es verdad. La chequera...
SEÑORA.– Me la he dejado en casa.
SEÑOR.– No. Te he visto meterla en el bolso.
SEÑORA.– ¿Seguro?
SEÑOR.– Lidia... ¡La chequera!
SEÑORA.– ¡Estoy buscando! ¡Mira! ¡No la tengo! Creo que... me la dejé encima de la mesilla de noche.
SEÑOR.– Es verdad. La dejaste encima de la mesilla... y yo me la metí en el bolsillo de la chaqueta. ¿Un bolígrafo tienes?
YO.– Tenga. También el recibí.
SEÑORA.– Trescientos euros...
SEÑOR.– ¿Al portador?
YO.– A nombre de la agencia. Tiene los datos en el papel.

(El SEÑOR vacila ante la dificultad de escribir sobre el aire. YO le presto mi espalda... para que se apoye. Siento cómo el bolígrafo se clava en mi columna. Cierro los ojos. Vuelvo a abrirlos. El talón se columpia delante de mis ojos. Lo atrapo.)

YO.- Perfecto.

SEÑOR.- ¿Está todo conforme?

YO.- Sí... Quédense con la copia.

SEÑOR.- ¿De este papel?

YO.- Con eso se aseguran de que el piso queda en reserva...

SEÑORA.- ¿A qué hora abren la oficina el lunes?

YO.- A las nueve y media. Pero no se preocupen. En cuanto esté solucionado, me pongo en contacto con ustedes. No habrá ningún problema.

SEÑORA.- Pero si lo hubiera...

YO.- Les llamaría, por supuesto.

SEÑOR.- Ha sido un placer.

SEÑORA.- Sí, muy amable.

YO.- Gracias.

(El SEÑOR me da un apretón de manos. La SEÑORA se cobíbe. Me guardo el talón en el bolsillo mientras les veo salir y se impone de nuevo el martilleante latido del "chunda chunda". Me lo pienso dos veces pero, al final, me decido a apagar la luz.)

YO.- ¿Sigues ahí?

(No me responde.)

YO.-Lo siento, no... no sé lo que me ha pasado. Pero... tal vez podríamos ir a otra parte o te acerco a algún sitio. Traje coche.

ÉL.- No, gracias.

YO.- No me cuesta...

ÉL.-Vivo aquí al lado. Pero tú verás...

YO.- ¿Ver qué?

(Lo único que puedo intuir en la penumbra es que ÉL ha decidido terminar sin mi ayuda...)

YO.- Ni siquiera sé tu nombre...

(... lo adivino por el resplandor de mi mechero, que alcanza su hombro, tenso por el movimiento del antebrazo...)

YO.– Ni de qué color tienes los ojos.

(Verdes.)

YO.– Olvídalo.

(Verdes. Al menos en el recuadro de luz en el que repentinamente enmarca su mirada.)

ÉL.– Llámame.

(La palabrita mágica.)

ÉL.– O busca mi perfil por Internet, ¿quieres?

(La palabrita mágica que pone a cualquier hombre de rodillas.)

ÉL.– Te lo acabo de apuntar en un... clínex.

(Que te anima a descifrar el lenguaje sincero de una respiración entrecortada.)

ÉL.– Ahí... ahí...

(¿Dónde?)

ÉL.– En el bolsillo de tu chaqueta.

6. LA SEÑORA

(Es curioso pero en ese instante no me puedo quitar a la SEÑORA de la cabeza. He pensado en ella en muchas ocasiones... pero hoy de otra manera... como parte de una historia que nunca sabré si llegó a suceder.)

SEÑORA.– Entre las diez primeras cosas que pensé la tarde que me dieron la noticia no estaba el contárselo a mi marido. Tampoco volver a casa andando o pasar por el parque coincidiendo con la puesta de sol.

¿El vestido que nunca me compré? Bueno... se me pasó por la cabeza... pero muchos días más tarde y mi hija me regañó para, a continuación, empeñarse en que fuéramos a la tienda y... ahí lo tengo, colgado en el armario, con la etiqueta puesta. No lo voy a estrenar. No era una de mis prioridades. Sin embargo, entre las diez primeras cosas, entre las cinco primeras cosas, sí que estaba... él. Y a continuación, separado por una milésima de segundo, como si en realidad formara parte del mismo pensamiento, que me quedaban seis meses de vida. Casi me alegré. Y luego me odié, me odié, me odié... por sentir que aquella tragedia podía servirme de justificación. Pero una idea se imponía a la otra. Y al final me convencí. Tenía todo el derecho del mundo a permitírmelo. Me senté con la guía de teléfonos en las rodillas y busqué... o mejor dicho... voy directamente a la página donde me ha estado esperando durante tanto tiempo, la página que muchas veces he estado tentada de arrancar, la misma que me obligó a guardar el listín en algún sitio a salvo de mí misma. Marco los números sin darme la posibilidad de arrepentirme. "Buenas tardes, ¿está... Ramón?" Me responde una chica. Me dice que ya no vive ahí. (*¡Gracias, Señor! ¡Gracias!*) Y, sin embargo, no puedo detenerme en este punto, dejar las cosas a la mitad... "Disculpe, ¿sabe si hay una... mancha roja en la pared de la cocina, como de... mermelada reseca? Sí, mire... si me hace el favor." Mi mente va a cien por hora mientras doy instrucciones a esa desconocida. Debo... agotar todos los cartuchos a mi alcance, presentarme, ¿por qué no?, en su despacho, pedirle el teléfono a su secretaria... Y, de nuevo, la chica: "¡Es verdad! Hay unas manchas pequeñas. Parece que alguien intentó limpiarlas y no pudo." Eso era una señal. Al día siguiente, consigo sin dificultad una tarjeta con su número de trabajo y el móvil de empresa. La chica de la recepción me dice que no está en ese momento. Espero en el banco al otro lado de la calle. Ahí viene. Con un cliente. Debe ser un cliente. Se meten en el bar de la esquina. Y yo pienso... que sería tan fácil... solo marcar y aparecer pequeña y parpadeante en el fondo de tu chaqueta o zumbando encima de la mesa, entre el cenicero y las copas a medio beber. Leerías una cifra irreconocible en la pantalla del teléfono pero tendrías una repentina sensación de pasado. Podrías dejarme morir ahí mismo y yo imponerme en medio de la conversación como esa "sí es pero no es" que entra en el bar y, desde la puerta, se las apaña para alargar el brazo y darle una vuelta completa a tu corazón. Aunque

también puede ser que no llegues a verme... y que entonces yo intente abrirme paso hacia la mesa donde ríes y fumas y que una señorita impertinente se cruce en mi camino para decirme que “está apagado o fuera de cobertura en este momento.” Guardé el móvil. Me temblaban las piernas. Me sentía como el suicida arrepentido que valora el salto que nunca llegó a dar. Y me odié, me odié, me odié. Por haberme permitido fantasear en aquellas circunstancias, por haber sido incapaz de olvidarle después de tantos años, por no haber querido jamás a mi marido... tanto como le quise a él. Y también tuve miedo. Miedo a que Ramón se colase entre las últimas cosas en las que pensara antes de morir.

7. EL SÓTANO (Y EL ÁTICO)

(El CHICO y la CHICA atraviesan el cuarto vacío. Les veo entrar desde la cocina y salir por el dormitorio.)

CHICA.– Si ponemos una cama nido, de estas que parecen un sillón, habrá sitio por si viene a dormir mi madre.

CHICO.– Tu madre no va a venir a dormir. Vive a la vuelta.

CHICA.– Pues la tuya.

CHICO.– ¿Por qué tiene que venir nadie a dormir?

CHICA.– Está bien tener una cama de más. Como solo hay un dormitorio...

(Ajena a todo, bajo la ventana, enciendes velas en torno al saco de dormir... tú, MARTA.)

MARTA.– Podrías quedarte a cenar. O tal vez no. Lo que tú veas. Tengo pan de molde y cosas para untar. No trabajo esta noche. Me gustaría... darte las gracias, no sé. Quizá te parezca un poco cutre.

YO.– De nada.

MARTA.– Pero las velas le dan un toque chulo, ¿no? La verdad es que me encantan. Creo que encender una vela es como obrar un pequeño milagro. Acercas la cerilla, esperas a que la mecha prenda... Yo nunca puedo dejar de mirar... ¿Me estás oyendo?

CARTAPACIO

(Otras voces me llegan desde más allá de la habitación.)

CHICA.- Buscaremos un somier de esos que se levantan y tienen un cajón para guardar cosas.

CHICO.- Porque no hay sitio para un armario.

CHICA.- Para un armario grande no.

CHICO.- Ni pegando la cama a la pared.

CHICA.- Ya lo hemos medido. Estás que no hay quien te aguante. ¿Te gusta?

CHICO.- No. Es un sótano.

CHICA.- Un semisótano.

(Me tomas de los hombros, intentas quitarme la chaqueta.)

MARTA.- Voy a darte un masaje. Estás un poco tenso. Relájate.

YO.- Marta...

MARTA.- Me llamo. Pero me gusta cómo lo dices. Es una mezcla entre “vete a tomar por culo” y “haz de mí lo que quieras”. Vamos, todo un enigma. Dime... ¿qué?

YO.- ¿Has estado buscando hoy?

MARTA.- Bueno... sí... y no. He trabajado hasta hace un rato.

YO.- Pero tenías la mañana libre.

MARTA.- Y también tenía que hacer compra. ¿Cómo ha ido tu día?

YO.- Como los últimos tres días. ¡Auch!

MARTA.- Eso duele... Túmbate.

YO.- ¿Y el tuyo?

MARTA.- Bueno, sin novedades. Aunque, a última hora, ha entrado este tío... buenorro, macarra... un hijo de puta de esos que me ponen a cien, ¿sabes? Se ha sentado en la mesa que hay frente a la barra y ha apoyado los codos... así...

YO.- Cuidado...

MARTA.- ... para que pudieran vérselo mejor los bíceps ... todos llenos de tatuajes.

YO.- ¿Y?

MARTA.- Me ha dicho: “Una cerveza, morena”.

YO.- ¿La cerveza?

MARTA.- No, imbécil, yo. ¿Te sigo contando? Me he acercado a él, como una gatita y... ¿de qué coño te ríes?

YO.- Me estás haciendo cosquillas.
MARTA.- Vale, te da igual.
YO.- No, sigue... con esa historia.
MARTA.- Date la vuelta. Bien... pues... me acerco a él como una gatita
y...
YO.- ¿Y?
MARTA.- Resulta que era maricón, ¿qué te parece?
YO.- No sé.
MARTA.- ¿Cómo que no sabes? El tío era marica... Vale, "el tío era ho-
mosexual".
YO.- ¿Cómo puedes saberlo?
MARTA.- No sé, dicen que las mujeres tenemos un sexto sentido.
YO.- ¿Ah, sí?
MARTA.- No. Pero trabajo de camarera en un bar del centro. Supongo
que eso debía hacerme más sensible a...
YO.- Muchísimo, claro.
MARTA.- ¿Dónde vas? ¿Te has... enfadado?
YO.- He tenido un mal día. En el curro. Eso me pasa.
MARTA.- ¿No cerraste una venta o qué?

(La pareja vuelve a emerger. Salen del dormitorio, regresan a la cocina.)

CHICA.- ¿Qué quieres? Vivir en el centro...
CHICO.- Podíamos mirar en otros sitios.
CHICA.- Aquí ha estado viviendo gente. No somos de cristal.
CHICO.- No tiene mucha luz.
CHICA.- Tú sales temprano. Te pasas el día en el trabajo. Yo estaré casi
todo el tiempo en casa de mis padres.
CHICO.- ¿Y entonces?
CHICA.- Si viviéramos a cincuenta kilómetros, tendríamos que levantar-
nos dos horas antes y acostarnos dos horas después. Tendríamos un
salón más grande pero nadie vendría a vernos. Además, a ti te gusta
el centro.

(Decido sentarme de nuevo sobre el saco de dormir. Tú me tienes un sandwich.)

MARTA.- Cuéntame... No, no me digas... Se echaron atrás.
YO.- Del todo. Ella se fue dando un portazo.

CARTAPACIO

MARTA.- ¡Cabrón!

YO.- ¿Por qué?

MARTA.- Porque fue culpa suya, fijo.

(El CHICO y la CHICA reaparecen en el salón. YO te invito a que recuerdes conmigo.)

CHICO.-No tenemos ninguna prisa.

CHICA.-Vale. Esperamos otros tres años para pagar el triple. No se puede tener todo, Óscar.

CHICO.-Ya...

CHICA.-No te mueves, no buscas. Yo todo el día apuntando teléfonos, sale una ganga, me planto en la agencia...

CHICO.- ¿A ti te gusta?

CHICA.-Es solo el comienzo. Cuando apruebe la oposición...

CHICO.- O cuando me hagan un contrato decente...

CHICA.- Las cosas son como son. Dígaselo usted...

(Me animo a participar consciente de que puedes verme.)

CHICO.- ¿Qué va a decirnos él? Perdona. ¿Qué puedes decirnos? No tengo nada en contra tuya. Es tu trabajo. Sé que hay gente que vive en sótanos y en chabolas. El hombre habitó en sus orígenes las cavernas...

CHICA.- Imbécil.

CHICO.- ¿Es que tengo que pedir perdón porque me parezca una mierda? Usted... quiero decir... tú, ¿cómo lo ves?

CHICA.-Por favor, Óscar...

CHICO.- Me viene un día y me dice que tenemos que hacer algo.

CHICA.- Ya llevamos tres años de relación.

CHICO.- ¿Te has dado cuenta? Habla de nuestra relación como si fuera una lavadora que ha superado el plazo de garantía.

CHICA.- ¿De qué vas?

CHICO.- ¿Qué es lo normal en estos casos? Te apañas con la lavadora y punto. Pero no... su "algo tenemos que hacer" va más allá. Quiere alicatar la cocina, mover los muebles... no sé si me entiendes. Esa lavadora, que antes ocupaba un rincón junto al fregadero, es ahora el mismísimo centro del universo.

CHICA.– Me estoy perdiendo.

CHICO.– No sé explicártelo de otra manera pero... a veces me entran ganas de... volver a lavar a mano, yo solo, en medio de la naturaleza...

MARTA.– ... con el viento peinándole los pelillos del antebrazo.

(Soplas una vela.)

CHICO.– ¡Sí!

CHICA.– Pensé que te hacía ilusión.

CHICO.– ¿Hojear los anuncios de inmobiliarias? Esos anuncios que ella subraya con el mismo rotulador fluorescente que sus apuntes.

CHICA.– Opositar es duro.

CHICO.–El primer día no tuvo problemas en sacar el periódico en medio de una cafetería y obligarme a pasar las páginas mientras me cuenta no sé qué de hipotecas...

CHICA.– Lo hago por ti y por mí.

CHICO.– Se enfadó porque no le ponía empeño. No supe nada de esos anuncios durante dos semanas. Hasta que uno de esos sábados por la tarde en los que a sus padres les da por pirarse, gracias a Dios, me levanto de la cama para echar la meada y me los encuentro estratégicamente situados encima de la tapa del váter.

CHICA.–Yo pienso en el futuro. Cuando apruebe...

CHICO.– Cuando apruebes las oposiciones, lo primero que tendrías que hacer es desplegar ante ti un inmenso mapamundi y marcar con chinchetas todos los lugares que alguna vez quisiste conocer: Petra, Katmandú, las carreteras vacías de la ruta 66, abriéndose paso por las grandes llanuras...

MARTA.– El viento peinándole los pelillos del antebrazo...

(Soplas otra vela.)

CHICO.– ¡Sí!

CHICA.–No me quieres.

CHICO.– ¡Vaya! Eso sí que es desembragar una situación, de cero a cien en milésimas de segundo, “no me quieres”. Echa el freno, ¿vale?

CHICA.– ¿Pero me quieres sí o no?

CHICO.– ¿Qué respuesta puedes esperar cuando un “sí” es algo mucho más grande que un “nosotros” y viene convenientemente equipado de

televisión, teléfono, banda ancha y tardes de domingo con todos los suplementos del periódico encima de la mesa frente a una estantería donde no cabe una puta película más?

CHICA.- Me vale por respuesta.

CHICO.- ¡Espera! No puedo creer que lo hayas olvidado. Nuestro sueño... Tú y yo, sin historias ni preocupaciones, al final del día, asomados a un acantilado. Con el viento...

MARTA.- Con el viento...

(Estás a punto de soplar la última vela.)

CHICA.- ... peinándote los pelillos de los cojones.

CHICO.- ¡Virginia!

(La CHICA se marcha dando un portazo y el CHICO se queda confuso y dolido.)

CHICO.- ¿Has visto? Se ha cabreado... ¿Cómo puede preguntarme algo así? ¿Qué coño voy a saber qué quiero o dejo de querer en este momento de mi vida?

MARTA.- ¿Un coche?

(Acabas con la última luz y quedamos a oscuras.)

YO.- ¿Qué haces?

MARTA.- Ah... no sé. Pensé que te ayudaría a relajarte.

YO.- Marta...

MARTA.- Me llamo.

YO.- No te lo tomes como algo personal, ¿vale?

MARTA.- Vale.

YO.- ¿Y si mejor vamos al cine?

(Te incorporas y, contra la claridad de la ventana, veo tu silueta ajustándose la camisa. También YO me pongo de pie. Por un instante, nuestras sombras se confunden. Pero es un instante minúsculo y después... después vuelvo a sentirme... como lo que en realidad soy... un tío que mira por una ventana desde una habitación vacía.)

(INTERMEDIO) Me gusta asomarme a la noche desde esta habitación en sombras. La ciudad se me ofrece como un puzzle de tejados y ventanas —unas se encienden, otras se apagan— y los edificios parecen consumidos por un fuego extraño. Por eso hoy he subido a la atalaya, a nuestro faro. No pienses que lo había previsto, ni que lo hago a menudo... aunque siempre vaya con las llaves encima. Hoy... es que he sentido esa necesidad de volver... y pasear por aquí los fantasmas como quien restriega una manzana podrida contra una pared de cemento.

8. LA CHICA

(Sentada frente a una mesa vacía y dos tazas de menta polco, la CHICA juega con la bolsita de la infusión mientras hilvana su discurso remotamente feminista.)

CHICA.— Una vez en la facultad nos contaron que a las chicas nos quedan dos telediarios. Dos telediarios de dignidad. Es por la pirámide de población y la ley de la oferta y la demanda. Resulta que cada vez somos más y ellos... ellos están en peligro de extinción. También había que tener en cuenta la curva negativa en los índices de natalidad. Resulta que la fertilidad va a cotizar al alza. Así que los hombres, que serán más viejos porque han podido darse el lujo de esperar para sentar la cabeza, las preferirán jovencitas y con capacidad de desarrollar unos buenos y saludables embriones. Y las mujeres, que dada la escasez no tienen mucho donde elegir, tendrán que conformarse con el primer abuelo que les guíe un ojo. Se quedarán en casa para procurar el mejor descanso a su guerrero y criar, como Dios manda, a un puñado de retoños de los que, según las estadísticas, alrededor de un setenta por ciento serán hembras. Imagínate qué futuro. En casa y con la pata quebrada. Y eso... eso si tienen menos de veinticinco, claro, porque a nosotras no nos van a querer ni regaladas. Así que haz tus cálculos. Posiblemente las niñas que estén naciendo en este momento sean nuestras rivales más temibles y nosotras... unas desahuciadas. ¿Cómo se te queda el cuerpo? Yo lo llamo la teoría de la regresión-regresión. En otras palabras, que no podemos dormirnos en los laureles, que se nos está pasando el arroz. Y mira

que está difícil lo de encontrar a la persona correcta cuando... vas cumpliendo, ¿verdad? Con veinte años te relacionabas con los compañeros de clase pero... ¿ahora? Tal vez sea por lo de las oposiciones, pero mi único y remoto contacto con un ejemplar macho y heterosexual durante los últimos tres días, al margen de mi padre, ha sido el tío de la panadería... y está casado. En fin, todo esto era... ¿era para saber cómo me encontraba y si sabía algo del hijo de puta de mi ex al que, de verdad, me estoy planteando volver a llamar Óscar a secas? Pues, no sé... no sé qué decirte. Ya no me responde al teléfono.

9. LA CAFETERÍA

(YO ocupo ahora la mesa del fondo, junto a la ventana. El portátil desplegado ante mí. Tú, MARTA, recoges las monedas que la CHICA te deja en el platillo de las vueltas.)

CHICA.- ¿Disculpa, el baño?

MARTA.- Debajo de esa puerta que pone "baño".

(La CHICA se incorpora, sale, y tú la miras un momento e imitas su andar, consciente de que estoy observándote.)

MARTA.- Me voy a hacer actriz. Dijiste que valía. Total, mejor que camarera... Podrías escribirme algo.

YO.- ¿Yo?

MARTA.- Fijo que se te da bien... Algo sobre nosotros.

YO.- Tú y yo no tenemos nada que contar.

MARTA.- Siempre hay algo que contar.

YO.- No tenemos historia.

MARTA.- La peli que vimos el otro día.

YO.- Desayuno con Diamantes.

MARTA.- Dos personajes solitarios en la ciudad. Me dijiste que me parecía a Audrey Hepburn.

YO.- Te gustó.

MARTA.- ¿De verdad me parezco? Al final, ellos acaban abrazados bajo la lluvia. Eso es difícil de hacer en teatro.

YO.- Tú no eres Holly Golightly y yo no soy Truman Capote.

MARTA.- Menos mal. En esa peli no follaban ni nada.

YO.- Es de 1961.

MARTA.- En nuestra versión tiene que haber algo de sexo. El sexo vende.

YO.- Él es homosexual. Y ella es una puta.

MARTA.- Eso no lo pillé.

YO.- La peli es de los sesenta. Hay un libro...

MARTA.- Además, yo no soy una puta y tú...

(La CHICA ha vuelto. Antes de marcharse, intercambiamos un saludo.)

MARTA.- ... tú me quieres decir algo.

YO.- No quiero decirte nada.

MARTA.- No voy a preguntarte nada.

YO.- Es que no hay nada que preguntar.

MARTA.- Pero... ahora sé que no entiendo y sí comprendo, ¿vale?... y sé que ciertas cosas, como la convivencia, un hombre y una mujer... bueno, esto último lo olvidas. Suena a culebrón.

YO.- Sigue.

MARTA.- Podría haberme confundido contigo.

YO.- ¿Me quieres decir algo?

MARTA.- Nada.

YO.-Yo no te voy a preguntar.

MARTA.- No hay nada que preguntar.

YO.- ¿Ves?

MARTA.- Bueno, sí, solo... ¿puedo?

YO.- Adelante.

MARTA.- ¿Tú eres la puta o el marica? O las dos cosas.

YO.- El marica.

MARTA.- Los maricas sois todos muy putas.

YO.- Solo el marica.

MARTA.- Me quedo más tranquila.

YO.- ¿Por qué?

MARTA.- Porque me jodería que acaparases toda la historia.

YO.- ¿Qué historia?

MARTA.- La nuestra. La que vas a escribir. Se llamará Perder el sur, ¿qué te parece? Va sobre un chico... gay... y una chica llena de ta-

CARTAPACIO

lento que... sueña con que algún día alguien la quiera de verdad. ¿No se te ocurre nada?

YO.—Sí. Viven en Berlín, antes de la Segunda Guerra Mundial y ella es cantante y... no me interrumpas... se llama “Cabaret”.

MARTA.— ¿La chica?

YO.— La obra.

MARTA.— Joder, pues va a ser todo un éxito.

YO.— Marta... no es tan fácil. No he escrito nada en mi vida...

MARTA.— Necesitas inspiración. Yo hubiera podido...

YO.— No solo inspiración.

MARTA.— Tiempo.

YO.— Algo más...

MARTA.— Espacio. Vale, ya lo he pillado.

(Ahora es el CHICO quien hace su aparición. Tú no llegas a verlo pero te sobrecoges como quien atraviesa, sin querer, una tela de araña. El CHICO se sienta en una mesa con dos tazas de infusión abandonadas.)

MARTA.— Y me estoy dando toda la prisa del mundo, créeme. Pero no es tan fácil. Si al menos tuviera un contrato decente... Un contrato no es un aval pero sí una remota posibilidad de convencer a alguien para que me alquile una habitación. Y alquilar una habitación significa que salgo de tu vida y que no te meto en ningún lío si algún multimillonario de verdad se detiene delante del escaparate de la agencia y descubre que el único sueño que le queda por comprar es un precioso ático con vistas al centro.

(Suena mi teléfono otra vez. Tampoco voy a contestarlo.)

MARTA.— ¿No vas a contestar?

(Suspiras. Te sacas un sobre de azúcar del bolsillo de tu camisa. Extraes una pequeña libreta del bolsillo trasero de tu pantalón y me dejas ahí, endulzando el café, para atender al CHICO.)

MARTA.— ¿Qué te pongo?

CHICO.— Una Coca-Cola. light, sin caféina, sin hielo y sin limón.

MARTA.— ¿Con vaso?

CHICO.- ¿Qué?

MARTA.- Nada. Chorradas mías. Es bonito el jersey.

CHICO.- Gracias.

MARTA.- Me gustan los jerseys de chico. Son grandes.

CHICO.- A mí me viene un poco estrecho.

MARTA.- Te queda bien.

CHICO.- Fue... ¡qué importa ya!

(Es el turno del SEÑOR, apenas reconocible en su piel cotidiana, en sus trazas de prejubilado. De camino a la barra, busca en tu mirada el saludo de todas las...)

SEÑOR.- Buenas tardes, Marta.

MARTA.- Buenas tardes, Eduardo. ¿Cómo está usted?

SEÑOR.- Estoy. Sobrio. Ya sabes lo que toca...

MARTA.- Me va a buscar la ruina...

SEÑOR.- ¿Por qué? Hoy puedo saldar todas mis deudas.

MARTA.- No me refiero a eso. Verle así... Tiene que hacer el favor de cuidarse usted un poco. Me parte el alma.

SEÑOR.- ¡Qué cosa más bonita me has dicho!

MARTA.- No, de bonita nada. Y ya se lo he explicado. Si no es por usted, hágalo por mí. Asusta a los clientes.

SEÑOR.- ¡Ja! Ponle mucho hielo. El whisky es como la fea de la fiesta, ¿sabes? Tiene cuerpo, huele bien...

YO.- ... pero si está caliente da un poquito de asco.

SEÑOR.- ¿Qué coño miras tú?

(Me refugio en la pantalla de mi ordenador portátil.)

SEÑOR.- Si tuviera treinta años menos...

MARTA.- Estaríamos en 1976.

SEÑOR.- Tendría una razón para afeitarme. Fue el año de mi boda.

MARTA.- Ya me lo ha dicho.

SEÑOR.- Pero es imposible volver a atrás.

MARTA.- Por eso hay que mirar hacia delante...

SEÑOR.- Y verlo todo de color... verde.

MARTA.- Traiga acá esa botella...

CARTAPACIO

(Le arrebatas la botella al SEÑOR. Interceptas mi indiscreción. Y me reprende.)

MARTA.— ¡Tú, a escribir!

(Me refugio en la pantalla de mi ordenador portátil. Te acercas a la mesa del CHICO.)

MARTA.— Te he traído patatas.

CHICO.— Gracias.

MARTA.— Lo mismo estás a régimen. Lo digo por la Coca-Cola, light, sin cafeína, sin hielo y sin limón.

CHICO.— No, no estoy a régimen...

MARTA.— Los panchitos son una mierda.

CHICO.— Me gustan las patatas. No te preocupes, de verdad...

MARTA.— Marta. Me llamo Marta.

CHICO.— Y yo... Óscar.

(El SEÑOR se ha acercado a la ventana con la copa en las manos.)

SEÑOR.— ¡Esa jodida pared de ladrillo! No siempre estuvo ahí. Ahí había un patio. Grande. Ahí había un patio donde llegaba el sol. Siempre olía a comida. Y se escuchaban cosas. Cosas como madres lavando los cacharros y niños que protestan. Y nunca este ladrillo sucio que parece que no le importe a nadie... ¿Cuántos metros habrá hasta el suelo?

(Y el SEÑOR deja que el vaso se resbale y caiga hasta hacerse añicos, un par de metros más abajo. Se asoma. Me incorporo. Aborto las que intuyo pueden ser sus intenciones.)

SEÑOR.— ¡Suéltame! ¡Suéltame, joder! ¡Tú! Tú no me conoces de nada. ¡Suéltame! ¡No me toques! No tengo ni idea de quién eres.

(MARTA... estás al quite. Llegas para tranquilizarlo.)

MARTA.— Eduardo, por favor... Tranquilícese. Vuelva conmigo a la barra.

CARTAPACIO

SEÑOR.- Ese tío me confunde con otro...

MARTA.- Vuelva conmigo... ¿no se lo dije? Asusta a los clientes. No tiene un buen beber. Respire... hondo. ¿Mejor?

SEÑOR.- Perdona, hija, pero...

MARTA.- No hay de qué. ¡Y tú... ponte a escribir! Aquí no ha pasado nada. Le voy a preparar un café caliente y se lo va a tomar y después se va a marchar a casa.

SEÑOR.- No le cuentes nada a mi hija.

MARTA.- Su hija tiene ya bastante con lo que tiene...

(El CHICO se ha puesto en pie y me ha mirado y ha intentado disimular.)

MARTA.- En esta vida, hay que ser más fuerte, hombre. Hay que saber plantarle cara a las cosas. No me han dado a mí ganas de hacer tontorrías ni nada... Así de veces...

SEÑOR.- Eres joven...

MARTA.- Pues fíjese lo que me queda. Ahora, no me voy a rendir. Y usted tampoco. ¿Rendirse? ¿Para qué? ¿Y ante quién? Si ahí está el meollo, que nadie nos va a agradecer nunca que tiremos la toalla. ¿Que se nos cierra una puerta? Pues ya habrá una... No sé ni lo que digo.

SEÑOR.- Por favor, sigue...

MARTA.- Pues eso... que hay que echarle huevos al asunto. En esta vida, hay que echarle huevos a casi todo. Y nunca tener miedo. O no tenerle miedo al miedo, que es lo más chungo. Y, de tanto en tanto, sentarse a disfrutar de lo bueno por venir. O de lo bueno por venido... que, a fin de cuentas, nos ha enseñado que las cosas son...

SEÑOR.- ¿Pasajeras?

YO.- Eventuales.

MARTA.- Y que hay que caerse y volverse a levantar y volverse a... ¿Ve? No tengo ni idea de lo que estoy diciendo.

SEÑOR.- Gracias.

(Le tiendes el café y el azúcar. El CHICO se te acerca.)

CHICO.- ¿Qué te debo?

MARTA.- ¿Por el refresco?

CHICO.- Por el refresco también.

MARTA.- Déjalo. Invita la casa.

CHICO.- ¡Espera!

(Se quita el jersey, lo dobla cuidadosamente.)

MARTA.- ¿Qué haces? ¿Estás loco?

CHICO.- Ten... Marta. Es...

MARTA.- ... un regalo.

CHICO.-Por eso. Toma.

MARTA.- ¿Pero por qué?

CHICO.- No sé. Quédatelo. Por favor.

MARTA.- Gracias... Óscar.

(Y le ves marchar y se te dibuja una sonrisa que no has calculado y esperas que no sea demasiado tarde para que te escuche gritar...)

MARTA.- ¡Salgo a las doce y media! No lo olvides. Y ¡gracias otra vez!

(Te me acercas de nuevo, con aires de victoria.)

MARTA.- ¿Has tomado nota de todo? Ya me he ganado un Óscar... Que no te falte ni una coma, ¿eh? Yo creo que esto podría quedar bien para el principio. "Ya me he ganado un Óscar" ¿Tú que piensas? ¡Ay, hijo, no pongas esa cara! Dime... A mí me molan los comienzos así... con garra.

YO.- Cuando una cosa empieza bien... tiene que ir a mal.

MARTA.- ¡Oh no, eso sí que no!

YO.- Me refiero en el teatro.

MARTA.- ¿Qué más da? Si vas a escribirme una obra, ten algo claro: da igual lo que pase en el medio o cerca del final, a mí me pones una cosa romántica que acabe con un "y vivieron felices para siempre".

(Y vivieron felices para siempre... ¿quién? Te miro. Miro al SEÑOR. Y te juro que en este momento daría cualquier cosa por iluminarle un poco esa cara...)

10. EL SEÑOR

(... que una vez conocí radiante.)

SEÑOR.— Siempre pensé que yo me iría antes que ella. Pero las cosas nunca salen como uno las imagina. Es curioso. Pero se me hace difícil recordarla tal y como la vi por última vez. Tengo la sensación de que, al quedarse dormida, la muerte comenzó su trabajo desnudándola de todo aquello que la vida había ido desfigurando en su rostro, su cuerpo, su voz... Lo hablé más tarde con mi hija. A ella le pasaba lo mismo. La palabra “mamá” no tenía nada que ver con aquella mujer que dejamos tendida sobre una cama. Y los dos recordamos otra mañana de sol, junto al mar. Habíamos bajado a la playa un poco antes, la niña y yo, para preparar la sombrilla, las toallas... mientras ella se entretenía comprándose un pañuelo en las tiendas del puerto. Y entonces la vimos aparecer, asomada a la baranda de piedra del paseo, inmóvil, haciendo visera con su mano, buscándonos entre el gentío. Le pedí a Susana que no dijera nada, que nos quedáramos callados para contemplarla, sólo un instante, tal y como era cuando se hallaba sola, ajena a nuestras miradas... bellísima, el viento tirando de los cabos de aquella pañoleta verde con la que se había cubierto la cabeza. Y pensé... ¿Por qué ella? Podía haber sido cualquier otra o... podía haber sido cualquier otro el hombre... porque ella se merecía a alguien más dispuesto, más rico y más valiente... pero no. Cuando nos descubrió, traidores debajo de la sombrilla, y alzó la mano y nos saludó con radiante felicidad, me sentí la persona más afortunada del mundo. Como hoy. Exactamente igual que hoy.

11. EL ÁTICO

(Estoy sentado sobre el saco de dormir. Es de noche. Todavía no has vuelto. En la pantalla del ordenador aparecen palabras que podrían escribirse en el cielo. Mi promesa. La obra.)

Título: Perder el Sur. Escena 1.

“Supongo que todo empezó aquí mismo, quiero decir, en el ático. YO mirando por la ventana...”

«Rapado, buen rabo le invita a una conversación privada».

Rapado, buen rabo dice: hola.
Falto de inspiración dice: hola.
Rapado, buen rabo dice: sexo?
Falto de inspiración dice: ...
Rapado, buen rabo dice: nombre?
Falto de inspiración dice: truman. capote.
Rapado, buen rabo dice: cipote?
Falto de inspiración dice: capote.
Rapado, buen rabo dice: italiano?
Falto de inspiración dice: d aki.
Rapado, buen rabo dice: como yo.
Falto de inspiración dice: nombre?
Rapado, buen rabo dice: Cipote.

(Su voz, por teléfono, inconfundible.)

ÉL.-Sólo intentaba cortarte el rollo intelectual.
YO.-Ya...
ÉL.-Sé quién es Truman Capote.

Rapado, buen rabo dice: edad?
Falto de inspiración dice: 29.
Rapado, buen rabo dice: 30.

ÉL.-En realidad, tengo treinta y tres.
YO.-No los aparentas. Por la voz.

Falto de inspiración dice: cómo va la noche?
Rapado, buen rabo dice: bueno... la tuya?
Falto de inspiración dice: no sales hoy?

ÉL.-Los viernes no suelo hacer ningún plan. Está todo muy muerto. Al menos por donde voy yo. Y la verdad...

CARTAPACIO

Rapado, buen rabo dice: kizás espero a mi príncipe azul.
Falto de inspiración dice: no hay suerte?
Rapado, buen rabo dice: en eso no.

YO.–Eres un romántico.
ÉL.–De vez en cuando, por variar.
YO.–Al menos tienes a Pelusa.

Rapado, buen rabo dice: me guasñduañldjf
Falto de inspiración dice: ??????????
Rapado, buen rabo dice: era mi gata. saltó al teclado.
Rapado, buen rabo dice: se llama pelusa.

ÉL.–Esta noche la veo un poco más arisca de lo normal. ¿Sabes?, me apetecería conocerte... en persona.

Falto de inspiración dice: ya somos dos.
Rapado, buen rabo dice: ??????????????
Falto de inspiración dice: buscando príncipe.

(Llega... unos veinte minutos después.)

ÉL.–Joder... Es la hostia.
YO.–Imposible de vender.
ÉL.–Pedirán una pasta.
YO.–Ni siquiera llaman para verlo.

Rapado, buen rabo dice: hay k besar a muchas ranas.
Falto de inspiración dice: y saber cuándo parar.

ÉL.– ¡Cómo serían los dueños!
YO.–El dueño.
ÉL.–Vaya... ¿Está bueno? Yo una vez conocí a un tío, un americano.
Tenía un apartamento en el centro. Se había gastado una pasta en reformarlo. Desde la terraza...

Falto de inspiración dice: t has enamorado alguna vez?
Rapado, buen rabo dice: Mike.

CARTAPACIO

ÉL.- .. se veían los tejados de la ciudad. Le pedí que me follara en la terraza. Apoyado en la baranda. Esa ventana no está mal. ¿Y si te asomas?

Rapado, buen rabo dice: fue un rollo de verano.
Falto de inspiración dice: hace calor.

YO.- ¿Quieres tomar algo? Hay cerveza. De la marca que bebes.

ÉL.- Me gusta la cerveza... en general. Me gusta cómo huele. La espuma. Yo antes no bebía cerveza. Me he vuelto fetichista, creo... Estás en todo.

Falto de inspiración dice: tendría k estar escribiendo.
Rapado, buen rabo dice: t entretengo.

ÉL.-Podíamos haber ido a mi casa.

YO.-Quería... algo especial.

ÉL.-Esto es muy chulo, claro. Me ha traído recuerdos. El americano era un tío muy educado. Hasta me dio una tarjeta cuando nos despedimos. Fíjate. Acostumbrado a que te pasen una servilleta con el número... o un clínex. Yo siempre utilizo la técnica del clínex. Es casi un... "Hasta la vista, nene". A ver, ¿cómo coño llega un clínex vivo a tu casa? Pero...

YO.- Mike te dio una tarjeta. Y le llamaste.

Rapado, buen rabo dice: kieres inspiración?
Falto de inspiración dice: sorpréndeme.

ÉL.-Quedamos una vez o dos. Pero nunca lo hicimos en la terraza. Anda, ven.

YO.-Yo también te puedo dar una tarjeta. Mira.

ÉL.-Y te llamo a la oficina. "Por favor, ¿me ponen con el niño ese de los ojos tristes?"

YO.-Es verdad, ¿para qué?

Rapado, buen rabo dice: podría cantarte una canción. aunke canto fatal.
a ver...

CARTAPACIO

ÉL.– Hay sándwiches y todo... Atún con tomate, queso con nueces...

YO.– No te gustan.

ÉL.– Sí, sí. ¡Un saco de dormir! ¿A cuántos has traído aquí, tío? Te lo has montado. Trae. Tiene su morbo hacerlo en el suelo, a pelo. Quiero decir, sin mantas ni pollas. Quiero decir, sin mantas. Ven. ¿Por qué no me ayudas con la camisa? Yo voy abriendo una cerveza.

Rapado, buen rabo dice: “kisiera ser un ángel y darte el mundo entero... entonces tú sabrías k te kiero. tomar el arco-iris y echártelo en el suelo. entonces pensarías k te kiero”.

ÉL.– Sigue... ¿por qué te paras? ¿Estás bien?

YO.– Nada. Hay momentos... Cuando los vives sabes que son importantes y te parece estar recordándolos en el mismo instante en que pasan. Son intensos. Tienen un color diferente. Parecen una de esas escenas de las películas que sacan en los trailers.

Rapado, buen rabo dice: “x k no soy un ángel para ti?”

Falto de inspiración dice: “x k me enamoré cuando te vi?”

Rapado, buen rabo dice: la conoces?

Falto de inspiración dice: claro, rocío dúrcal.

YO.– Normalmente, te provocan una sensación muy bonita. Aunque también te ponen un poco triste. Cuando era un chaval, los tenía muy a menudo. Es como si de pronto fueras consciente de que estás viviendo. Luego, poco a poco, se van haciendo menos frecuentes. Supongo que llega un día en el que dejas de sentir algo parecido.

Rapado, buen rabo dice: has flipao.

Falto de inspiración dice: con ese nick...

Rapado, buen rabo dice: espera...

ÉL.– Sé lo que estás pensando. Que te vas a buscar un problema por esta mancha de cerveza en el parqué.

Fan de la Dúrcal ♥♥♥ dice: tachán!

Falto de inspiración dice: jajajajajajajaja

Fan de la Dúrcal ♥♥♥ dice: me gustaría oírte reír...

Falto de inspiración dice: T llamo...
Fan de la Dúrcal ♥♥♥ dice: tienes mi número, granuja! me lo vas a tener k explicar.
Falto de inspiración dice: "yo sé k estoy soñando... y sé k nada espero. kisiera ser un ángel para ti."

Espere mientras Windows se está cerrando...

12. EL CHICO

(La luz de los faros rebota contra el asfalto y dibuja un fragmento de la sombra del volante sobre la barbilla del CHICO.)

CHICO.— Espero que no te moleste si aparcamos aquí. Podríamos ir a cualquier garito pero los cierran pronto. Además, mucho humo, mucho ruido... y te cobran un pico y en algunos sitios no te entra ni la copa. En el coche estamos bien, ¿no? Y como dices que no es buena idea lo de subir a tu casa... Era sólo una idea, ya te he dicho. Supongo que será por tus padres... Tiene gracia. Con mi edad, mi padre ya nos tenía a los tres. A mi hermana, a mi hermano y a mí. Y aquí estamos tú y yo... aparcados en este lugar que... Las vistas son la hostia. ¿Has echado el seguro? No va a pasarnos nada, si verás... aquí hay más gente que en hora punta pero... parece que está muerto. El sitio. Es la primera vez que vengo, ¿sabes? Me lo dijo Julián que estudia aquí, en el campus. "Mira Óscar, ni te imaginas cómo es la Ciudad Universitaria de noche. Un despiporre." Y ya lo veo. Por eso la han puesto zona azul. Pero tranquila... que no va a venir ningún controlador a molestarnos. Pues iba a durar poco... con el uniforme puesto, quiero decir. Perdona... Es mi risa nerviosa. Pero es que Julián también me contó que aparte de los que se quedan dentro del coche hay unos cuantos que se vienen a ligar... a los arbustos. Ya sabes, maricas. A los maricas les pone a cien un uniforme... Esto no me lo invento. Esto lo he visto. Quiero decir, en una revista. Quiero decir, en una revista de esas que dan por la calle. Yo le eché un vistazo a una. Una vez. Por eso sé lo del uniforme. Has echado el seguro, ¿no? Julián dice

que de vez en cuando vienen a hacer limpieza... ya sabes... Es un burro el tío. A mí algunas cosas que hace no me parecen bien y se lo digo. "Julián, hombre, que ya no tienes edad para ciertas cosas, que la vida ha cambiado un huevo, que no vais a resucitar a Franco, joder." Y se cabreó. Se cabreó cuando le recordé que ahora hasta se pueden casar y que lo mismo un día le tocaba ir de testigo... o a la comunión de los hijos de unos gays. Bueno, eso sé que no. Pero a mí no me importaría. Hasta te diría que mi mejor amigo es gay. Pero no. Mi mejor amigo es Julián. Un gilipollas. ¿Has oído algo? ¿Por qué no cambiamos de tema? Me parece que tu facultad es el edificio ese de ahí al fondo. La facultad. Vinimos a la facultad a comernos el mundo, ¿eh? Hay que joderse... Aquí nos hemos quedado. Aunque sea en la oscuridad y para echar un polvo. Perdón. ¿Te parece si apago las luces?

13. EL ÁTICO (LA AGENCIA)

(Estoy sentado sobre el saco de dormir. Ya es de día. Todavía no has vuelto. Me ajusto el traje. Te veo entrar.)

MARTA.- ¿Qué haces aquí a estas horas?

YO.- ¿Y tú? ¿A estas horas?

MARTA.- ¿Te quedaste a dormir?

YO.- ¿Dónde has dormido tú?

MARTA.- ¿Yo? Yo no he dormido. Además, tampoco tengo que darte ninguna explicación. Levántate.

YO.- ¿Qué pasa?

MARTA.- Pasa que... me he enamorado.

(Descubres las botellas vacías... y un condón.)

MARTA.- No vas a ser tú el único. A ver qué te pensabas... ¿que tienes la exclusiva de los sentimientos?

YO.- ¿Es un hijo de puta? Porque a ti te gustan los hijos de puta.

MARTA.- ¿De qué vas? Eso era en mi etapa inmadura. Ahora toca sentar la cabeza. No te rindas, a ver si lo adivinas...

YO.- ¡Es Óscar!

MARTA.- El que conocí en el bar... ¿no te acuerdas?
YO.- Tiene novia. Hace apenas tres días estuvieron a punto de...
MARTA.- Tenía. Y sí, también sé eso. Pero no pienses que se trata de ningún tipo de revancha.
YO.- Alucino. No pegáis nada.
MARTA.- ¿Y? Tú tendrás mucho que ver con... con don "quien coño haya pasado aquí la noche". Además, si dos personas están saliendo juntas y son muy diferentes, se dice que se complementan y se les imagina toda una vida juntos. Por otro lado, si son iguales se dice que estaban hechos el uno para el otro y se les imagina toda una vida juntos.
YO.- ¿A dónde vas con eso?
MARTA.- A que da igual si dos personas se parecen o no si se quieren.
YO.- ¿Pero cómo le vas a querer?
MARTA.- Follamos.
YO.- Eso no quiere decir nada.
MARTA.- Eso quiere decir que hay pasión. Aunque en realidad fue una cosa muy tierna. Bueno, un asco. ¿Qué pasa? A ver si resulta que ahora sois los maricas los únicos que podéis follar a diestro y siniestro.
YO.- Yo no he dicho nada.
MARTA.- En los cuartos oscuros, los parkings...
YO.- ¿Los parkings?
MARTA.- Yo qué sé. Pensé que te alegraría el día.
YO.- Y me alegro... por ti.
MARTA.- Claro, como por fin desaparezco de tu vida...
YO.- ¿Qué?
MARTA.- Que me marchó. Me vuelvo al piso. Con los tres gilipollas.
YO.- ¿Pero eso... es verdad?
MARTA.- ¿Y qué si no es verdad? ¿Y qué si me tengo que ir a vivir debajo de un puente?
YO.- Puedes quedarte aquí... una semana más.
MARTA.- ¿Y qué arreglo yo en una semana?
YO.- O el tiempo que tú quieras.
MARTA.- No te entiendo. De verdad, no te entiendo.
YO.- Íbamos a escribir una obra juntos, ¿no? Nuestra obra. Y tú ibas a ser la actriz. Marta...
MARTA.- Me llamo.

(Suena mi móvil. No lo contesto.)

MARTA.- ¿No tienes nada que decirme?

(No.)

MARTA.- ¿Es que no me has oído? Te he dicho que vuelvo con mis compañeros. Con mis compañeros de piso. ¿Sabes lo que eso significa?

YO.- Que me has estado engañando.

MARTA.- Por ejemplo. Y ahora querrás saber por qué.

YO.- No hace falta.

MARTA.- Alguna vez... ¿alguna vez has sentido la necesidad de saber de alguien... qué ha sido de su vida, cómo se encuentra y si la cosa no llegó a cuajar porque no pusiste toda la carne en el asador?

YO.- Sí. Sé lo que es eso.

MARTA.- Y te descubres a mitad del día pensando en esa persona y maquinando planes absurdos para volver a plantearte la posibilidad de...

YO.- También.

MARTA.- Y llega un día y esa cábala inexplicablemente encaja y, de tan absurda que es, te convences de que la otra persona tiene que haberse dado cuenta y que si te sigue el rollo es porque... va también detrás de esa oportunidad. Dime una cosa. ¿Por qué te arriesgaste dejando que me instalara aquí? ¿Por qué has estado a punto de mandar tu curro a la mierda? A lo mejor... resulta que no estaba equivocada. Sería raro porque hasta ahora siempre me he equivocado en todo.

YO.- Marta...

MARTA.- Javier... Mírame a los ojos y convénceme de que me quede.

(Suena el móvil.)

MARTA.- ¿No vas a contestar?

YO.- Las ranas ya no se convierten en príncipes.

(Insiste el móvil.)

MARTA.- Trae...

YO.- Dame el móvil.

MARTA.- No soporto a la gente que hace eso...

YO.- Marta, joder...

MARTA.- ¡Colgó! Era Jesús.

YO.- Tendría que marcharme a la oficina...

MARTA.- Genial... Yo me quedo recogiendo las cosas.

YO.- No. Quiero decir... Tendría que volver a la oficina para... Verás...
¿Quieres acompañarme?

(Avanzo hacia el rincón donde me espera la mesa del despacho. Se impone una claridad especial. Tú das tres pasos. Te estremece volver. Te tomo de la mano.)

YO.- Hace más o menos un año. Exactamente, la mañana del día en el que te despidieron, ¿recuerdas?

MARTA.- Sí.

YO.- Tú todavía no has llegado. Esta mañana te toca hacer tu ruta de captadora o cualquier otra cosa, no lo sé. Yo... estoy esperando a que vengan para cerrar la venta del ático.

MARTA.- ¿Y...?

(Te pido que guardes un poco de silencio. Golpeo tres veces la mesa con mis nudillos.)

YO.- Adelante.

(Entra la SEÑORA o se materializa su imagen o no sé. La tengo junto a mí. Seria. Titubeante.)

SEÑORA.- Buenos... días.

YO.- ¡Qué puntual! eso dije. Y... Está todo resuelto. Iba a llamarles ahora mismo. ¿No viene su marido?

SEÑORA.- No. No puede.

YO.- Da igual, ¿quiere sentarse?

SEÑORA.-Tengo prisa. Solo venía a...

YO.- ¿Ha traído aquello que les pedí?

SEÑORA.- Venía a recuperar el dinero.

YO.- Ya lo ves, Marta. No venía a comprar la casa.

MARTA.- Eso lo sé. Todo esto ya me lo conozco.

SEÑORA.- Así que no puede devolvérmelo...

YO.- El cobro ya se ha efectuado.

SEÑORA.- Eso me temía, pero...
YO.- Me va a resultar imposible.
SEÑORA.- ¿Cómo que imposible?
YO.- Se lo expliqué por teléfono y el mismo viernes, cuando nos vimos.
El recibí que me firmaron... Si ustedes se arrepentían... Lo siento, pero son nuestras normas.
SEÑORA.- ¿Las normas de quién?
MARTA.- De la agencia.
SEÑORA.- Entonces podemos llegar a algún acuerdo.
YO.- Creo que no me está entendiendo.
SEÑORA.- Perfectamente. Pero ese papel no es nada oficial...
YO.- Un contrato privado. ¿Conoce el Código Civil?
SEÑORA.- Necesito ese dinero.
YO.- Lo siento...
SEÑORA.- ¿Es lo único que sabe decirme?
YO.- Lo único que puedo decirle.
SEÑORA.- Pues lo único que puedo decirle yo es que lo único que tenemos mi marido y yo son esos trescientos euros.
MARTA.- ¿No te sentiste como una mierda?
YO.- Yo no me he inventado las reglas. Tú tampoco.
MARTA.- Así nos luce el pelo.
SEÑORA.- Intenté disuadirle cuando insistió en que llevara la chequera conmigo. Él no creía que hubiera ningún fondo, pero... da la casualidad de que sí lo había. Mi hija nos había dejado algo para pasar el mes y yo... yo... ¡Dios mío... no tendría que estar contándole nada de esto! Por favor... devuélvame esos trescientos euros.
YO.- ¿Sabe a lo que me expongo si lo hago?
MARTA.- No habían cometido ningún crimen.
YO.- O sí. Un intento de estafa.
MARTA.- Eso me respondiste. Tampoco lo he olvidado.

(He sacado del cajón de la mesa del despacho dos vasitos de papel y dos sobres de azúcar. Te entrego uno de los vasitos.)

YO.- Vale, Marta, ¿qué hago? ¿Le doy los trescientos euros? ¿Les animo a que vayan montando el circo por todas las inmobiliarias del país?
MARTA.- Simplemente intenté que pensaras si era justo.
YO.- Me he dejado la capa y el antifaz en casa. Podrían ponerme de pa-

titas en la calle.

SEÑORA.— Póngase en nuestro lugar. Unos muertos de hambre. No se me caen los anillos por decirlo. No tenemos ni casa de la playa, ni casa de la montaña... Es solo un juego. ¿Un juego absurdo? De acuerdo. No lo volveremos a hacer. Palabra de honor. No me dirá que nunca ha entrado a una de esas boutiques y se ha probado el traje más caro para ver cómo le quedaba.

YO.— Nunca.

MARTA.— Me lo creo.

YO.— Marta...

MARTA.— No les devolviste el dinero.

YO.— Es que no es mío.

MARTA.— Ni siquiera era de Jesús. Era de “La Agencia”.

YO.— Tu sueldo.

MARTA.— O la cuenta de un restaurante de lujo. Un montón de platos por acabar y una botella sin abrir porque la hija del señor Equis no se ha presentado a cenar... y la novia del señor Equis está cabreada porque el señor Equis no ha abierto la boca en toda la noche para decirle “vale, Cuca, te compraré ese colgante que pedías”. Pero, claro, no hablamos de Cuca, ni del señor Equis, ni de su... hija. Hablamos de “La Agencia”.

SEÑORA.— Que sepa que conozco mis derechos. Conozco mis derechos.

Los contratos tienen que ajustarse a una ley. No importa lo que se haya firmado. Redactan cláusulas con letra pequeña y eso ya dice mucho de la legalidad. Traiga acá. Pero el original. Esto es una copia.

Estoy convencida de que en el original la letra es aún más pequeña.

MARTA.— Damos asco. Nos dicen “hay que comerse el mundo” y allá vamos “a comernos el mundo”. Pero lo fuerte es que también nos dicen cómo tenemos que comérselo.

YO.— ¿Sabes una cosa, Marta? A veces te comportas como si alguien te debiera algo.

MARTA.— Déjalo.

YO.— Dentro de dos semanas caduca tu contrato.

MARTA.— No es eso.

YO.— No han dicho nada de las renovaciones.

MARTA.— Vale, ¿ya?

YO.— Te ves en la calle...

MARTA.— Me veía en la calle. Tal vez...

YO.- ... por eso tú les devolverías el dinero.

(Retrocedo hasta la ventana, el ático, la realidad...)

YO.- A media mañana tuve que salir a enseñar un piso. Pero puedo imaginar perfectamente lo que ocurrió. Volvías del baño y la encontraste sentada ante mi mesa.

(Miras el vaso que aún sostienes en tu mano... y a la SEÑORA.)

MARTA.- ¿En qué puedo servirla?

SEÑORA.- ¿Está su compañero?

MARTA.- No, no está.

SEÑORA.- ¿Puedo hablarle con franqueza?

MARTA.- Claro.

(Fin de la fantasía. Te acercas a mí. Algo cambia y se disipa el espectro de la SEÑORA, abandonando la oficina con un pequeño sobre con dinero. La realidad es tenaz y se impone relegando al olvido dos vasos de papel abandonados encima de una mesa...)

YO.- Esa mujer estaba muy enferma.

MARTA.- Lo sé. Me lo contó.

YO.- A mí también me lo contó. Hiciste lo correcto.

MARTA.- Y ahora me estás recompensando. Pórtate bien en esta vida que al final te devolverán el favor.

YO.- En realidad...

MARTA.- No me pises el saco, ¿vale? Óscar dijo que pasaría por mí. Que iba a casa, se daba una ducha y venía con el coche para ayudarme a llevar esto...

YO.- Tienes prisa.

MARTA.- Es un tipo... simpático. Por lo que le conozco, que ya ves tú... Pero supongo que ahora empieza lo bueno. El principio. Es lo que dicen todas las parejas...

YO.- Espero que tengáis mucha suerte.

MARTA.-Yo no busco gran cosa. Yo ya no quiero ningún príncipe. Yo quiero...

YO.- ... perder el sur.

MARTA.- Lo que todos, ¿no? Aunque da igual... Yo sí quiero perder el

sur. Yo reivindico el derecho a hipotecar mi vida desde ya. Y una casa, también quiero una casa. Pequeña, no muy lejos de la autopista. Y pasarme las tardes de domingo haciendo la compra en el hipermercado y...

YO.- ¡Fíjate! ¡Un frigorífico de esos que hacen cubitos de hielo!

(Un alto mientras recoges. Me sonríes.)

YO.- La cocina es pequeña pero no le falta detalle. Observa... Vitrocerámica, lavavajillas, microondas y sandwichera...

MARTA.- ¿Y lavadora?

YO.- Lacada en blanco. Acércate... Pasamos al salón.

MARTA.- Tú delante.

YO.- Menudas vistas, ¿eh? Hay que tener imaginación. Donde está la incineradora, un parque.

MARTA.- Donde están las chabolas, un hospital... Estás pisando la alfombra del dormitorio.

YO.- Perdón.

MARTA.- Una cama de dos por dos.

YO.- Y a los pies, una televisión de plasma.

MARTA.- ¿Para qué?

YO.- Para las noches de los sábados...

MARTA.- ... cuando ya no tengamos nada más que decirnos.

YO.- Pero ahora somos amigos, ¿no? ¿Lo somos?

MARTA.- Sí.

(Te observo un instante mientras guardas tu vida en la maleta. Me decido a devolver la llamada.)

YO.- ¿Jesús? Me has llamado, ¿no? Sí. Sí... Ya he visto que unas cuantas veces. No... No lo tenía a mano. Lo siento. Debía estar en silencio... El timbre... Claro que estoy en casa. ¿Que también me has llamado al fijo? Me conecté a Internet. Es tarde. No pasa nada. Dime... ¿Qué? ¿Las llaves del ático?

(Otro alto mientras recoges, para mirarme... pendiente de mi reacción.)

YO.- Supongo que en su sitio, quiero decir... ¿dónde van a estar? ¿Qué?

¿Te has pasado por la oficina? ¿A estas horas? Bueno, ya sabes cómo es Almudena. Lo mismo están en cualquier cajón. No te preocupes. El lunes me paso media hora antes y las busco...

(Me tomas de la mano, me abres el puño, me devuelves las llaves.)

Yo.— No, no sé dónde pueden estar... (*¿Seguro?*) Pero empiezo a tener una idea. Así que no te preocupes. El lunes... ¿Un mensajero? No, hombre. Te las llevo yo mismo. No, no importa. Lo que importa es que se venda. Claro... Chao.

(No te he visto salir o desaparecer o cómo coño te hayas esfumado... Sé que me has dado un beso en la mejilla y el cartel de "SE VENDE", que andaba tirado por algún rincón. YO...)

14. YO

(... me guardo el teléfono, sorprendido ante esta nueva oscuridad.)

YO.— La última vez que vi a Marta fue aquel día, desde esta misma ventana. Estaba amaneciendo. La ciudad se vestía con esa claridad dura de los momentos previos a la salida del sol. Estuve tentado de no asomarme, de no verla alejarse con su mochila al hombro. Un puntito de color que se cruza con otros puntitos desconocidos —el hombre que pasea al perro, el deportista que sortea las vallas y las zanjas— hasta desaparecer en las entrañas de la ciudad. La ciudad... He reflexionado mucho acerca de este limbo donde la casualidad siempre es posible...

(Deambulo mientras hablo y, a veces, me detengo. Como ahora, cuando descubro al CHICO, con la luz de los faros dibujándole en la barbilla la sombra del volante. Y la CHICA, no muy lejos de él.)

CHICO.— ¿Te has muerto o qué?

CHICA.— ¡Oscar, joder!

CHICO.— ¿Es que no puedes irte más lejos a mear?

CARTAPACIO

CHICA.– No quiero mancharte las ruedas.

CHICO.– Este sitio no me gusta un pelo.

CHICA.– Ni a mí. Pero tú me dirás.

CHICO.– Estoy hasta los cojones de andar así.

CHICA.– Por lo menos tenemos el coche.

YO.– Un limbo donde la gente se encuentra de manera fortuita, convive de manera fortuita y se separa sin saber muy bien por qué... con la esperanza de haber significado algo para alguien. Sí, también he pensado en eso últimamente.

(Próxima parada: ÉL.)

ÉL.– ¿Tienes fuego?

(Yo le tiendo el mechero. ÉL me ofrece un cigarro.)

YO.– Pero sobre todo he pensado en ti, Marta. Atravesando el Puente de Segovia, sobrevolando lo que antaño era un río y una carretera gris y ahora sólo un páramo arrasado de grúas, camiones y cemento. Buscando ese norte que espero hayas encontrado al fin...

(ÉL enciende mi pitillo con el suyo. Me lo entrega.)

ÉL.– ¿Follamos?

(Avanzo hacia la ventana, cuelgo el cartel en su lugar y, antes de salir, prendo las luces del cuarto.)

(POSTDATA) Sé que la historia no fue del todo así, que me recreo en los recuerdos y a veces los deshago y los vuelvo a montar como si se tratara de una película. Pero... ¿sabes una cosa? Voy a dejar prendida esta luz, aun después de marcharme, como un padre hace con la lámpara del pasillo antes de irse a la cama. Por si alguna vez tuvieras miedo.



ALMAS GEMELAS
(UNA HISTORIA DE AMOR)¹

Jesús Campos García



CARTAPACIO

PERSONAJES

MUJER

HOMBRE

EL TERCER HOMBRE

(La proyección nos sitúa en el Parque del Retiro, frente a una escalinata y entre dos pedestales. Se escuchan unos pasos —el crujir de las hojas secas—, aunque no se ve a nadie, y eso que estamos a plena luz del día.)²

MUJER.— ¿Quién anda ahí?

HOMBRE.— ¿Es usted?

MUJER.— Sí, claro.

HOMBRE.— ¿Pero dónde está?

MUJER.— Aquí, junto al pedestal.

HOMBRE.— No la veo.

MUJER.— Tampoco yo.

HOMBRE.— Salga, no se esconda.

MUJER.— ¿Para?

HOMBRE.— Para verla.

MUJER.— ¿Pero no habíamos quedado en que era una cita a ciegas?

HOMBRE.— Sí, pero eso no significa que tengamos que hablar a escondidas.

MUJER.— ¿Ah, no?

HOMBRE.— A ciegas quiere decir que te citas sin verte. Vamos, sin concertar. Sin saber con quién.

MUJER.— Aun así, me gustaría ocultar mi identidad.

HOMBRE.— No le estoy pidiendo que se identifique, sólo que se deje ver.

MUJER.— Muéstrese usted primero.

HOMBRE.— No puedo. No es que no quiera; en mi caso, es que no puedo.

MUJER.— ¿Y eso?

HOMBRE.— Ya... sabe. Lo ponía en el anuncio.

MUJER.— Pues no sé, no recuerdo.



HOMBRE.- ¿Ah, no? Pues lo ponía. Soy... soy el hombre invisible.
MUJER.- ¿En serio?
HOMBRE.- ¿Creyó que era una broma?
MUJER.- Así, al pronto...

(En un "sí es no es" se adivinan sus siluetas junto a los pedestales.)

HOMBRE.- Sí, ya entiendo que se lo pareciera; pero no, no es una broma. Qué más quisiera yo. *(Pausa.)* En fin, ya ve.
MUJER.- Pues no, no veo.
HOMBRE.- Estoy aquí, en la escalinata. ¿Ve como soy invisible?
MUJER.- ¡Ay, qué bueno!
HOMBRE.- No, créame, no es nada divertido; más bien, una desgracia.
MUJER.- Tampoco es para que se lo tome así.
HOMBRE.- ¿¡Ir por la vida sin que nadie te vea!? ¿¡Se imagina!?
MUJER.- Me hago una idea. Y sí, vamos que sí es duro; pero puede hablarles.
HOMBRE.- ¿¡Hablarles!? ¿¡Cómo hablarles!? Mi voz causa espanto. Huyen despavoridos. Y ni le cuento si los toco. El contacto de mi mano ha provocado ya más de media docena de infartos.
MUJER.- Le entiendo, ¿cómo no le voy a entender? Aun así, créame: ser invisible no es ninguna desgracia.
HOMBRE.- ¿Ah, no? Pues dígaselo a los infartados. *(Pausa.)* Oiga, ¿y usted por qué se esconde?
MUJER.- ¿Quién, yo?

- HOMBRE.– Sí, usted.
- MUJER.– Estamos hablando, ¿no? ¿Qué más quiere que haga?
- HOMBRE.– Salir de su escondrijo. Podría dejarse ver.
- MUJER.– Me temo que eso... no va a ser posible.
- HOMBRE.– ¿Y eso?
- MUJER.– Verá... es que yo... soy la mujer invisible.
- HOMBRE.– ¿Se burla de mí?
- MUJER.– En absoluto. Y entiendo que pueda parecerle una broma, pero ¿qué quiere?, soy invisible.
- HOMBRE.– ¿Y, si es invisible, por qué se esconde?
- MUJER.– ¿Yo, dónde?
- HOMBRE.– Sí, detrás del pedestal. Usted lo dijo.
- MUJER.– Junto al pedestal, fue lo que dije. Pero no estoy detrás, estoy delante.
- HOMBRE.– ¿Me está diciendo en serio que es usted la mujer invisible?
- MUJER.– A la vista está.
- HOMBRE.– Increíble. Esto es increíble.
- MUJER.– ¡Increíble! ¿Al hombre invisible le parece increíble que yo sea invisible?
- HOMBRE.– Es que es muy fuerte.
- MUJER.– Y tan fuerte. Oiga, mire, yo también he sufrido la incompreensión de los demás, que esto de ser distinto no es plato de gusto para nadie.
- HOMBRE.– Pues eso no es lo que decía antes.
- MUJER.– Que yo lo lleve con alegría es otra cosa. Cuestión de carácter. Ahora, que un semejante me esté poniendo en duda, me parece... intolerable.
- HOMBRE.– En fin, no sé, póngase en mi lugar.
- MUJER.– No, póngase usted en el mío. ¿O qué cree, que yo no estoy sorprendida? ¿Sabe lo que pensé cuando leí su anuncio? “Hombre invisible busca media naranja”. Pues pensé: “No saben qué inventar para llamar la atención”, eso fue lo que pensé. De eso a estar aquí, hablando con una voz sin cuerpo...
- HOMBRE.– ¿Ve? Luego me está dando la razón. Usted misma lo ha dicho.
- MUJER.– Que he dicho, ¿qué?
- HOMBRE.– Pues que es sorprendente.
- MUJER.– Claro que es sorprendente. Sorprendente, sí. Sorprendente, impensable, inesperado, pero no increíble. No para usted. Al menos para usted, no puede ser increíble. No señor, me niego.

- HOMBRE.– ¿Sabe lo que pasa? La soledad puede jugarle a veces una mala pasada. Se hace uno ilusiones... Y no quisiera equivocarme.
- MUJER.– ¿Piensa que puedo ser una invención de su mente?
- HOMBRE.– Pues sí, es lo que pienso.
- MUJER.– No, visto así... Claro que igual podría ser al contrario.
- HOMBRE.– ¿Cómo es eso?
- MUJER.– Sí. ¿Que por qué no puedo ser yo la que le está imaginando a usted?
- HOMBRE.– Pues porque el que lo está pensando soy yo.
- MUJER.– ¿Me está negando el derecho a que sea yo la que lo piensa a usted?
- HOMBRE.– Yo...
- MUJER.– Eso es machismo.
- HOMBRE.– No empecemos.
- MUJER.– ¿¡Que no empecemos!? ¿Y acaba de decir que sólo existo porque usted me piensa? Pues dígame si no cómo le llama a eso.
- HOMBRE.– Oiga, pues mire, sí, soy un machista. ¡Mujeres! Siempre igual.
- MUJER.– Por favor, modérese.
- HOMBRE.– Es que estoy tratando de entender qué es lo que pasa. Y no lo entiendo.
- MUJER.– Pues está muy claro, que somos la pareja invisible.
- HOMBRE.– Sí, usted ríase, pero ha sido tan duro tener que aceptar que soy invisible... No me gusta. Y ahora, de repente, aparece usted, tan contenta, sin importarles lo más mínimo ser invisible o no.
- MUJER.– Al principio, pues choca. A mí es que me deprimía. Hasta que un buen día, me dije: "Tía, eres invisible, esto es lo que hay, qué se le va a hacer". Y ya ve.
- HOMBRE.– Pues eso es lo que pasa, que no veo. Ni me ve, ni la veo; y hasta las voces podrían ser quimeras. Es todo tan inconcreto...
- MUJER.– Cierto, sí, así es. (*Pausa.*) Aunque nos queda el tacto.
- HOMBRE.– ¿El tacto?
- MUJER.– Un sentido muy poco cultural, sin tradición. Por eso es tan sincero. Aún no aprendió a mentir.
- HOMBRE.– Claro, el tacto, qué interesante. ¿Cómo no se me habrá ocurrido antes?
- MUJER.– Y eso que es usted el que piensa.
- HOMBRE.– No se burle.
- MUJER.– Pero si no me burlo.

HOMBRE.- Se me está ocurriendo...

MUJER.- ¿Sí?

HOMBRE.- Creo... no sé, que deberíamos acercarnos.

MUJER.- ¿Y eso?

HOMBRE.- Verá, si le parece, siga el primer peldaño. Yo haré lo mismo.

MUJER.- Pero, ¿para qué?

HOMBRE.- Para encontrarnos. Debemos asegurarnos de que somos reales.

MUJER.- Ya.

HOMBRE.- Es el único modo; usted lo ha dicho.

MUJER.- De acuerdo, vamos allá.

HOMBRE.- *(Tras una pausa.)* ¿Es usted?

(A partir de este momento, las alteraciones respiratorias, así como las risitas y grititos, pondrán de manifiesto la complejidad de la acción.)

MUJER.- Sí, claro, ¿quién quiere que sea?

HOMBRE.- O sea, que es verdad.

MUJER.- ¿Es que lo había dudado?

HOMBRE.- Pues...

MUJER.- Yo jamás lo dudé.

HOMBRE.- Oiga...

MUJER.- ¿Sí?

HOMBRE.- Tiene usted muy buen tipo.

MUJER.- Gracias. *(Pausa.)* Lo mismo digo.

HOMBRE.- Pero que muy buen...

MUJER.- ¡Ay, no, no! Eso no.

HOMBRE.- Perdone.

MUJER.- Perdóneme usted a mí, pero es que me cogió por sorpresa.

HOMBRE.- ¿Sabe que tenía razón? Esto del tacto ahorra muchas explicaciones.

MUJER.- Es mucho más concreto, dónde va a parar.

HOMBRE.- ¿Le parece que demos un paseo?

MUJER.- Ay, sí, sí, por favor, que aquí estamos muy a la vista.

(Y, tomándose por la cintura, sus siluetas se desvanecen, al tiempo que cobra presencia la de un tercer invisible que andaba por allí.)

EL TERCER HOMBRE.— Y cogidos de la mano, se adentraron en la espesura del parque, supongo que para entregarse a los placeres del tacto sin que nadie los viera. (*Pausa.*) Yo estaba allí —no no, no es que sea un *voyeur*— casualmente... pasaba por allí y escuché sin querer. ¿Sabben?, en estos tiempos, en que todo te lo meten por los ojos, tranquilidad saber que, por fortuna, aún quedamos gente invisible.

■ NOTAS

¹ *Almas gemelas* fue interpretada por Cristina Higuera y Manuel Tejada en el ciclo de lecturas dramatizadas organizado por la AAT con motivo del IV Salón Internacional del Libro Teatral que tuvo lugar en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 2003. Posteriormente, la pieza fue incluida en el espectáculo *Entremeses variados*, que se estrenó el 24 de octubre de 2005 en el Teatro López de Ayala de Badajoz, dentro de la programación del XXVIII Festival Internacional de Teatro y Danza Contemporáneos. En esta ocasión, la obra fue interpretada por Diana Peñalver, Francisco Vidal y Mauro Muñoz, con espacio escénico y dirección del autor. (Puede visionarse la grabación de la pieza en: www.jesus-campos.com).

² Para representar la invisibilidad de los personajes, se dispuso una gasa sobre la que se proyectó frontalmente la imagen del parque (foto de Ortiz de Mendivil) y tras la que actuaban los intérpretes mínimamente iluminados.



MATERNIDAD

José Luis Mirando



*cuídate de mí amor mío
cuídate de la silenciosa en el desierto
de la viajera con el vaso vacío
y de la sombra de su sombra*

ALEJANDRA PIZARNIK

CARTAPACIO

PERSONAJES

MADRE
HIJA

MADRE.- ¿Has ido al ginecólogo?

HIJA.- El ascensor estaba estropeado. El ascensor de un ginecólogo estropeado. No sé si te das cuenta. Subí andando dos pisos. En la sala de espera, pocas revistas y muy usadas. Daba un poco de aprensión o, no sé, incluso asco cogerlas. Lo que yo creo es que por allí habían pasado lectoras de revista con la pésima costumbre de mojarse el dedo con saliva para pasar página.

MADRE.- ¿Y qué?

HIJA.- “Desnúdese”, me dijo el ginecólogo. Le hice caso. Al quitarme el sujetador me dieron ganas de preguntarle: “¿Parezco un mapa?”, pero no dije nada. Me quité las bragas de marca y entonces sí, cuando ya estaba todo el físico fuera, pregunté: “¿Cómo me quito los informativos que llevo puestos? ¿Cómo se desabrochan las equivocaciones? ¿Y las religiones de gasa transparente, cómo me las quito?”

—Los tatuajes no importan. Túmbese —me dijo.

—¿Se ve algo?—pregunté.

Me lo dio por escrito. El informe decía: “En la escala geológica, nuestra especie, *homo sapiens*, es de origen muy reciente, el hombre es un advenedizo en el planeta. La primera aparición de los mamíferos tuvo lugar hace casi unos doscientos millones de años, cuando la tierra estaba dominada por los reptiles, pero la expansión y multiplicación de los mamíferos comienza hace sólo unos setenta millones de años”

MADRE.- Y la ecografía, ¿qué dice?

HIJA.- Que será niña.

MADRE.- Lo de “advenediza” no lo va a entender.

HIJA.- La tierra estaba dominada por los reptiles, dice el informe.

MADRE.- Y el padre de la niña, ¿qué dice?

HIJA.- ¿Qué va a decir?

MADRE.- ¿Sabes por lo menos quién es?

HIJA.- Eso ya más que nada es cosa del ADN.

MADRE.- ¿Y te has preocupado de hablar con el ADN?

HIJA.- Ahora lo que me preocupa son las voces interiores. Son como animalillos. Son peores que cucarachas, peores que garrapatas enanas. Las temo. Las temo porque se alimentan de mí misma, con lo que eso supone. Además ahora está el feto. El feto también se alimenta de mí misma. Y estará ahora peleándose con las vocecillas interiores para ver quién se come lo más sucio. Parece que las estoy viendo, devorándose entre sí la niña y las garrapatas enanas. A ver quién crece más. A ver quién me hereda y me entierra entre reproches. Ahí están, embravecidas. Cuando acaben con lo más sucio intentarán comerse lo más oscuro, pero no, no podrán vencerme. Me defenderé a latigazos. Con la palabra pantanosa. Con la cultura occidental. Con la ley del más fuerte. Con la pintura abstracta y la literatura cara.

MADRE.- La sal. Tienes que tener cuidado con la sal. Y con el azúcar.

HIJA.- De ti no podré defenderla. Ni de mí tampoco.

MADRE.- De mí, ¿por qué la tendrías que defender?

HIJA.- De ti más que de nadie. Aunque de mí también.

MADRE.- De mí, ¿por qué?

HIJA.- ¿No has escuchado hoy tus vocecillas interiores?

MADRE.- No sé lo que quieres decir.

HIJA.- (*Tocándose el vientre.*) Aquí está. Aquí la noto. (*Hablando supuestamente con el feto.*) No hagas ni caso. No escuches. Relájate. Pon la televisión interior. Y canta. Canta a coro con las voces interiores, con los fósiles y las bacterias. Canta con el desierto y los anuncios, con las encías de las novias, con el brillo y sus cartas.

MADRE.- Desde que te parí me has parecido un peligro.

HIJA.- (*Continúa dialogando con su útero.*) El dolor y el odio te acompañarán desde ahora. Tendremos que huir. Viajaremos. Viajaremos juntas. Viajaremos a los balnearios. Tanto a los antiguos balnearios como a los modernos balnearios. Debes conocer también la Edad Media. Viajaremos juntas por esos museos. Vidrieras, veremos vidrieras de catedrales góticas, y bóvedas muy altas. Veremos cómo la arquitectura se descongiona por las gárgolas. Haremos turismo rural. Lo verás todo. Verás la cabra junto al campanario. Y verás las vértebras creciendo en Atapuerca junto al maíz transgénico y el trébol enamo-

rado. ¡Qué buena compañera de juegos has encontrado, qué placenta tan alegre y confiada!

MADRE.- La vas a marear con tantas palabras huecas. Hablas como tu padre: Clo... clo... clo.

HIJA.- ¿Como mi padre?

MADRE.- Sí.

HIJA.- ¿Huecas?

MADRE.- Sí. Clo, clo, clo. Huecas.

HIJA.- (*Como si cantara una nana.*) Ella tiene razón, mucha razón que tiene./ Hablo como mi padre,/ hablo como tu padre.

MADRE.- ¿Qué has dicho?

HIJA.- Quería cantarle una nana.

MADRE.- ¿Qué quiere decir eso de mi padre y tu padre?

HIJA.- ¿No lo entiendes?

MADRE.- ¿Necesitas hacerme daño?

HIJA.- (*Hablando supuestamente con el feto.*) Tu abuela sufre, tu padre sufrirá un poco más aún. Apaga la televisión. Deja de mirar el pantano desde la ventana. Descálzate. Y entra. Acércate a nosotros. Entra en el pantano. "La expansión y multiplicación de los mamíferos comienza hace solo unos setenta millones de años". Según el informe todo está empezando. Viajaremos. Buscaremos las tardes de Grecia y el consuelo de los supermercados. Ella nos perseguirá siempre. Exigirá pruebas de ADN. Le daremos lo que pida. Será siempre nuestra madre.

MADRE.- ¡¿Necesitas hacerme daño?!

HIJA.- No irás a sacar conclusiones por una nana.

Final de *Maternidad*

CRÓNICA



FRANCISCO NIEVA, *La noche de los teatros (pregón)*
CÉSAR OLIVA, *Ayer y hoy de la escena en España: a vueltas con la crisis*
ANA ISABEL FERNÁNDEZ VALBUENA, *Peregrina en Casablanca. Festival de Teatro Universitario Cré' Art*
PABLO IGLESIAS SIMÓN, *Josef Svoboda, escenógrafo de la luz*

LIBROS

DIANA I. LUQUE, *Madrid en 1808. El relato de un acto*, de Rafael Pérez
YOLANDA MANCEBO, *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, de Cotarelo y Mori
FERNANDO DOMÉNECH RICO, *El ojito derecho. Amores y amoríos. Malvaloca*, de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero
NIVES MATEO, *La mujer en el teatro de la II República*, de Ángela Mañueco Ruiz
MAGDA RUGGERI MARCHETTI, *Electra en Oma. Las cosas persas*, de Pedro Vállora
EMETERIO DIEZ, *Revista de revistas: Anales de Literatura Española Contemporánea*



SERAFÍN
OLIVA
MATEO
RICO
MATEO
MATEO
MATEO
MATEO
MATEO
MATEO



LA NOCHE DE LOS TEATROS (PREGÓN)

FRANCISCO NIEVA



Excma. Sra. Presidente de la Comunidad de Madrid, Excmo. Sr. director de la Real Academia Española, Excelencias, señoras y señores, y amigos todos:

La primera vez que entré en esta casa, me estremecí, como si hubiera atravesado el túnel del tiempo. Este es el ámbito en el que Lope vivió, gozó y sufrió durante muchos años. Estas paredes recogieron el eco de su voz, el llanto de sus hijos, los suspiros de su mujer y hasta los tacos y maldiciones del Capitán Contreras. Y nada más oportuno, en este día y noche de los teatros, que celebrarle a él, que inventó la comedia barroca, como un modelo de teatralidad. ¿Se imaginan ustedes un teatro sin teatralidad? Para eso están la televisión, los periódicos, la radio, nuestros vecinos y sus comentarios, el espectáculo en acción de la vida humana. Pero ¿qué demonios es la teatralidad?

Ahora mismo lo explico: Tomemos una silla, pongámosla en un escenario cualquiera y ya ha dejado de ser una silla corriente, ahora es una silla de teatro, que nos interesa porque un aleatorio personaje va a terminar por hacer algo con ella, y lo más verosímil, sentarse. Pero no digo hasta qué punto deja de ser una silla, si el personaje o el actor que la utiliza, hace que figure como una carretilla, que empuja penosamente un minero, o como una almena, tras la que se parapeta un guerrero a la defensiva. No vemos ya la tal silla, sino que se nos fuerza a imaginar y admitir que es una carretilla o una almena de castillo. Este es el juego de sugestión que ejerce el teatro y que parece juego de niños. Pero es un juego de niños inteligentes y bien informados, como adultos que conocen el secreto de todos los juegos, y este del teatro, sirve para divertirse,

poniendo a contribución el entendimiento y la sensibilidad, dejándonos llevar por esa forma de sugestión, que estimula la misma teatralidad del teatro.

Lope de Vega piensa teatralmente, escogiendo las palabras con el significado más preciso, calculando técnicamente los tiempos, su efecto y su poder de captación, como calcula los volúmenes un escultor o un arquitecto. Es “artificioso” – especializado en artificios - para despertar interés y sorpresa, admiración y “suspense”. El teatro es esta realidad artificiosa, que entraña la participación de varios oficios muy específicos, porque finalmente viene a ser una creación colectiva.

Pero sigamos empleando dicha silla como demostración e imaginemos a una actriz, sentada en esa silla un tanto embrujada, que puede ser una carretilla, una almena o cualquier otra cosa que quieran sugerirnos. Pues bien, esa actriz, sentada en esa silla de teatro, nos encanta, porque actúa y habla con suma gracia y naturalidad. Pero en el fondo y en la realidad, todo cuanto hace es lo menos natural del mundo, tan solo lo parece, porque está actuando, está teatralizando. Y para ello ha tenido que educar su voz, aprender a impostarla y proyectarla. Al tiempo que habla, gesticula y se mueve, cambia de postura, con gracia y espontaneidad. Y para esto, también ha tenido que trabajar esa manera específica de gobernar expresivamente su cuerpo, por medio de la danza o de otros ejercicios adecuados. No se llega a dominar este oficio sin un espíritu vocacional, que no le teme a ningún esfuerzo. El actor es el celebrante de la misa teatral y, para ello, debe prepararse a fondo y empecinadamente.

Como ilusionista profesional, Lope escribía sus comedias pensando en los intérpretes, en los celebrantes del hecho escénico, procurándoles la ocasión de lucir sus dotes histriónicas al más alto nivel, “dándoles trabajo”, “dándoles marcha” para que llamen la atención del público, por su expresión verbal y corporal. La teatralización de la vida y el mundo, entraña un gran trabajo.

Y para terminar, siguiendo el ejemplo de Lope de Vega ¿a qué teatralizantes reglas se ajusta él para escribir esa comedia?

Lo primero que confiesa con satisfacción desafiante es que no se ajusta a ninguna y, antes de escribir, encierra los preceptos y las reglas con seis llaves y hace lo que le sale del cacumen, del instinto, de la inspiración. Pero, eso sí, deja muy claro que él es un hombre culto, que no los ignora y hasta los respeta en cierta medida, marcando las distancias. Porque dichas reglas aristotélicas están muy bien y, lo milagroso, es que

todavía dan sus buenos frutos, porque formulan una receta clásica para hacer una comedia bien estructurada y llevada a término con la perfección de un Fidias en la plasmación de un cuerpo humano, griego, por supuesto, y respetablemente desnudo. Algo así como el Oscar de Hollywood. Pero Lope –como Shakespeare– se las salta muy a la torera y se inventa el teatro moderno, que ya tiene mucho del cine, en cuestión de versatilidad, movilidad, cambios conceptuales de espacio, suma libertad de exposición y desarrollo. Y esta es la franquicia de la que se sirve, con ingenio infinito, nuestro querido y admirado Lope, que es un fresco de “aquí te espero”; un provocador, con una moral muy extensible, audazmente moderno, porque en un mundo tan machista y tan patriarcal como el suyo, es un feminista declarado y afirma todos los derechos del deseo femenino –igual a los del hombre– que toma muchas formas para disimular una transgresión inevitable y gozosa. Y en cuanto a lo extensible de su moral erótica, vaya un ejemplo como este:

En *La noche toledana*, que es un vodevil –como pudiera concebirlo Labiche– con un juego de puertas, de oscuridad, de confusión y cambio de parejas, al final de la obra, se revela que dos caballeros han dormido juntos esa noche y se muestran de lo más satisfechos, declarando que no lo han pasado mejor en su vida. Esta desvergüenza de Lope –que conoce a la humanidad y conoce al conde, su dueño– viene a ser algo más que un chiste.

El teatro es libertad plena, con las formas decantadas del arte. El arte, todo lo transforma y lo trastoca, el arte sueña y delira, el arte teatral propone lo posible y lo imposible y nos hace hermanos en la diversión, cosa más bien difícil cuando ponemos los pies en la realidad, fuera de esa realidad-otra, que es el teatro.



AYER Y HOY DE LA ESCENA EN ESPAÑA: A VUELTAS CON LA CRISIS¹

CÉSAR OLIVA



■ 1. ALGO MÁS QUE UNA CRISIS

A vueltas con la crisis. Pero ¿qué crisis? En los momentos que vivimos es fácil hablar de crisis. La económica llena portadas y editoriales de cualquier medio de comunicación. A nadie se le escapa su importancia. Hasta para quienes nos dedicamos a cosas de letras y bambalinas, a pesar de que, para nosotros, no creo que debiera tener más influencia que la coyuntural. Sin embargo, considero que esa crisis (la económica) va más allá de que los ricos de siempre pierdan un poco de dinero y los pobres de siempre pierdan bastante más. Tengo para mí, que en estos coletazos de la primera década del siglo vigésimo primero, la crisis alcanza a muchas más cuestiones que las que aparentan una primera vista.

Nosotros, los que vivimos más del coturno que del zueco, estamos acostumbrados a eso de la crisis; por lo que tampoco vamos a perder los nervios por una caída más o menos pronunciada de la bolsa. Nuestras bolsas han caído tanto a lo largo de los tiempos, que miramos con cierta displicencia esta nueva crisis. No es que no nos preocupe que el paro aumente, pero andamos de continuo tan agobiados por la falta de trabajo en los escenarios que nos parece (casi) normal las crisis. Esto, en cuanto a los cómicos, porque en lo relativo a los que escriben comedias, hace tiempo que perdieron la esperanza de subsistir. Perdieron la esperanza de subsistir por la imposible competencia que les ofrecen esas jóvenes promesas llamadas Shakespeare, Molière o Lope de Vega. ¡Crisis a los autores! Bonicos son ellos para temblar con la falta de trabajo.

No. La crisis de 2008 no sorprende a Talía, sino que empieza a explicar muchas circunstancias del gran teatro del mundo de principios de siglo. Todos hemos oído eso de que las fechas no son más que eso, fechas; que el Barroco empezó no se sabe cuándo; que el Romanticismo terminaba en el norte cuando empezaba en el sur; que no se acuesta uno en un siglo y se levanta en otro (más allá de la simple y vulgar cronología); en definitiva, que los que participan en la batalla no tienen ni idea de su trascendencia y de qué parte se inclinará la victoria. Recordemos aquel soldado que intervenía en Waterloo sin casi saber en dónde se hallaba, como contaba Stendhal.

Nosotros, actores de escenarios tan recientes como los del nuevo siglo, no tenemos conocimiento de la batalla que libramos. Arrastrados por las inercias de años anteriores, seguimos traduciendo a pesetas nuestros conflictos. A las generaciones maduras les cuesta demasiado aceptar los nuevos tiempos, mientras que las más recientes sienten las inevitables carencias de una formación cada vez más somera. Algo está pasando y no nos damos cuenta. Algunos, inmersos en la vorágine de la cotidianidad, apenas si tenemos tiempo para la reflexión. Otros, quisieran mirar el lento crecer de la hierba, como si en esa operación estuviera oculto el secreto de la existencia. Mientras, la vida sigue.

Solo cuando nos invitan a la especulación, ya que nosotros solos no somos capaces, advertimos que las cosas cambian de verdad. Las cosas cambian para todos. Y, dentro de esas cosas, está el teatro; como está también el cine, la literatura, el modo de ocupar el ocio, los deportes de masas, hasta la manera de vivir y de convivir. Esta es la nueva situación que nos corresponde vivir. Esta es la verdadera crisis. Recordando a Brecht (cosa que no todos hacen cuando utilizan esta sentencia), la crisis sucede cuando lo viejo no termina de morir y lo nuevo no acaba de nacer. Así estamos. No es que lo que pasamos en la actual coyuntura sea mejor o peor: es distinto. Tampoco se trata de decir que con Franco vivíamos peor. Se trata de que aquellos tiempos, aquel simbólico 1975, no es más que un espacio para la historia, importante para muchos, pero insignificante para muchos más. ¿Qué diantre importa a los autores dramáticos de hoy, a los actores y actrices de hoy, a los productores de hoy, que durante la Dictadura el teatro fuera de esa o de aquella manera? Absolutamente nada. Vivíamos una realidad muy diferente, y de nada valen operaciones de nostalgia en cualquiera que sea el registro a aplicar.

Escribí hace muy pocos años un largo ensayo sobre lo pasado en la escena española en ese cuarto de siglo que va desde la muerte de Franco a los albores del XXI (*La última escena. Teatro español de 1975 a nuestros días*, Cátedra, 2004). Por ese afán didáctico que nos persigue a más de uno, intentaba sacar conclusiones. Vano intento. En ese escaso lustro que va desde la elaboración del libro hasta hoy las cosas siguen cambiando. Si intentara responder ahora a la cuestión de qué ha variado en nuestro teatro de un ayer esperanzado en la nueva democracia a un hoy que destila desencanto, diría que demasiado. De poco valen las comparaciones. Habitamos una realidad extraña, en la que se está produciendo una reordenación de los valores y, de allí, una reclasificación de gustos y preferencias. Conceptos como belleza, buen gusto, disposición estética, armonía, sensibilidad, emoción, han perdido buena parte de su sentido. El individuo marca grados de exigencia diferente.

Casi valdría la pena decir que, no pocas veces, la calidad de las producciones escénicas, de las películas, conciertos y demás, no depende en buena medida de la excelencia de sus intérpretes. Y no digamos el éxito. Salvo casos excepcionales, el éxito obedece a factores que van más allá de la bondad del producto: se subordina a la oportunidad, a la relación previa con los medios de comunicación que lo avalen, al gasto en publicidad... Nos vienen a la memoria obras bien lejos de un orden estético adecuado, y que entraron con enorme facilidad en las preferencias del espectador. Un espectador que se ha convertido en consumidor al que, como tal, hay que dar todas las garantías del mercado, sobre todo, comodidades: para elegir el producto, para conseguirlo, para pagarlo. Ha desaparecido casi aquel que iba en busca de una obra determinada, un autor determinado, un actor cuya personalidad le interesase sobremanera. Dicho espectador ha dejado paso a otro que se tropieza con obra, autor o actor, que le ofrecen un momento de deleite y en paz. Y fíjense que digo deleite y no otra cosa. La proliferación y éxito de los modernos festivales (de verano, de otoño, o de lo que sea) no es sino la victoria del espectador que no sabe lo que va a ver, pero que exige que sea de nivel. ¿Cómo no tiene que ser así si la localidad le cuesta sus buenos euros? Acostumbrados a la eventualidad del espectáculo, todo se transforma en coyuntural, excepcional, único. El teatro, arte viejo por excelencia, ha dejado de ser algo consustancial al hombre; algo que hable de sus pasiones, de sus problemas, de sus alegrías y tristezas. Digámoslo de una vez y sin ambagos: el teatro (el teatro de toda la vida, sea en verso o sea en

prosa) pinta poco en las modernas sociedades. No solo está cambiando o en crisis: empieza a ser otra cosa. Y es más que posible que esto sea así durante un largo futuro, aunque nunca para siempre. Recordemos que estuvimos doce o trece siglos sin teatro, allá por las edades antigua y media, pero había Dantes, y Rabelais, y Arciprestes de Hita.

Se suele aducir a esto el hecho de la falta de presencia del arte dramático en los medios de comunicación. La prensa ha eliminado la información sobre montajes y estrenos, salvo excepciones, y la radio y televisión no se hacen eco de su acontecer, a no ser que haya un elemento extraño que nada tenga que ver con la estética o el nivel artístico ofrecido. Las páginas dedicadas a la escena han sido ocupadas por las de televisión, que informan de concursos o debates, antes que de inexistentes espacios dramáticos. Más conocimiento se tiene de la maternidad de una presentadora que del nuevo papel que han de asumir un actor o actriz de largo recorrido.

■ 2. LA CRISIS EN LAS ARTES AFINES AL MUNDO DE LA REPRESENTACIÓN

Bien es cierto que no es sólo el teatro el que vive en esta moderna precariedad. Su compañero de viaje durante el último siglo, el cine, no le anda a la zaga. El cine, ese hermano rico de las artes de la representación, en los últimos años se ha convertido en otra cosa. El cine no es lo que era. Y eso que algunas productoras, amparadas en las grandes multinacionales de la cultura y la comunicación, gozan de un predicamento especial. De ahí que engendros bien publicitados sean un poco menos engendros. Pero, ¿cuántas películas no logran estrenarse? ¿Cuántas pasan directamente al mercado de la pantalla pequeña sin la satisfacción de ocupar, siquiera sea una semana, una pantalla grande? ¿Qué tiempo les queda a los cines-sala tal y como los entendemos? Sin embargo, ese proceso de depuración natural de productos cinematográficos está permitiendo resucitar muchos títulos clásicos. Quién no tiene ya, en sus estanterías, junto a Cervantes, Shakespeare o García Márquez, un pack Fritz Lang, otro Hitchcock, incluso otro Almodóvar. Mal hará la industria del cine si no reflexiona sobre un futuro marcado por valores distintos a los habituales. Valores que se mezclan con la propia facilidad de hacer cine, cosa reservada antes a unos pocos, ya que cualquiera es capaz hoy de enhebrar un documental sobre su hijo recién nacido, o incluso un cortometraje sobre la sonrisa de su novia. Y guardarlo con su carcasa correspondiente junto a *Memorias de África*.

También la televisión ha cambiado a extremos sorprendentes. Aunque no me detendré en ella, pues apenas aporta nada al mundo del arte, vale como fuente de trabajo para muchos actores y actrices que pueden vivir, y sobrevivir, gracias a las sesiones de rodaje, e incluso para autores de imposibles carteleras teatrales que subsisten gracias a los guiones para televisión. Solo quisiera exponer la novedad que supone la forma como se mide la recepción de sus programas. Programas que se someten al juicio de los *share* y demás indicadores (que se resumen simplemente en niveles de audiencia), y que tiene la peculiaridad de mezclar todo a la hora de su valoración. Tales baremos no entienden de géneros ni de calidades: como moderna danza de la muerte, su guadaña mide por igual una final de Copa de Europa, la retransmisión en diferido de una ópera por Plácido Domingo, o un *Salsa Rosa*. Los parámetros de calidad, idoneidad, ilustración, de los que antes hablábamos para el teatro, caen hechos mil añicos cuando de la televisión se trata. ¿Qué puede hacer una buena serie o un programa dramático realizado por nombres cargados de historia ante acontecimientos como aquellos? La defunción del buen gusto, de la plástica brillante, de la bondad del producto, es bien patente. Al aficionado a las obras artísticas no le queda sino acudir a minoritarios canales temáticos, y eso que a los grandes proveedores no les tiembla el pulso en eliminar canales clásicos.

El siglo XXI, pues, ha convertido al cine en un refugio de películas del pasado para bibliotecas, una difícilísima industria en la que sobrevive quien más monstruitos y efectos consiga, y un entretenimiento para aficionados de la videocámara. La televisión, en una carrera hacia el mal gusto (reconozcamos que, en general, vencen los espacios más degradantes y oportunistas), en el que triunfa *Cine de Barrio* o *Gran Hermano*, por no hablar de los debates entre ideologías defendidas por necios o resentidos. Un nuevo siglo que empieza a enterrar formas de producción cinematográfica, y busca la rentabilidad económica inmediata en la televisión. ¿Y el teatro? ¡Ay, el teatro! El teatro se va encerrando cada vez más en imposibles formas de producción, haciendo de su oficio un difícil modo de subsistencia. Porque si el cine ha cambiado, y la televisión se muestra impermeable a los productos de calidad, el teatro evoluciona a pasos agigantados hacia un futuro incierto, por mucho que nos empeñemos en que sigue siendo un tablado y una pasión. Vamos a ver a continuación cuáles son los territorios en los que el cambio se muestra más rotundo, y, si puede ser, qué podemos hacer para recuperar la esperanza en ese incierto mañana.

■ 3. MODOS Y CAMBIOS EN LOS COMPORTAMIENTOS ARTÍSTICOS DE LA ESCENA DEL SIGLO XXI.

Cuando alguno de los profesionales más curtidos de la escena cuenta la manera como se contrató por primera vez, sus giras iniciales, el tipo de ensayos que hacía, las relaciones con la empresa, etc., parece como si hablara del siglo XIX. Nada, o muy poco, de aquellos usos y costumbres permanecen. Los cambios han sido rotundos. En principio, podríamos decir que son para bien: no era fácil imaginar entonces un sistema de protección de los derechos del artista como los actuales, unos modos de producción como los actuales, unas instalaciones como las actuales... Sin embargo, cuando se hace balance de los resultados, de la valoración de los protagonistas del hecho escénico, de la presencia de la profesión en la sociedad actual, surge la gran paradoja: el teatro actual apenas significa algo para la ciudadanía, mientras que el de hace apenas treinta años podía incidir en la propia vida pública del país; no digamos el de hace un siglo. Aunque este pueda ser tema que vaya más allá de una simple intervención en curso de verano, voy a intentar reflexionar sobre unas cuantas cuestiones que expliquen o, al menos, ayuden a explicar, el significado de este cambio de escenario. Cambio de escenario que, repito, no es exclusivo del teatro, sino de un conjunto de valores estéticos y sociales que marcan las preferencias de los hombres y mujeres del siglo XXI.

El primero, y más complicado asunto, ese al que aludimos siempre, y que no somos capaces de advertir hasta dónde puede influir en el espectador del siglo XXI, es el de la educación. Junto a él, otros dos temas corren paralelos, a pesar de no aparentar demasiados puntos en común: el concepto de teatro como arte minoritario, y las complejas relaciones entre las artes de la representación. Empecemos por estos últimos. Hemos gastado un montón de energías durante las últimas décadas en decir que el cine hacía la competencia al teatro, que la televisión al cine, que los grandes acontecimientos deportivos al cine y al teatro, sin reparar en que hubiera sido mucho más sensato resituarse la personalidad de cada una de estas actividades. Es cierto, tampoco lo vamos a negar, que tales conflictos existieron y existen, ya que es lo primero que sale a colación cuando se quiere explicar el descenso de espectadores o la escasa atención que le prestan los medios. Pero, una vez advertido el problema, ¿para qué insistir en que la gente prefiere ver un partido a las diez de la noche en vez de ir a una obra de Ibsen? Eso es así, y en paz. Pero, ¿toda la gente? Aquí pasamos al segundo de los problemas planteados. Casi toda

la gente prefiere ver el fútbol en la tele, pero no toda. Es decir, hay una minoría que, al mismo tiempo que España ganaba a Alemania en un memorable acontecimiento (digamos) social, fueron a ver teatro en una plaza de Cáceres, en una sala de Logroño, o en diversos espacios del Festival de Almagro. Claro que no eran dieciséis millones de televidentes, pero ¿acaso han ido al teatro de una vez un millón de personas, o medio, o cien mil siquiera?

Las competencias entre esos medios han desembocado en la victoria de la televisión y sus componentes subsidiarios: juegos interactivos, MPEG 3, MPEG 4, etc. etc., relegando a las minorías al teatro y, ya en buena medida, al cine. El cine venció en un momento dado al teatro, gracias a su facilidad de transporte, espectacularidad de sus escenas y baratura de sus localidades. Pero también el cine sucumbió ante la televisión, por la enorme versatilidad de esta, que ha llegado a extremos sorprendentes. Sin embargo, cuando hablamos de televisión, no nos referimos ya a programas dramáticos o aquellos que necesitaban del actor para su elaboración, ni mucho menos; en el momento en el que aparece un actor, un guión dramático y un procedimiento de elaboración que recuerde al cine o al teatro, el programa se suele emitir en horario intespectivo, si es que se programa. Los elementos teatrales que aparecían en la pequeña pantalla fueron relegados al último rincón cuando se descubrió que la gente prefería una disputa barriobajera entre estrellas del corazón o un *reality show* de tres al cuarto, por no repetir lo de los acontecimientos deportivos. Los gustos han sufrido tales cambios que hasta las carreras de coches (actividad reservada a una selecta minoría) han pasado a ser seguidas por personas que jamás lo hubieran imaginado. Aquí tenemos un ejemplo de cómo un espectáculo pasa de minoritario a mayoritario por efecto de los nuevos tiempos.

Pero estábamos hablando de que el viejo arte de la escena ha de resignarse a ser entretenimiento de minorías, sin sonrojo alguno, sin humillaciones, sin prejuicios. Las cosas son como son y en paz. Por otro lado, no debemos olvidar que los mayores éxitos de la historia de la escena jamás alcanzaron cifras como las que se manejan en los nuevos tiempos. Ya que la recaudación de toda una temporada de cualquier teatro de Madrid fuera la de un solo día en el Santiago Bernabeu. Estamos ante un arte de minorías que, ocasionalmente, se convierte (o se convertía) en un fenómeno de masas, pero de masas minúsculas, si lo comparamos con las que se meten en un partido de fútbol o en un concierto del viejo roquero

que dice que se despide de los escenarios, para volver varios años después.

Un arte de minorías. Ese arte de minorías que siempre fue, aunque, como antes apenas si existían las mayorías, no lo parecía. Cuando Ortega publicó *La deshumanización del arte* (1925), necesitaba definir las minorías como público que gusta de unas vanguardias no aptas para todos. No es exactamente lo que pasa ahora, ochenta años después. Lo que pasa ahora es que las vanguardias han sido relegadas casi al olvido más absoluto, cuando no se han reciclado por necesidad para públicos más amplios, siendo sustituido su espacio por el teatro de toda la vida.

El final del siglo XX se ha caracterizado por la irrupción de los espectáculos de masas, incluidos los deportivos, los cuales, mediante la televisión, se han puesto al alcance de todos, es decir, de las mayorías. Hablaba José Tamayo con entusiasmo de cuando metió, a principios de los setenta, a cuatro o cinco mil personas en un recinto de Vigo para ver la *Antología de la Zarzuela* en los Festivales de España. Eso lo consigue en la actualidad Miguel Bosé o el Bustamante ese en un pueblo de mediano formato. También algunos grandes festivales europeos se atreven a hacer cifras así con una *Orestíada* o un ostentoso *Fausto*, pero, no lo dudemos, a cambio de algo tan importante como la intimidad, la cercanía que muestra el arte escénico. Hoy día, por ejemplo, es absolutamente normal que veamos a Macbeth con un inalámbrico pegado al rostro, lo que desvirtúa absolutamente el concepto de caracterización del personaje. Por más que se explique que es para que el público lo oiga mejor, nadie puede evitar que se adultere el concepto de drama. Y no solo eso. Demuestra que el teatro necesita la distancia corta. Los teatros románticos, algunos con más de mil localidades, estaban pensados para que a los actores se los oyera hasta en la última fila del paraíso. Aunque bien que diferenciaban el costo de la entrada, pagando menos quien estuviera más lejos.

Pero no es lo anecdótico lo que interesa. Quisiera volver al hecho en sí de que el teatro es una cosa para pocos, por mucho que nos guste que todos (funcionarios, profesionales liberales, profesores, tenderos, dependientes, deportistas...) fueran al teatro como la cosa más normal del mundo. Ya vemos que no. Cualquier encuesta nos demuestra que es muy raro el sector de la sociedad que frecuenta las salas; que incluso hay muchos, muchísimos, que jamás han pisado un teatro, y otros muchos, muchísimos, que lo hacen ocasionalmente, en festivales de verano, sobre

todo si el que sale a escena (o la que sale) lo han visto alguna vez en la tele. Normalmente van (vamos) los de siempre: una minoría.

■ 4. EDUCACIÓN SOCIAL Y EDUCACIÓN TEATRAL EN EL SIGLO XXI
Y aquí enlazamos con la primera cuestión palpitante: la de la educación. Todo lo dicho anteriormente es absolutamente normal en un país en el que el teatro no forma parte de su acervo cultural. Esto puede sonar raro, sobre todo por quien lo dice y por quienes lo oyen (o leen), pero es así. Y en un país como España, con ingenios teatrales del calibre de Lope de Vega, Calderón, Tirso... Valle-Inclán, García Lorca, Buero Vallejo... En la II.^a República, cuando los gobernantes se dieron cuenta de que la gente conocía mejor a Benavente o los hermanos Álvarez Quintero que a los clásicos, iniciaron una serie de acciones para popularizarlos. Incluso en los sistemas de enseñanza se procuró que hubiera lecciones específicas de estos autores, hasta en los niveles más bajos de la enseñanza. Se procuraba que los niños y niñas se aprendieran de memoria poesías, algunas, procedentes de escenas de comedias del Siglo de Oro. ¿Y ahora? Ahora educar en España es llorar.

Personalmente no me creo que la cultura de la informática, la retórica del ordenador y la calculadora, los juegos interactivos, determinen que las disciplinas más tradicionales, más enraizadas en la forma de ser española (y europea), hayan pasado a un segundo, tercero o décimo lugar. Tampoco sé el origen del progresivo deterioro de los sistemas de enseñanza, aunque podría especular sobre ello. Pero no es el lugar para tal. Lo que sí sé es que un niño de doce años no sabe quién es Calderón de la Barca; a uno de diecisiete, le suena; y para uno de veintidós, es un autor dentro del tema del Siglo de Oro; y eso si es estudiante de Filología Española, porque si es de otra rama de la Letras, va dado. Incluso los de Filología Española, cuando salen de la Facultad, no saben quién es Racine, Lessing o Brecht. Y, repito, esto respecto a la Universidad, porque si es un chico o chica que dejó los estudios después del Bachillerato, y ha hecho un módulo de F.P., ya me dirán qué bagaje cultural tienen para ir por la vida. Y estamos hablando de teatro, pero lo mismo sucede con la pintura, escultura, o música: el fenómeno resulta totalmente similar.

A una sociedad inculta, como la nuestra, que además, no lo oculta, es muy difícil hablarle de los valores que encierra la tozudez de Pedro Crespo, de la riqueza expresiva de don Juan o de la voluntad patriótica de Mariana Pineda. Es imposible pensar en la regeneración del teatro

español si no empezamos por regenerar nuestra juventud. Y esta no puede hacerse desde la inmovilidad y el hedonismo. Las últimas reformas de las enseñanzas nos han conducido al estado más inculto que cabía imaginar. Y eso que, cuando se hablaba de llevar la enseñanza obligatoria hasta el Bachillerato, se anunciaba la reducción de contenidos por aquello de hacerlo lo más accesible a cualquier inteligencia, y en la Universidad se bajaban las medias de Selectividad para que el más tonto pudiera licenciarse en Filología, sospechábamos que alguien tendría que pagar dicho desequilibrio. Y lo pagamos todos, claro, incluidos los chicos y chicas que, sin querer estudiar, se encontraban a mitad de una carrera, con la posibilidad de un título al alcance de sus manos.

Valle-Inclán hablaba hace setenta u ochenta años no de la incultura del público, sino del mal gusto. En su momento creía que el problema era el mal gusto, porque quien iba al teatro algo sabría de la cosa. Ahora es distinto. Desde luego que el mal gusto permanece: ahí están los índices de audiencia de la televisión. Pero lo peor es que la cultura ha ido perdiéndose entre lo superficial de los estudios y unas salidas profesionales que para nada necesitan a Tirso de Molina. El pragmatismo de la modernidad ha dejado a un lado aquello que no sirve. Nadie sabe hacer ahora una raíz cuadrada, porque un botón te lo resuelve. Pero en el camino se olvida la explicación de la dimensión científica de tal operación. Lope de Vega no sirve para nada, pero si no lo conoces no tienes la experiencia de lo que vive y siente un galán sometido a la envidia del pueblo; de los mil y un usos del amor sublime y también del cotidiano; de la belleza de la poesía hecha carne dramática. En definitiva, no tiene la posibilidad del enriquecimiento personal a través del arte. Ese es el peligro: que nuestra sociedad se sumerja en el pozo de lo insustancial, en la vacuidad de la indiferencia, en el engaño de que lo mismo me da saber más o saber menos.

No es difícil unir las tres razones enumeradas (el que el teatro sea un arte minoritario, que pague la competencia con otros medios, y que su enseñanza se reduzca casi a la nada) para explicar, o intentar explicar, la desunión de nuestra actual sociedad de las artes escénicas. Vivimos en una ausencia de cultura, consideración y respeto hacia lo que es un arte tan antiguo como el teatro, cuyas virtudes no seré yo quien las pondere ahora, habiendo un rosario de pensadores (de Aristóteles a Umberto Eco) que lo hacen mil veces mejor que yo.

Todo lo demás emana de tan simple, y a la vez compleja, consideración. La vida moderna recompone la producción teatral como si de un

hecho efímero se tratara. Ya lo es por naturaleza. Pero ahora más. Tan costoso es salir a provincias, como habitual que estas mantengan a sus espectadores con productos autóctonos. Por eso, los festivales se han convertido en sustitutivos de las antiguas temporadas teatrales. Que aún en Madrid, o en Barcelona, haya obras que duran meses en cartel no deja de ser excepción. Pocos se atreven a estrenar en Madrid, no por miedo a la crítica (que, por otro lado, empieza a escasear de manera alarmante; al menos, en su histórico sentido de aconsejador), sino porque no hay dinero suficiente para la promoción. Y, ya se sabe, que si una cosa no se anuncia, no existe. Pero no acaban ahí los problemas de quienes corren el riesgo de producir, más allá de su barrio. Estamos cansados de oír quejarse a los directores de compañía de que jamás empiezan los ensayos con el mismo elenco que lo estrena; ni que a la quinta representación no haya que sustituir a un intérprete porque le ha salido una película o una serie irrenunciable. La eventualidad en el trabajo, la precariedad de sus salidas, hace que los actores y actrices pequen de avidez. De lo que no se dan cuenta es que, en ese proceso, están perdiendo profesionalidad: muy pocos de ellos son capaces de renunciar a un papel de cine o televisión, que creen que será el trabajo de su vida, por el que aceptó semanas antes en una compañía de teatro. Y esto es así incluso si dicha compañía es del sector público, con el seguro económico que presupone. Lo más chocante de todo, y podríamos decir que paradójico, es que esto sucede cuando mejor y mayor es la formación de actores y directores, debido a la proliferación de escuelas de teatro, tanto institucionales como privadas.

En cuanto a los repertorios nada más que añadir a lo antes apuntado sobre la escasa presencia de autores vivos, ya que sus aportaciones apenas si interesan a las compañías que, a su vez, creen que tampoco atraen al público. Las comerciales, porque prefieren asegurar los resultados económicos con títulos y autores que no supongan riesgo alguno; en muchos casos, títulos contrastados en carteleras internacionales. Las públicas, porque igualmente basan su rentabilidad en el hecho de que haya espectadores, cualquiera que sea su condición (estudiantes con coste reducido, asociaciones culturales, tercera edad, etc.), cosa por otra parte lógica, ya que la asistencia sigue siendo el baremo por excelencia de la recepción teatral, aunque los ingresos sean menores debido a las reducciones de precios.

■ 5. UN FINAL CON POLÍTICAS TEATRALES

Es inevitable, cuando hablamos de crisis en el sector, dedicar un espacio a las políticas teatrales, responsables, en su correspondiente medida, de la situación de agotamiento en la que se encuentra nuestra escena. Y digo políticas porque, como venimos señalando a lo largo de este análisis, si hace treinta años tratábamos de la política teatral, ahora lo tenemos que hacer en plural, ya que son varias y, a veces, muy diversas. Estamos hablando, claro está, de la España de las autonomías, las cuales, en conjunto, dedican bastante más fondos al teatro que el propio Estado. Eso, en principio, debería ser positivo, ya que se ha multiplicado por mucho las ayudas a la producción teatral, pero, al final, tampoco los resultados globales suponen un impulso real y efectivo al mundo de la escena. Es cierto que comunidades como Valencia o Andalucía (por no mencionar aún a Cataluña) invierten en teatro muchísimo más que años atrás. Pero, repito, ¿significa eso una dignificación de la dramaturgia en tales autonomías? ¿Significa que los actores y actrices tienen aseguradas todas y cada una de las temporadas futuras? ¿Significa que el público acude a las salas con frecuencia? Pues no parece. Sí se advierte la inversión en dinero, la ostentación de producciones o festivales, la actividad en las respectivas redes de distribución. Pero todo ello sin otro objetivo que el lucimiento que le puedan dar los medios de comunicación. De ahí que los nombres que se eligen para las carteleras no sean necesariamente de dicha comunidad, si junto a ellos no hay una aureola de fama. Y todo eso sin entrar en el delicado tema de los idiomas de las comunidades históricas, y de la necesidad de montar producciones en lenguas distintas al español si de verdad se quiere contar con una subvención suficiente. Pero ese es un tema colateral, que sería imposible abarcar en toda su extensión en el estrecho margen de este ensayo.

Por lo tanto contamos con un considerable aumento de la producción escénica en el territorio nacional, en inversión económica, montajes que se llevan a cabo en un buen número de espacios nuevos y antiguos rehabilitados; y, sin embargo, seguimos hablando de crisis en el teatro, tanto de público como de calidad. Estamos ante una curiosa paradoja, que nos lleva a pensar que las políticas teatrales de los últimos años no han contribuido al desarrollo de la escena española, sino que han producido cifras, hitos y derroche. Y el contentamiento de varios colectivos locales o regionales que ven, en ese apoyo, la solución a sus vidas, la manera de desarrollar su oficio, pero no el impulso que las coloque en un nivel de

exigencia máximo. Bien se podría decir que la supervivencia de muchas de las compañías que residen en las autonomías (e incluso las que dependen del Estado) se debe al caudal público. Esto no es malo en sí, en absoluto, pero favorece el conservadurismo, el sedentarismo y la ausencia de imaginación para el desarrollo de una dramaturgia más personal y arriesgada. Qué pocas comunidades pueden contar con proyectos escénicos de verdadero nivel, de esos que se seleccionan sin mayores problemas en la llamada Red de Teatros Públicos. Solo en Cataluña se podría hablar de una dramaturgia de nivel, a pesar de que la mayoría de sus profesionales combinan su actividad con el resto del Estado, pues solo allí sería muy difícil mantenerse como empresa. La tesis que resulta de este teatro generalmente repetitivo, que toma los modelos extranjeros sin el menor pudor, y que depende de las mentadas políticas teatrales, es que se ha cambiado el compromiso político, estético y social por el compromiso económico.

Otra cuestión resultante, en este punto, está en el papel que debería tener el Ministerio de Cultura en aspectos como la promoción y la coordinación entre las distintas administraciones. Nada más iniciarse la transición política, los primeros gobiernos democráticos decidieron fomentar unidades de producción (Centro Dramático Nacional, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Danza Clásica...) que cambiaran de manera rotunda el viejo esquema de los teatros nacionales. Sin embargo, y al margen de determinados aciertos artísticos, su funcionamiento ha acabado por no diferir demasiado del antiguo. Terminan siendo compañías estables, con un nivel profesional que suele ser excelente, pero cerradas en sí mismas, como antaño. Quizás no pueda ser de otra manera. Pero, al margen de estas compañías, al Estado se le debe reclamar, como nuevo objetivo, una tarea de coordinación de los trabajos en las comunidades autónomas, por otra parte difícil de llevar a cabo, habida cuenta los celos y reservas de cada una de ellas con respecto a las demás y, sobre todo, con la administración central. En cualquier caso, y hasta la fecha, los cambios experimentados en los teatros públicos no han supuesto pasos adelante evidentes con respecto a modelos anteriores. Hay quien destaca en ellos vicios semejantes a los de antaño, como el amiguismo, los repartos de papeles condicionados, y el sectarismo que ejerce la figura del director. Por todo lo cual, y más que detenerme en aspectos puntuales de las políticas teatrales, quisiera destacar los escasos avances obtenidos en lo tocante al nivel de las producciones, aceptación de público y distribu-

ción. Sobre todo, en sus aspectos de contenido y proyección, ya que en los formales sí se ha avanzado de manera evidente. Nunca se ha hecho tan buen mal teatro.

Sector público y, sobre todo, sector privado, han visto reducir su capacidad de transmisión de ideas ante la presencia de organizaciones de distribución, que son las que verdaderamente marcan los gustos del espectador. Generalmente, ya no son las compañías las que ofrecen los productos, sino estas nuevas empresas, que programan aquellos títulos que consideran que se deben ofrecer, bien sea por su calidad formal, por los nombres que llevan o el prestigio de algunos de sus componentes. Desde luego que, gracias a Internet, hasta el más pequeño grupo puede ofrecer su mercancía sin necesidad de intermediarios. Pero bien sabemos lo difícil que es entrar en circuitos de expansión si no eres alguien en el mundo del espectáculo, o no vas de la mano de alguien.

■ 6. A MODO DE CONCLUSIÓN

Es posible que mis palabras encierren un pesimismo excesivo, habida cuenta los avances que, en el terreno de la escena, se están produciendo en determinados núcleos de población del Estado español. Es más que posible. Y digo esto a tenor de informaciones recibidas de aquí y allá sobre el desarrollo de la vida teatral en Barcelona, por ejemplo, en donde determinados programas hacen posible un incremento del número de espectadores, y hasta de dramaturgos incorporados a la cartelera habitual. Así mismo, algún importante diario de tirada nacional ha sacado, en las últimas fechas, interesantes estudios sobre la aparición de una nueva generación de autores dramáticos titulada como emergente. En uno y otro caso se trata de circunstancias que demuestran la imposible muerte del teatro, pero nunca su actual parcelación como hecho distinto al que solía. Siempre es digno de agradecer que tales excepciones surjan, porque, cuando dejen de serlo, estaremos de nuevo viviendo espléndidas realidades dignas de una actividad cultural tan vieja como el drama.

No obstante, entiendo que la llegada de este nuevo siglo ha revelado más crisis de las que dicen los medios de comunicación, entre ellas, las de las artes de la representación. Lo cual no impide que pensemos en que la historia, por un lado, y la integridad del teatro, por otro, invitan a pensar en tiempos mejores. Desde luego, nunca serán áureos, pero serán mejores. Para lidiar el porvenir no hay recetas ni adivinanzas, sino mirar de frente los problemas, dejar de culpar a las circunstancias que no ha-

cen más que explicar el suceder de los tiempos, y admitir las limitaciones que la nueva sociedad presenta ante los hechos culturales. Y luchar, claro está. De esa manera volveremos a tener un teatro como conflicto y como debate; un teatro que hable de cara a nuevos públicos que quieran someterse a un proceso estético vivo y placentero, a sabiendas de que en este mundo de la virtualidad que habitamos sólo la escena podrá mostrar la emoción de la verdad. También el actor deberá gozar al sentirse contemplado, y poder modular el comportamiento de sus personajes de cara al público.

Del siglo XX al siglo XXI ha cambiado la mayoría de los elementos que constituyen el hecho teatral. Bien sabemos que muchos de ellos se han mejorado hasta extremos sorprendentes. Pero hemos de ser exigentes, e intentar que los escenarios vuelvan a ser la tribuna de ideas difundidas por dramaturgos que siempre fue.

■ NOTAS

¹ Este texto recoge la intervención del autor en los Cursos de Verano del Escorial del año 2008.



**PEREGRINA EN CASABLANCA.
FESTIVAL DE TEATRO UNIVERSITARIO CRÉ'ART**

ANA ISABEL FERNÁNDEZ VALBUENA



Casablanca, la animada ciudad marroquí que los oriundos consideran moderna, aloja a lo largo del año muchas manifestaciones culturales; entre ellas varios festivales de teatro. He tenido el privilegio de asistir allí en la primavera de 2009 al encuentro universitario *Cré'Art*, un festival para grupos teatrales y musicales, al que se suma alguna exposición de artes plásticas, todo ello a cargo de universitarios de distintas ciudades del país. En esta undécima edición, por vez primera, se ha cursado invitación a grupos de fuera, como el de la Universidad de Batna, en Argelia, y el taller de un grupo de españolas, o afincadas en España, vinculadas al teatro.

Los nueve días que ha durado el encuentro podrían ser muchos para un festival. Pero el ritmo con que parece discurrir la vida en esa sociedad ceñida por el mar y el desierto dilata los tiempos y encoge las prisas. Hay que dejarse llevar por su peculiar sentido de la organización y su sencilla y entregada hospitalidad, porque solo así se penetra en el corazón de su mundo expresivo, algo imprescindible para entender una pieza teatral en una lengua que uno no habla. Y ese era allí mi cometido, pues he formado parte del jurado que valoraba las propuestas teatrales, junto a un veterano y conocido actor marroquí, Badia Abdelilah, y a un profesor de la universidad argelina de Batna, Salah Lombarkia.

Alojada en el mismo hospedaje que las compañías, he podido compartir con ellas la vida cotidiana y conocer más de cerca las inquietudes que alientan su pasión teatral y su actitud vital. Desde esta posición tan próxima he vivido con asombro el interés del pueblo marroquí por la cultura

española, su deseo de estrechar vínculos, de recuperar el patrimonio común y proyectarlo más allá de los tópicos oriundos y foráneos que pesan sobre ambos países y sobre las visiones del otro. Qué lejos vivimos de Marruecos, a pesar de nuestra cercanía geográfica y de nuestra historia común, la más reciente (la del siglo XX) y la más lejana en el tiempo, pero de mayor presencia: nuestro vínculo andalusí.

Se abrió el festival en una ceremonia de apertura en la Universidad Hassan II, con una viveza llena de cantos folklóricos, a cargo de un grupo de Rabat, que todos coreaban bailando con la naturalidad del que lo ha hecho desde siempre. Sesión que se cerró con el dúo de voz y laúd formado por Abdelkrim Amri, director del taller de música universitario, y una de sus alumnas, que interpretaron piezas andalusíes versionadas por el laudista. Por supuesto, también hubo pastelitos árabes y té moruno.

Que los pueblos árabes no han dado la espalda a sus tradiciones es algo sabido, pero asombra ver cómo los marroquíes las incorporan a su vida cotidiana y a los espectáculos que conciben los jóvenes, pues la mayoría de los trabajos vistos en el festival eran creaciones colectivas, o textos de un autor-director escritos ex profeso para el grupo. De modo que la música tradicional, la indumentaria tradicional en toda su riqueza, los modos de narración, y hasta la cultura gastronómica estaban presentes en los espectáculos que hemos podido ver, trataran estos de temas sociales, de tradiciones orales, o de leyendas. Nueve en total, entre los concursantes y los grupos fuera de concurso.

Casi todas las compañías eran amateur, como la de la ciudad fronteriza de Nador, cuya directora, de origen bereber, utilizaba esta lengua, anterior al árabe en su implantación en el norte del África occidental, para hablar en la radio local sobre su presencia en el festival. Nador, que fue fundada en su actual fisonomía por españoles a comienzos del siglo pasado, limita con Melilla, y allí el contrabando más que delito es necesidad para muchos. De ello trataba el texto que traía esta compañía: de los conflictos en la frontera de dos mundos económicos. Recibió el premio a la mejor labor dramática colectiva.

También de la histórica ciudad de Marrakech llegó un texto colectivo sobre la corrupción de las autoridades locales, materializada en una metáfora: las cloacas de la ciudad estallaban inundándola de aguas fecales. Los bañistas de los *hamman* salían a la calle estupefactos y cubiertos de suciedad, y la gente buscaba al ingeniero responsable del mantenimiento,

que era un funcionario mayor y desganado... Una puesta en escena fresca, pero, al parecer, demasiado cargada de palabras soeces para un público musulmán. No puedo valorar hasta dónde llegó su osadía, pues mi árabe de cuatro saludos aún no ha incorporado los tacos, pero uno de mis compañeros de jurado salió con discreción de la sala a mitad de la obra, ofendido por el lenguaje. No conseguí arrancar de mis dos impecables colegas del jurado ningún premio para este grupo valiente, que lo habría merecido tanto como otros, pero optó por desafiar la autocensura, hablando de hoy como ellos, los jóvenes, hablan de hoy.



La escenógrafa de *La balanza* Fatem Zahara (Casablanca), el dramaturgo Larbi Boulbine (Argelia) y la autora del artículo, Ana I. Fdez. Valbuena

Con parecido desparpajo se presentó la compañía casablancuesa de la Universidad Politécnica, con una sucesión de sketches de estilo televisivo, donde se daba cuenta de lo sucedido en una isla (tierra de nadie) custodiada por un marroquí, a la que llegaban sucesivamente unos militares americanos, una ONG europea compuesta por estudiantes inexpertos, un árabe de petrodólar llegado desde el Golfo... Nada de ello, según declaraban los personajes marroquíes, les era propio: las guerras

fronterizas con Israel les quedan muy lejos, la invasión de Irak no es asunto nacional y la visión panárabe que muchos occidentales tenemos les queda floja, como un traje heredado y pasado de moda. Me sorprendió escuchar de labios tan jóvenes que asuntos como los citados no les atañen. En mis clases en Madrid predico justo lo contrario: que estos son asuntos de todos. ¿Tengo, pues, que suponerme rea del mismo lugar común que intento debelar? Esa postura tal vez la comparten muchos jóvenes marroquíes que reivindican su propia posición dentro del extenso mapa de los países de la Liga Árabe, la del más occidental de todos ellos, geográficamente hablando. No obstante, no me ha parecido un país ajeno a los problemas que tensan ese mapa.

Traigo a colación al hilo de esta impresión el breve encuentro en la Facultad de Letras de la Universidad Hassan II con un hispanista con quien compartí mesa en unas jornadas españolas organizadas por los estudiantes. De nombre Jaled, este caballero acababa de regresar de una estancia prolongada en el Sur de Marruecos, en el límite con el Sáhara occidental, donde había trabajado como traductor para las tropas de la ONU, en misión de paz entre el ejército marroquí y el frente Polisario. Otra cicatriz de una herida española en tierras africanas. Jaled me enseñó que nuestra lengua sirve allí para emulsionar las soluciones a algunos problemas, y que entre los jóvenes de su generación las posturas sobre la forma marroquí de estar en el mundo son muy variadas.

Algo más abstracta en su concepto, pero con un acabado más profesional, fue la aportación del grupo que lideran los hermanos Amri, Abdelkrim y Abderrahim, cuyo espectáculo *La balanza* mereció el premio a la mejor investigación teatral. En efecto, plásticamente había un estudio profundo sobre el escenario y un sentido estético más “a lo occidental”, además de una compañía de actores extraordinaria, que mereció dos menciones al mejor actor y la mejor actriz. La responsable de la escenografía, Fátima Lyanboui es una de las mujeres que más me han acompañado en mi periplo por esta acogedora ciudad, por este desconcertante festival. Ella me llevó a visitar uno de los barrios tradicionales de Casablanca, el que vio crecer a los hermanos Amri y los convirtió en músicos y en artistas, el barrio de Haboush. Allí, en una humilde tetería, mientras compartía el té y el hojaldre desmigado con que lo acompañan (*harsh*), los teatreros de Marrakech y de Batna me reclamaron agitados para que saliera a la plaza: pasaba una procesión familiar, que acompañaba a un niño muy pequeño en su ceremonia hacia la circuncisión. El padre iba

con él a la grupa de un caballo blanco enjaezado y peinado como para la mejor de las corridas de rejoneo. Las mujeres alrededor con dispensadores de aromas e inciensos iban gritando sus albórbolas y los demás cantando con panderos y crótalos, mientras bajaban hasta la plaza. Todos ataviados con la indumentaria tradicional.

–Tienes suerte –me dijeron los chicos– en las ciudades ya no se ven estas ceremonias. Solo aquí pueden hacerse, en los barrios tradicionales.

En efecto, el Haboush es como un cofre que encierra los aromas de la vieja Casablanca, y los protege. Espero que aún durante algún tiempo, mezclados, como están, con la economía de mercado que empuja desde el moderno centro de la ciudad, y con la mala vida que merodea los arrabales del puerto (ahí donde se halla el famoso café *Rick's*). Ese momento ceremonial, con ser verdadero, ha sido una de las experiencias teatrales más impactantes que he vivido en la capital económica del reino de Marruecos.

En esa línea ritual trabaja la compañía de la asociación cultural *Maqan* que capitanea el director artístico del Festival *Cré'Art*, Hamid Mourchid, que presentó uno de los espectáculos más completos del festival, con autoría y dirección del propio Hamid: *Las hijas del contador de historias*. Los cuenta-historias son hombres de oficio que se reúnen en la famosa plaza Djema-el-Fna de Marrakech, a narrar sus cuentos; en ellos se ha inspirado el autor para hablar jocosamente de las dificultades de un viudo para casarse en una sociedad bastante hipócrita, y de sus hijas para encontrar marido en una sociedad bastante represiva. Pero como lo contaban desde el eterno y necesario lenguaje del humor, nadie se sintió ofendido. Aunque creo que no estuvo exento de momentos picantes ni de alguna que otra palabra subida de tono. Pero el talento de los experimentados actores de esta compañía hizo que el jurado obviara lo que en otros casos hizo pesar, y arrasaron en el ranking: Samira Hichika, premio a la mejor actriz, Ezaim Abdelmayid premio al mejor actor y, como se ha dicho, *Las hijas del contador de historias* premio al mejor espectáculo.

El toque “internacional” lo pusieron los dos grupos restantes, el de Argelia y el español. La compañía de la Universidad de Batna trajo un texto metafórico, escrito por un hombre, Larbi Boulebina y dirigido también por un hombre, Tufiqqa, pero interpretado solo por mujeres y con un argumento que aborda temas femeninos como el derecho a ser madre soltera y la exclusión que los hijos de estas madres sufren en las sociedades musulmanas. Ambiciosa crítica y muy necesaria, disfrazada

de parábola abstracta, y con una plástica escénica estudiada y muy bien iluminada. Las jóvenes actrices de este grupo aún tienen que madurar la envergadura de los papeles que abordan, y lo harán, sin duda, pues la obra se estrenó en Casablanca como principio de una gira que durará varios meses.

Compartí con la compañía todo el día de montaje y largas conversaciones con el autor, Larbi (que significa *el árabe*) y con uno de los consejeros de cultura que acompañaron al grupo a esta experiencia fuera de su país, Nabil (que significa *nobleza*); un hombre profundamente religioso, que cumple con sus cinco rezos diarios y dice, sonriendo a los problemas, que “estamos en las manos de Dios”. Larbi le pide malicioso que rece por él, pues no cumple con estos preceptos y no confiesa ortodoxia ninguna. Trencé amistad con los colegas argelinos una mañana en que decidí visitar la majestuosa mezquita que Hassan II mandó construir a la orilla del mar. La más grande de África. La segunda del mundo, después de la de La Meca. Precede la entrada a la mezquita una gigantesca plaza circular, toda de mármol blanco y verde, rodeada de arcadas. En su centro, uno siente esa presencia grandiosa que puede sentirse entrando al Vaticano, en esa plaza hermana, la de San Pedro. El mismo lujo aparente, el mismo deseo de un jefe espiritual –y el monarca marroquí lo es– de inmortalizar su memoria vinculándola a un templo sagrado de dimensiones formidables. Me encaminaba esa mañana a la mezquita cuando Larbi y Nabil me abordaron para saber dónde iba. A mi respuesta preguntaron de nuevo si es que iba a rezar y ante mi cara de sorpresa añadieron sonriendo:

—Tenemos un solo Dios. Rezar es fácil. Sólo hay que purificarse antes de entrar.

Entré en su humor sutil sugiriendo que podría escribirse un texto sobre ello.

—Sí –añadieron– con Jesucristo y Mahoma...

—... que nos contemplan descontentos desde las alturas... —completé yo.

—Mejor con los tres profetas, para que esté también el de los hebreos, Moisés.

Reímos cómplices y apenas empecé a concebir su plausibilidad, me advirtieron que era inviable.

—Somos gente de teatro y podemos bromear sobre ello en la intimidad, pero llevar algo así a las tablas sería imposible. No se puede bromear sobre Dios entre los musulmanes.

Me fui pensativa a la mezquita y a mi regreso habían añadido algo a mi nombre: *Hadya Ana, la peregrina*, el epíteto que ganan los que peregrinan a La Meca. Con ese sobrenombre he regresado.

Cerró el festival el trabajo del taller de teatro de los sentidos impartido por el grupo español "Teatro del aire", allí presente con Ana Ramos, Kateleine Van Der Maas, y su directora, la chilena Lidia Rodríguez, que supieron aprovechar los recursos de los alumnos de la universidad Hassan II como si les fueran propios. El taller, iniciativa de la Fundación "Teatro Internacional del Mediterráneo" que dirige José Monleón, llevó al escenario los ritos cotidianos familiares de los jóvenes estudiantes, los juegos de su infancia, los aromas, las texturas, los cantos. Entramos a la sala después de habernos enjuagado las manos en lavamanos de cobre que jóvenes ataviadas con caftanes vertían para nosotros, y fuimos directamente al escenario, a sentarnos en las alfombras que flanqueaban los toldos vistosos que utilizan para acotar los lugares de sus fiestas. Allí compartimos con ellos *El secreto*, título de un espectáculo concebido por el grupo en 2003, adaptado en esta ocasión a los rituales marroquíes, que aportaron los alumnos del taller con un talento natural que lo volvió mágico y festivo. Se cerraba el espectáculo con un banquete de cous-cous y música tradicional en directo (de nuevo a cargo del grupo de Abdelkrim) con la que todos bailamos. Un hermanamiento que elevó el juego y el placer sensorial hasta el terreno celebrativo que le corresponde, ganando para al teatro el espacio hedonista que también le pertenece. Hay que felicitar a la Fundación por esta iniciativa, y desear larga vida a este *secreto* recién nacido en tierras marroquíes.

En definitiva, es *Cré'Art* un festival interesante, que debe mejorar muchos aspectos de gestión si desea ensanchar su aliento internacional, y que es en sí mismo muy variado, sin dejar de ser local. Y esa es su mejor virtud: que su teatro es como ellos, dulce, intenso, custodio de sus tradiciones y algo informal.



JOSEF SVOBODA: ESCENÓGRAFO DE LA LUZ

PABLO IGLESIAS SIMÓN



Entre el 17 de diciembre de 2008 y el 1 de marzo de 2009 en la sala de exposiciones del Teatro Fernán Gómez de Madrid se desarrolló un acontecimiento teatral de enorme calado. Gracias a la generosidad de los comisarios Ángel Martínez Roger y Giorgio Ursini, tuvimos la oportunidad de profundizar en el imaginario artístico de uno de los principales creadores de la escena del pasado siglo XX: Josef Svoboda. Continuador de la experimentación en torno a la combinación entre lo fílmico y lo escénico que ya explorara su compatriota Emil Frantisek Burian, las invenciones de Svoboda han dejado una huella imborrable en la historia del teatro. La exposición, que recopilaba materiales procedentes del Teatro Regio Emilia, la *Laterna Magika* de Praga, El Piccolo Teatro de Milán y el Festival de Maserata, entre otros, permitía una inmersión total en el universo del escenógrafo checo, a través de un recorrido sinestésico en el que el visitante alcanzaba un profundo entendimiento de la significación de su herencia. La exposición no se limitaba a reunir una serie de textos explicativos acompañados de fotografías ilustrativas, sino que invitaba a sumergirse en las creaciones de Svoboda. De este modo, junto con un minucioso repaso textual y gráfico de la inabarcable obra del maestro desarrollada en la *Laterna Magika* de Praga y otras compañías teatrales y operísticas entre 1941 y 2002, se incluían maquetas de dos por dos metros elaboradas por Svoboda con una minuciosidad exquisita y dotadas de elementos móviles, fragmentos reales de las escenografías de sus espectáculos más emblemáticos, un cuidado espacio sonoro operístico diseñado por el director escénico Ignacio García, una cautivadora iluminación ambiental ideada por Vinicio Cheli, e instalaciones, accesibles y

practicables, cargadas de un necesario aroma didáctico. De estas últimas me gustaría destacar especialmente dos que ilustran las aportaciones del artesano checo que aún reverberan en el teatro contemporáneo. En primer lugar, los focos de haces paralelos desarrollados por el mismo Svoboda, para permitir crear pantallas de luz, y que, posteriormente, la empresa belga ADB empezaría a producir a gran escala bautizándoles con su propio nombre. Estos focos, que hoy en día se utilizan tanto en teatros públicos como privados, de holgado presupuesto o alternativos, fueron introducidos por Svoboda en 1960 para su escenografía de *La gaviota* dirigida por Otomar Krejca. En un espacio escénico prácticamente vacío y gobernado por un cromatismo azabache, la luz se convirtió en protagonista y se establecerían las bases de lo que hoy en día es parte del abecedario teatral. En la exposición, el visitante puede experimentar el efecto a través de una instalación que permite colocarse de un lado y del otro del muro lumínico, pudiendo adoptarse el punto de vista del espectador y del intérprete, alternativamente. En segundo lugar, resulta muy interesante la reconstrucción del “telón en franjas”, que Svoboda utilizaría en escenografías como la que confeccionó para el montaje de *El lago de las cisnes* que presentaría en La Scala de Milán, y que luego han imitado otros con mayor o menor fortuna. Este invento buscaba hacer posible una interrelación total entre el mundo fílmico y escénico de modo que los intérpretes pudieran “surgir” de las imágenes proyectadas o parecer sumergirse en ellas.

La exposición se completa con una proyección triple, homenaje a los procedimientos de la polipantalla svobodiana, que muestra varios reportajes que se nutren de un valiosísimo material fílmico, aglutinado por el documentalista Fernando Carmena, donde el artesano y escenógrafo checo, doblado elegantemente por Martínez Roger, explica el modo en el que sus inquietudes artísticas guiaron la necesidad de crear e innovar en el ámbito escénico.

La exposición redondea su valía con la elaboración por parte de los comisarios de un catálogo de valor incalculable que llena un enorme vacío bibliográfico en lengua castellana en relación al escenógrafo checo.

Resulta imposible resumir en unas páginas todo el saber que encierra una exposición tan completa. Deben sentirse muy afortunados aquellos que tuvieron la oportunidad de visitarla. Y a aquellos que lamentablemente no tuvieron tanta suerte, les aconsejo que se apresuren a adquirir uno de los catálogos, que repito, tienen un valor bibliográfico excepcio-

CRÓNICA

nal. Al salir de la exposición, a uno le embargaban dos sentimientos: la admiración y la gratitud. Admiración hacia las creaciones de Svoboda y gratitud a su generosidad por haber aportado unos recursos tan valiosos a la paleta de la creación teatral. Admiración y agradecimiento por el cuidado y el acierto con el que los comisarios, Martínez Roger y Ursini, han sabido hacernos partícipes de un universo creativo tan fecundo. Gracias maestro. Gracias maestros.



Rafael Pérez. *Madrid en 1808. El relato de un acto.*
Edición de Joaquín Álvarez Barrientos, Ana Isabel Fernández Val-
buena y Ascensión Aguerri Martínez.
Introducción y notas de Joaquín Álvarez Barrientos.
Madrid: Biblioteca Histórica, 2008.



Se conservan pocos testimonios que den cuenta de primera mano de los sucesos ocurridos en España durante la Guerra de la Independencia. Este hecho convierte a *Madrid en 1808. El relato de un actor* en un documento inestimable. Y lo es aún más si se tiene en cuenta la profesión y el nivel cultural de su autor, ya que a principios del siglo XIX los cómicos forman un colectivo caracterizado por su escasa formación. Rafael Pérez, por el contrario, acude con frecuencia a los salones de la naciente burguesía, inicia los estudios de medicina e ingresa en el ejército, donde alcanza el grado de sargento. Como actor, empieza haciendo papeles de barba y vejete, hasta llegar a interpretar el de galán. Es, además, director de compañía y uno de los primeros profesores de la recién creada Escuela de Declamación.

El relato de Rafael Pérez comienza el día 13 de marzo de 1808, en que se narran los hechos que desencadenaron el motín de Aranjuez, y finaliza el 4 de diciembre del mismo año, coincidiendo con el regreso de los franceses y la toma de la ciudad de Madrid. El documento fue entonces escondido en un palomar y no fue hallado hasta 1819, después de una primera búsqueda infructuosa tras la marcha de las tropas napoleónicas, en 1813. El manuscrito ha permanecido en la Biblioteca Histórica, sin haberse publicado hasta la fecha, en que sale a la luz con motivo de las celebraciones del bicentenario de la Guerra de la Independencia y del levantamiento del pueblo madrileño contra los franceses.

Rafael Pérez redacta, en forma de diario y en tercera persona, una crónica de los hechos acaecidos en Madrid, así como de las noticias recibidas desde el resto de las ciudades españolas y del extranjero durante la ocupación napoleónica. El propio autor se encargó de recopilar gacetas, diarios, cartas e informes, con el fin de dar fe de los hechos que relata. No obstante, son escasos los documentos que se han podido recuperar y no se incluyen como parte de esta publicación.

El autor expresa con frialdad y contención las vivencias de una población en guerra, los fusilamientos o la arbitrariedad de los franceses a la hora de apresar y matar a los españoles. Si bien, tras la entrada de José I en España, su estilo se vuelve menos comedido y su posición antifrancesa se manifiesta abiertamente. También, su relación de los hechos resulta más concisa y precipitada en las últimas páginas del libro, debido al inminente regreso de los franceses.

Rafael Pérez consigue reflejar con enorme viveza el clima de desconfianza e incertidumbre del momento: el aislamiento del pueblo madrileño mientras su rey permanece secuestrado en Bayona; los franceses atrincherados en los altos de El Retiro; los polacos e italianos en los campamentos de la Casa de Campo, planeando su desertión de los ejércitos napoleónicos; las patrullas y los espías de Murat rondando las calles día y noche; o las acciones conjuntas de los guerrilleros y las tropas regulares. El relato incide especialmente en las intrigas y en las manipulaciones de los medios oficiales de comunicación (que se llevaron a cabo por parte de ambos bandos), así como en el desconcierto general de los madrileños ante los rumores, los engaños y el constante discurrir de noticias contradictorias.

Por otra parte, *Madrid en 1808. El relato de un actor* ofrece testimonio del surgimiento político de la nación española. Mientras se extiende entre la población un sentimiento patriótico contra el enemigo que no es meramente afectivo o territorial, los órganos políticos comienzan a tratar asuntos de representación nacional y de formas de gobierno que aluden a aspectos civiles, administrativos y de derecho.

Asimismo, debido a su condición de ciudadano y a su oficio de actor, el relato de Pérez se centra en aspectos más cotidianos, tales como la manera en que las fiestas nacionales y el teatro se ven afectados por el curso de la guerra. Si bien, en 1808, la contienda obliga a suspender la procesión del Corpus y la celebración de la noche de San Juan, los grandes eventos se festejan siempre con representaciones teatrales en las que se

permite la entrada libre al público y con corridas de toros, a pesar de que estas últimas se habían prohibido hacía ya más de dos años.

Las comedias acabarán estando al servicio de los intereses de ambos bandos, según su turno en el poder, y dejarán de ser una mera forma de esparcimiento para convertirse en un eficaz medio de control de las masas. Son muchos los actores que se ven obligados a representar obras a favor de José I, a pesar de su sentir patriótico. El mismo Pérez actúa, como primer barba del teatro del Príncipe, en las representaciones que conmemoran el ascenso a Almirante del Príncipe de la Paz. De la misma manera, representará obras con mensajes liberales y patrióticos en el Teatro de la Cruz, tras la derrota de las tropas napoleónicas.

Debido a que Rafael Pérez escribe al hilo de los acontecimientos, su relato contiene ambigüedades y frecuentes rectificaciones, de acuerdo con las noticias contradictorias que llegaban a Madrid. A menudo cita de memoria o confunde sus fuentes, al no tenerlas a mano. Con todo, su testimonio no deja de ser un relato fidedigno, corroborado por testigos contemporáneos e historiadores posteriores. De hecho, la cuidada edición de esta obra, cita otras fuentes bibliográficas que confirman los sucesos narrados por Pérez. La publicación incluye, además, copias de grabados que se conservan en el Museo de Historia de Madrid y reproducciones de algunas de las páginas del manuscrito.

Por último, el valioso testimonio de Rafael Pérez se ve enriquecido con una extensa introducción y anotaciones de Joaquín Álvarez Barrientos, que arrojan luz sobre muchos de los sucesos referidos en el manuscrito. En concreto, la introducción ofrece una amplia visión sobre el contexto histórico y cultural, el panorama teatral de la época y la profesión de actor, así como información biográfica sobre el autor.

Álvarez Barrientos señala cómo los cambios que se producen a principios del siglo XIX no son únicamente políticos. Entre 1770 y 1840 se lleva a cabo una renovación paulatina del modo de interpretar y dirigir. En esta reforma tuvo un papel destacado Isidoro Máiquez, actor recién llegado de París y "enemigo" de Pérez, que introdujo nuevos proyectos y técnicas de interpretación, así como una innovadora reconsideración del panorama teatral. Álvarez Barrientos expone, además, algunas cuestiones fundamentales que se debaten a lo largo del siglo XIX; si bien, muchas continúan siendo de absoluta actualidad: la existencia o no de un teatro nacional y cuáles son sus características; el apoyo a compañías extranjeras, en detrimento de las producciones españolas; los gustos del

público y su preferencia por lo foráneo, o la necesidad de profesionalizar el oficio del actor y de revalorizar a este como ser social.

En suma, *Madrid en 1808. El relato de un actor* es una obra de un gran valor histórico por su carácter testimonial, pero también un documento inestimable acerca del papel del teatro en el devenir bélico y con respecto a la evolución teatral inmediatamente posterior.

Diana I. Luque



Emilio Cotarelo y Mori. *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*.
Estudio preliminar de Joaquín Álvarez Barrientos.
Madrid: Asociación de Directores de Escena, 2009.



“Máiquez dignificó su profesión y contribuyó a su *normalización*, al insertarla en el sistema burgués de representación; Cotarelo, por su parte, participó en la profesionalización de la actividad del historiador y abrió espacios de investigación desde la historia de la cultura, que solo mucho más tarde volvieron a recuperarse” (77). Con estas palabras termina Joaquín Álvarez Barrientos su presentación del estudio de Cotarelo y Mori. En ellas se contiene el incentivo necesario para acudir a estas páginas, en las que el tópico ilustrado del “docere delectare” se ajusta, con absoluta precisión, a los objetivos del autor y su obra. Tanto el insigne actor como su estudioso destacaron por un deseo, no siempre comprendido en su entorno, de abrir nuevos caminos en sus respectivos campos profesionales.

La biografía silenciosa de don Emilio, enfrascado en los documentos del Archivo Municipal, de la Biblioteca Nacional o del Ateneo contrasta con las ideas y venidas del actor (capítulo III), los destierros por liberal (capítulos IX y XII), sus controversias con las autoridades que legislaban y gestionaban los teatros (capítulo VI); o los dimes y diretes que el primer galán del Príncipe cruzó con satíricos como Arriaza en el periódico *El Regañón General* (capítulo VII). Sin embargo, uno y otro libraron, a su manera, una singular batalla contra las fuerzas que acechaban su labor, aunque a Máiquez le distinguía un carácter apasionado y vulnerable, esa “melancolía” del romántico que señala Joaquín Álvarez Barrientos y que terminó en locura al final de su vida. Esa actitud de obstinada insatisfacción conforma la sensibilidad de un artista moderno, que

exhibe el genio como diseño de su propia imagen y siente en el relativismo del universo una fuente de continua disconformidad. Las aportaciones de Máiquez –según describe Cotarelo y analiza el prologuista– fueron muchas y de gran importancia para la renovación de la escena de su tiempo; desde la lucha por el verismo interpretativo y escénico (capítulos V al XIII) a la reivindicación del respeto a la profesión actuarial. Don Emilio da cuenta de la trayectoria personal y artística del actor a lo largo de veinte capítulos, precedidos por un resumen de los acontecimientos más importantes en cada periodo. En el primero, se centra en sus años de formación hasta alcanzar el grado de sobresaliente en el año 1793 y dedica varias páginas a referir su viaje a París, los inconvenientes que hubo de resolver hasta entablar amistad con Talma, del que aprendió el arte de declamar a la francesa. Sus conocimientos, su físico agraciado, su poderosa voz, lo que Joaquín Álvarez Barrientos llama “la declamación interior”, esa economía de gestos y ese dominio del silencio lograron conmover los corazones cuando interpretaba tragedias como *Macbeth* u *Otelo*, piezas del XVII como *Del rey abajo, ninguno* de Rojas Zorrilla, o los melodramas que Solís refundía para él.

El historiador refiere la implicación de Máiquez en la defensa de las ideas liberales tras la Guerra de la Independencia, su “purificación” posterior con Fernando VII, que explica la derrota de su carácter independiente y luchador, ante los envites de un sistema que aspiraba a controlar todos los aspectos de la vida y del arte. A su muerte en 1820 se sucedieron las semblanzas, los homenajes (capítulo XXI) y las biografías más o menos noveladas sobre el actor. En la introducción de Joaquín Álvarez Barrientos se da cumplida cuenta de las que se sucedieron en el siglo XIX, cuando todavía era posible recurrir a los testigos de aquella trayectoria vital: el *Seminario Pintoresco* publicó una retórica reconstrucción de los hechos firmada por José de la Revilla, también autor de la primera biografía literaria sobre el artista. Galdós acude a Máiquez para alumbrar uno de sus *Episodios Nacionales*, el titulado *La corte de Carlos IV*. Pero hubo que esperar a la pertinaz obstinación de don Emilio Cotarelo y Mori para obtener un retrato más fiel de aquella vida y de aquellos años. Desde 1897 hasta 1906, fecha de la definitiva redacción, don Emilio completa el volumen tercero de lo que sería un estudio de la vida teatral en el periodo setecentista y prerromántico. Y es precisamente la elección de este singular momento lo que resulta de interés para el lector. El estudio no se contenta con informar detalladamente a lo largo de los vein-

tiún capítulos sobre los pormenores de la vida artística y personal del actor, sino que aporta valiosos datos sobre la historia escénica de la época, los géneros dramáticos de mayor éxito, las piezas estrenadas, las traducciones y refundiciones, las compañías y su funcionamiento, las relaciones de estas con las autoridades y organismos, la cartelera (apéndices 1 al 4), el modo como la dramaturgia y los dramaturgos convivían con las instituciones y con los gustos del público. A la perspectiva histórica se une la sociológica, aunque no ha sido deseo del autor interpretar las preferencias de los espectadores o analizar el modo de representar los géneros dramáticos. Es su obra una narración de costumbres teatrales, contada con la amenidad de quien está entrenado en el arte de ordenar y seleccionar datos y curiosidades. Y son estas las que nos enseñan cómo las obras y los autores de éxito no siempre coinciden con los que estudiamos en las historias de la literatura o pertenecen a los repertorios.

Los estudiosos del teatro agradecerán, sin duda, la reedición de esta obra imprescindible para conocer una etapa de la dramaturgia española. El estudio preliminar de su editor ha insistido en referir tanto las aportaciones de Isidoro Máiquez –enfrentado a un sistema adverso a sus ideales y a sus aspiraciones artísticas– como el trabajo de un investigador que eligió una vertiente igualmente poco transitada en su época. En aquella república de las letras y del conocimiento que fueron las últimas décadas del XIX y principios del XX, la edad de plata de nuestras letras, cuando los hombres del 98 y los novecentistas enarbolaban ensayos sobre la necesidad de europeizar España e indagar en la esencia de lo español, don Emilio Cotarelo y Mori fue publicando sus estudios filológicos y sus discutidas ediciones de las obras completas de Lope de Rueda y Tirso desde su posición de bibliotecario y director de la RAE. Trabajó muchísimo, con más rigor documental que filológico, lo cual le valió el seudónimo de “Cotorruelo”. Sus adversarios no eran entonces los políticos y legisladores a los que tuvo que enfrentarse Máiquez, sino sus compañeros de profesión, los Menéndez Pelayo, Blanca de los Ríos y otros investigadores que veían que sus quehaceres “cotareladas” de tertulia y café. Entre sus logros, la publicación de una *Historia de la zarzuela* en 1934 y un proyecto de organización de los teatros un año más tarde, que se anticipa a la formación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico y al Centro de Documentación Teatral. Joaquín Álvarez Barrientos analiza la aportación de don Emilio Cotarelo y Mori al método historiográfico: su germanofilia científica, basada en el rigor documental más que en la recreación litera-

ria de los hechos propia de los historiadores franceses, y más cercana a su ideología conservadora. Su positivismo en el análisis de las fuentes, el acopio de datos extraídos de periódicos y archivos buscaban situar la ciencia española a la altura de la europea, explicar la idiosincrasia de España a través de su cultura, como subraya Álvarez Barrientos en su prólogo: “Hizo historia cultural e historia de la civilización, mientras que Menéndez Pidal se decantó más por la de las ideas” (33).

Siguiendo el magisterio de Burckhard y su evaluación de las épocas artísticas, fue un historiador de la cultura, con la que creía construir la imagen de lo español. Su punto de vista científico, coincidente con otras inquietudes noventayochistas, supuso un avance en los estudios teatrales y abrió la puerta a otros investigadores que pudieron profundizar en los datos, interpretarlos y explicar sus consecuencias para el teatro.

Se agradece a la Asociación de Directores de Escena la iniciativa de devolver a los amantes del teatro un trozo de su historia con el rigor y la modernidad con que Máiquez y Cotarelo vivieron su pasión por lo que hacían.

Yolanda Mancebo



Serafín y Joaquín Álvarez Quintero.
El ojito derecho. Amores y amoríos. Malvaloca.
Edición, introducción y notas de Mariano de Paco.
Madrid: Castalia, 2007.



No gozan los hermanos Quintero de su mejor momento en la estimación de la crítica española. Su obra abundantísima, que llenó los teatros en el primer tercio del siglo XX y que ha gozado siempre de estimación popular, está en horas bajas. De alguna manera, más metafórica que literal, afortunadamente, se ha llegado a cumplir la recomendación un tanto radical de Valle Inclán cuando en 1923 declaraba a Rivas Cherif a propósito de la posibilidad de reforma del teatro español: “Ya se podían hacer cosas, ya. Pero hay que empezar por fusilar a los Quintero”. [p. 28n.]

Los Quintero representaban en aquellos años, efectivamente, todo un modo de hacer teatro opuesto a cualquier intento de renovación, tanto la que representaba Valle Inclán como la que venía por parte de las vanguardias. Los Quintero simbolizaban un costumbrismo amable, bienintencionado y sentimental, una visión folklórica de Andalucía llena de encanto pero muy limitada en sus alcances. La profundización en motivos y ambientes andaluces que representó el teatro de García Lorca acabó por arrumbar este teatro, que se ha convertido en ejemplo de ideología conservadora y un cierto andalucismo rancio.

Todo ello, que tiene parte de verdad, no debería llevar al olvido a unos autores que ni eran tan conservadores (Mariano de Paco recuerda cómo el entierro de Serafín en el Madrid sitiado de 1938 estuvo presidido por María Teresa León) ni tan monocordes como el tópico nos dice.

Es hora de concluir con los “prejuicios y lugares comunes” acerca de la obra de los hermanos Álvarez Quintero. Esta ha de juzgarse por lo que es y por lo que constituyó en su momento, no por lo que creemos que debió haber sido o por significados que ellos no pretendieron. *El ojito derecho*, *Amores y amoríos* y *Malvaloca*, los textos seleccionados en esta edición, representan ejemplarmente tres modos de su teatro, un teatro de evidente importancia histórica que no permite ignorarlo; con méritos suficientes para ser valorado hoy de manera serena y equilibrada. [p. 49]

Es hora, en efecto, de situar a los autores en su momento y valorar su teatro sin prejuicios. Y para ello es necesario una labor de edición como la que ha llevado a cabo, de forma ejemplar, Mariano de Paco en la prestigiosa colección de Clásicos Castalia.

El libro nos ofrece tres ejemplos de la obra quinteriana en su momento de esplendor, los años finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX. Son tres obras muy distintas que pueden ofrecer un panorama limitado, pero significativo, de su teatro.

El ojito derecho (escrita para Julián Romea Parra y estrenada en 1897) es un sainete de ambiente andaluz, breve y muy directo, que recoge una larguísima tradición del teatro breve español, la del engaño perpetrado por dos pícaros en la figura de un tercer personaje que, desconfiado en principio, acaba cayendo en las redes de los avispados secuaces. Lo que se daba ya en el *Auto del repelón*, de Juan de la Enzina, o en *La tierra de Jauja*, de Lope de Rueda, aparece en *El ojito derecho*, un delicioso sainete de segura comicidad aliñada por un empleo superlativo del lenguaje y un manejo muy seguro de los tipos retratados en la tramposa venta del burro que constituye la anécdota de la obrita.

Más ambiciosas resultan las comedias o dramas publicados en esta edición. *Amores y amoríos*, estrenada por María Guerrero en Buenos Aires en 1908, es una curiosa comedia en cuatro actos que retratan la lenta derrota de un Don Juan burgués (no en vano se llama Juan María) a manos de una nueva Doña Inés, la bella, serena y firme Isabel que acaba conquistando el corazón del seductor y convirtiéndose en el amor que acaba con todos los amoríos: “Amoríos, hojas sueltas de flores distintas... Amores, hojas juntas de una sola flor, como tú. Inquietan, agostan y fatigan el corazón los amoríos, y en un amor como el tuyo, descansa” [p. 187].

El sentimentalismo, así como la expresión un poco relamida que se desliza a menudo en los diálogos amorosos (el anterior es buena muestra

de ello: no hay que olvidar que Juan María es un poeta bastante mediocre), no obstan para que la obra esté perfectamente construida y muestre un desarrollo psicológico de buena ley. Y, lo que resulta más sorprendente, la moralina de su desenlace encubre una moral francamente ambigua: no solo el personaje simpático, don Leoncio, es un alegre calavera maduro, sino que todos los amigos del círculo de Juan María profesan un profundo desdén por la monotonía del matrimonio, excepto uno, el melifluido Moyita, ¡que acaba engañando a su mujer! La felicidad conyugal, que en la última escena parece el triunfo de Isabel, se presenta tan ilusoria como la de su amiga Julia, casada gracias a su cuantiosa dote con el amigo de juergas de Juan María, el cínico Jorge. Lo que retrata la comedia no es, pues, el donjuanismo romántico, sino la banalidad y la inconsistencia del matrimonio burgués, que puede ser, en todo caso, como lo es en *Rosas de otoño*, de Benavente, el descanso del maduro conquistador ya sin fuerzas.

Malvaloca, estrenada también en 1912 por la compañía de María Guerrero, en la que trabajaba, por cierto, Josefina Blanco, es un melodrama en toda regla, con su mujer perdida que encuentra la redención por amor, con sus personas bienpensantes que son incapaces de ver el inmenso fondo de bondad de la pecadora, con su monja humilde y más buena que el pan, con su galán rudo pero de corazón tierno... Y, como marca de la casa, con sus escenas de costumbrismo andaluz, llenas de gracejo popular y unos tipos pintados con paleta maestra. Pues con todo ello es una obra de construcción impecable, que maneja con inmejorable soltura dos temas paralelos, el de la mujer y el de la campana rota, que se unen en la copla que da título a la obra y que está en el origen de la historia que desarrollan los Quintero.

La edición del profesor De Paco nos devuelve así una parte de nuestro teatro, flor de otro tiempo, pero sin el que resultaría imposible comprender la escena de su tiempo y que resulta hoy día, visto con la perspectiva que supone el tiempo, modélico en muchos aspectos.

Fernando Doménech Rico



Ángela Mañueco Ruiz. *La mujer en el teatro español de la II República*.
Madrid, ADE, 2008.



La Asociación de Directores de Escena en colaboración con el Instituto de la Mujer del Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales publica este libro, a cargo de la investigadora Ángela Mañueco. Este volumen de la serie Teoría y Práctica del Teatro viene precedido por el interés y compromiso de la ADE de incidir en los estudios e investigaciones acerca del papel de la mujer en los distintos ámbitos de la creación escénica. En números anteriores hemos asistido a la investigación dirigida por Juan Antonio Hormigón sobre las autoras en el teatro español, desde 1500 hasta el año 2000; las directoras de escena desde 1500 hasta el año 2002; y en el número anterior a este, las actrices españolas en el siglo XVIII.

Tal y como expresa la autora en el prólogo, el objetivo del libro es el análisis de la imagen de la mujer a través del teatro del momento y en el contexto de la II.^a República. El análisis de la imagen de la mujer a través del teatro del momento (1931-1936) constituye el primer bloque temático. Este bloque se divide en capítulos que analizan las diversas ópticas y aspectos de la imagen femenina: la mujer como madre, como esposa, la esposa engañada, la esposa infiel y la amante como institución. Un segundo bloque del libro, se articula en torno al análisis de la figura de la mujer en su tiempo: la mujer moderna, la mujer y el trabajo, la mujer y la política, la mujer y el divorcio y el feminismo. Y un tercer bloque, analiza a la autora teatral como generadora del personaje de mujer y da cuenta de un breve catálogo de dramaturgas durante la II.^a República.

■ EL ROL FEMENINO

La imagen de la mujer en el teatro del momento, bien a través de las piezas representadas, bien publicadas entre los años 1931 y 1936, viene dada mayoritariamente por los autores varones, y su análisis es tanto de los personajes protagonistas, como de los personajes femeninos secundarios o de conjunto. Los principales papeles que interpreta la mujer de la época son los de madre y esposa, de modo que nos encontramos ante una imagen referencial arquetípica de carácter tradicional y conservador. La maternidad como misión principal de la mujer, fuente de orgullo y alegría. También se exponen algunos ejemplos de la mujer que prefiere su realización sentimental, aunque con ello deba transgredir los preceptos implícitos en la función materna, o la maternidad frustrada, con ejemplos de las obras de Lorca *La casa de Bernarda Alba*, y *Yerma*, entre otros. La mujer como esposa genera la mayor parte de los personajes femeninos de la época; siempre dentro de la institución del matrimonio, y entendida dicha institución para la mujer, como el modo de supervivencia o mejora social deseada y en cumplimiento de una función tradicional, surgirán conflictos por la libertad personal, por el amor no impuesto o por la dominación de uno sobre otro (marido y mujer). Una tercera imagen es la mujer engañada, siempre como esposa traicionada por el varón que tiende al adulterio por naturaleza, según la idea de la época. Ángela Mañueco cita el estudio sobre el adulterio en la novela del S. XIX de Biruté Ciplijauskaitė (Barcelona: Edhasa, 1984) en el que se incluye una cita de Schopenhauer, que expresa la fidelidad conyugal “como algo artificial en el hombre, natural en la mujer. Así, el adulterio en la mujer es mucho más imperdonable que en el hombre, tanto objetiva –a causa de las posibles consecuencias– como subjetivamente– porque va en contra de su naturaleza” (31-32). Estos personajes femeninos responden a la infidelidad desde diversas ópticas: asumen el hecho y se erigen en defensoras de la dignidad del hogar, apelan al silencio, se resignan, perdonan o se vengan, y las posiciones más avanzadas, piden el divorcio, aunque, en opinión de la autora, no es frecuente este desenlace “porque al público le desagradaba esta solución”. Otro apartado es el de las esposas infieles, que a diferencia de los hombres, tendrán que explicar su conducta tan alejada de la norma social, con otros motivos. En el estudio de Ciplijauskaitė sobre la adúltera en la novela realista del siglo XIX, se explica el síndrome de la heroína romántica, como aquella mujer que al no saber emplear bien su tiempo por falta de educación, alimenta fantasías que a la larga,

la llevarán a la infidelidad. Otros motivos de infidelidad son: el ascenso social y/o económico y la venganza por un engaño anterior. Se analizan las reacciones de remordimiento de la mujer y de los demás, con diversos ejemplos dramáticos. Para terminar, el personaje de la amante como institución, con distintas motivaciones: la necesidad material, el desengaño o la dependencia sentimental y el personaje de la cortesana o prostituta.

■ LA EDUCACIÓN DE LA MUJER

El segundo bloque establece el perfil de la mujer moderna en contraste con la mujer tradicional. La educación será un avance considerable en el cambio de mentalidad de las mujeres de la época. En la obra de Ciplijauskaitė anteriormente citada por Mañueco, se traza el panorama legislativo en materia de educación, que a finales del siglo XIX plantea que la mujer acceda al instituto y a la universidad; afín al avance en educación, se produce la incorporación de la mujer al trabajo. Con ejemplos de obras dramáticas de la época, se desgranar las características de las mujeres trabajadoras en los distintos ámbitos laborales, desde labores rurales en el campo, al ámbito de la ciudad donde encontramos los trabajos de servicio doméstico (criadas, damas de compañía, porteras, lavanderas y costureras) y las profesiones liberales, entre las que destaca la atención en los comercios y las empleadas administrativas. Con el acceso de las mujeres a los niveles educativos medios y superiores, encontramos profesiones especializadas como la de maestra, catedrática, enfermera, médica, farmacéutica, abogada y periodista. Mujer y política conforman un capítulo que analiza el voto femenino y la intervención de la mujer en la política de la II República. La polémica en las Cámaras entre Clara Campoamor y Victoria Kent, alimentada por la idea de los radicales-socialistas, de que el pleno derecho de voto a la mujer traería un voto mayoritariamente conservador, es caldo de cultivo para desconfianzas y alusiones cómicas a este avance en los derechos de las mujeres, en las tablas. En 1931 España es el primer país latino en reconocer esta facultad a la mujer, y de la mano al pleno derecho de voto, viene su intervención en los sindicatos para la defensa de sus derechos laborales. Mujer y divorcio constituye uno de los temas más controvertidos de la época y llega a los escenarios presentando una realidad social y moral en la que, los autores, en palabras de la investigadora Mañueco, “no toman partido” aunque sí reflejan la polémica suscitada por la nueva ley, aprobada en 1932. Las obras desgranar razones serias para llegar al divorcio, como

el adulterio, la incompatibilidad de caracteres, u otras más frívolas y endeble que aprovecha la comedia. Mañueco analiza las posturas de los autores de la época, partiendo del tratamiento ambiguo que hace Jacinto Benavente en *La moral del divorcio*, concluyendo que la falta de definición ideológica y el tono humorístico son las características que la mayoría de autores compartirá con Benavente. Cierra este bloque el análisis del desarrollo del feminismo en España, a través de publicaciones como revistas y prensa escrita, instituciones como el Lyceum Club, o conferencias y congresos, en los que, tanto hombres como mujeres intelectuales, periodistas escritores y autores, opinan acerca de este movimiento. Mañueco señala que, si bien el periodismo fluctúa entre el rechazo y el apoyo al feminismo, el teatro se resiste a presentar el feminismo como caballo de batalla de las mujeres de la época. Destaquemos que nombres como Adolfo Marsillach, citado por Mañueco, se declararon públicamente antifeministas, con sus razonamientos defensores de la feminidad frente al feminismo, debate que centra la cuestión en el cuerpo femenino como portador de belleza, y no en la cuestión de la defensa de derechos y libertades de las mujeres activas y participativas en lo público y lo social, en igualdad con los varones. Mañueco explica cómo este debate que hizo correr ríos de tinta en la época, proporcionó poco material para los escenarios. Pocos son los autores pues, que interpretan el feminismo en toda su dimensión. Eduardo Haro, en *Las doctoras*, comedia en tres actos estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid el 22 de mayo de 1931, plantea este diálogo que se recoge en el libro:

REPORTERO.— ¿Quiere usted decirme qué clase de derechos son los que defiende esta doctora?

VALENTINA.— La igualdad de derechos entre el hombre y la mujer.

REPORTERO.— Muy interesante. A iguales derechos, iguales deberes. (*Irónico*) Es decir que si llegara la ocasión, las mujeres serían también soldados de filas para defender a tiros la Patria.

VALENTINA.— Las mujeres somos soldados, en efecto, pero lo somos para la defensa de la paz. (27)

■ LA MUJER COMO AUTORA TEATRAL

Las citas como análisis para la investigación acerca de las autoras de la II.^a República, son, curiosamente, contemporáneas. Nombres de la investigación sobre dramaturgia femenina como Patricia O'Connor,

Elaine Showalter o Carmen Resino dan claves para ver cómo la mujer recrea a la mujer y su visión del mundo, si existen puntos en común en la dramaturgia femenina. Este capítulo es interesante, por las preguntas que plantea acerca del personaje de mujer que crean las autoras en la II.^a República: Adebél (Eduarda Adelina Aparicio y Osorio), Halma Angélico (María Francisca Clar Margarit), Pilar Millán Astray, Matilde Ras, Pilar Valderrama y Sofía Blasco. Se nombra también el teatro proletario de María Teresa León, considerando fallido, su impulso renovador. Sin embargo, la obra de María Teresa durante la guerra y en el exilio perdurará en las generaciones posteriores, como huella de autora y mujer comprometida con su época. Una obra como un todo: poesía, cuentos, teatro, ensayo, y su biografía *Memoria de la melancolía*, que se nutre de las conquistas alcanzadas en la II República española.

Esperamos que esta investigación, centrada en el breve espacio de los cinco años que constituyó la II.^a República, dé paso al análisis de los textos de autoras y su visión de la imagen de la mujer en los siguientes años de guerra civil y exilio en España, claves para conocer nuestra historia dramática.

Nieves Mateo



Pedro VÍllora. *Electra en Oma. Las cosas persas*.
Prólogo de Francisco Nieva.
Madrid: Fundamentos, 2008.



El volumen va precedido por el competente prólogo de Francisco Nieva (*El partido de la tragedia*) que explica cómo la tragedia es el género más adecuado para exponer las ideas de un conflicto y tomar partido en consecuencia. El ilustre académico piensa que «la tragedia siempre es obra de un espíritu juvenil y ardiente [...] Schiller, Alfieri, Kleist, Büchner, [...] hasta llegar al joven Pedro VÍllora», el cual ha caracterizado a Electra «como resistente muy de nuestro tiempo, con alusiones concretas a un mundo cuyo conflicto político lo tenemos muy a la vista y lo sufrimos de rechazo». Subraya también el buen estilo y su fuerza de convicción, algo en lo que coincidimos totalmente.

En efecto VÍllora sitúa la obra –Premio Beckett– en Oma, precisando que este lugar se encuentra en las afueras de Argos, para establecer un contrapunto con el conocido Valle de Oma en el País Vasco, que acoge el magnífico bosque de pinos convertido en noticia por Agustín Ibarrola. Confiesa además que este espacio le ha sido inspirado por el creado por dicho artista que concibió un bosque animado pintando en los troncos figuras humanas, animales y geométricas dando lugar a un ambiente encantado. Y mágico es el bosque que hace presenciar a Electra el asesinato de su padre, revelándole así que su madre y Egisto son los ejecutores. Por si el título no mostrase suficientemente la intención política, el epígrafe de Pier Paolo Pasolini («El significado de las tragedias de Orestes es única y exclusivamente político») y su dedicatoria, «a las víctimas», despejan toda duda.

Las interpretaciones de este mito son múltiples, tanto en la antigüedad como en tiempos modernos, pero esta obra deriva de la de Sófocles reinterpretada magníficamente con problemas de viva actualidad. Manteniendo la estructura de la tragedia clásica con el coro y unos bellísimos versos, Vllora narra la dura situación del pueblo vasco a través del mito griego, perfectamente transparente, por medio de un lenguaje magnífico y un ritmo poético lleno de musicalidad. Añade además un nuevo personaje, Demódoco, nombre de dos aedos: el más conocido es el que formaba parte de la corte de Alcino, pero también se llamaba así el que Agamenón dejó a su mujer como consejero cuando partió para la guerra de Troya (*Mitología greca e romana*, Garzantina, 2006).

Será este personaje quien ilumine a Electra, en un primer momento partidaria de Egisto en la tragedia de Vllora, porque, a través del bosque mágico, le hará presenciar el asesinato de su padre. La joven, que con su hermano había aceptado al principio las tesis de Egisto, ahora se ha percatado de la cortedad de sus miras y ha comprendido la superioridad del ideal de su padre que propugnaba la alianza de todos los pueblos griegos. El conocimiento de la culpabilidad de su madre y de Egisto no hace más que reafirmar su postura. Para detener la destrucción del bosque, ordenada por los asesinos, se ata a un árbol y grita sus razones. En la rebelión de Electra se lee directamente la de quienes no se resignan al aislamiento político: «Argos, contempla cómo te abandonan tus gentes, cómo los forasteros desvían su camino».

Para la mentalidad nacionalista, la patria chica, de la que los activistas se autodesignan líderes, lo es todo y abogar por integrarla en otras realidades supranacionales es una traición, una disolución de su identidad y de su única fuerza. Quien no comparte esta posición, no es de ellos, no forma parte de ese pueblo, único con derecho originario a la autodeterminación, y quien no es de ellos debe marcharse. Se trata de una limpieza étnica que ha causado la diáspora de muchísimos ciudadanos vascos, industrias y actividades económicas y la reticencia de los demás españoles a visitar muchas zonas de este bello país («los de dentro se van, si es que les dejan, / y los de fuera renuncian a visitarte»).

La denuncia muy explícita del terrorismo, contenida en la descripción de Demódoco, reforzará la toma de conciencia de Electra que añadirá: «... he visto asaltar comercios en tu nombre, atacar a funcionarios públicos [...] / amedrentar, insultar y amenazar [...] / saquear y destrozar [...] / golpear [...], herir [...] / destruir y matar [...]». La repetición obsesiva

del sintagma «en tu nombre» entre estos verbos, el campo semántico del terror, dan gran fuerza a los versos y presentan claramente a Egisto como el propugnador del nacionalismo radical. El enfrentamiento entre ambos ideales es nítido: «Argos es nuestra pasión y Grecia es nuestra fuerza», decía Agamenón, y Egisto le respondía: «Argos es nuestra razón de ser y Grecia es nuestro invasor». Cuando la llegada de Orestes pone fin a este terrorismo, los dos hermanos renunciarán al poder porque se consideran impuros habiendo tenido que restablecer el orden y la verdad, también ellos, con la violencia y lo dejarán en manos del aedo, exaltando de esta manera el papel del poeta y del intelectual.

Muy importante es aquí la función del coro, que no comenta pasivamente las acciones sino que evoluciona durante toda la obra y toma partido. Si en un primer momento incita a talar el bosque para construir el lecho nupcial, aun criticando la xenofobia del actual gobierno, en el segundo acto ya reconoce sin ambages la esclavitud del pueblo y condena el terrorismo en Argos. El ambiente que retrata es real y certero: como en los territorios de mafia o los controlados por policías políticas, la fractura y la desconfianza atraviesan toda la sociedad hasta el seno mismo de las familias. Sospecha, miedo, recelo, silencio y ceguera cómplices lo impregnan todo, sólo la propaganda y las consignas nacionalistas campan con plena libertad. La ofensiva ideológica reescribe la historia inoculando en las nuevas generaciones, empezando por los niños, una realidad inventada, haciendo de la lengua el instrumento discriminador por excelencia e intentando incluso amoldar la religión a sus fines: «Engañan a los niños con un mundo inexistente. [...] Impiden que hablemos otras lenguas / que creamos en dioses diferentes, / que pensemos de manera distinta a como ellos piensan.».

El mérito añadido de Villora es el del coraje de afrontar, trasponiendo sin forzamientos los términos de la tragedia clásica, los aspectos más dolorosos e inaceptables de la situación vasca. El autor visita con precisión los puntos básicos del nacionalismo radical, para el cual es forastero y hostil quienquiera que no exteriorice el apoyo a sus tesis. En especial las personalidades famosas del arte, la cultura, el deporte o la gastronomía con apellidos vascos sienten la presión para demostrar su adhesión a la causa, económicamente o actuando como *testimonial* en público. La alternativa es ponerse en su punto de mira. El acoso recurre a todos los métodos: desde el cerco laboral, a la intimidación personal directa, al impuesto revolucionario. Se proclaman nacionalistas, socialistas y hasta

demócratas cuando en realidad encarnan una dictadura del miedo que ya la historia ha conocido precisamente bajo esa combinación nacional-socialista, escarnio con ropajes populistas de términos de noble origen, y que termina por envilecer a toda una sociedad («Y Argos prefirió apostar por el populismo: / se quedó con Egisto»). Con una ETA todavía activa, una denuncia así requiere sin duda dosis de valentía, como también subraya Francisco Nieva, aunque se trate de situaciones tomadas de la historia y aparezcan en mitos como el de Electra.

Las cosas persas, premio Rojas Zorrilla, está dedicado «a quien se recupere tras la muerte». Lear y Cordelia se aman pero lo ignoran porque no son capaces de descifrar las palabras del otro, de comunicarse. Por ello Villora imagina lo que podría haber ocurrido si no hubiesen muerto al final de la obra de Shakespeare y si el padre hubiese seguido pasando temporadas en los castillos de sus tres hijas y de Edmundo, a quien supone hijo bastardo suyo y no de Gloucester.

Las visitas del rey a Cordelia tienen lugar cada nueve años según un ritual que Vernant describe como típico de la cultura griega (véase el primer epígrafe de la obra). Tiempo cíclico, ceremonia y ritual son tan importantes que el propio título de *Las cosas persas* está sacado de la *Scienza nuova* de Giambattista Vico y (de la que) constituye el segundo epígrafe.

Aunque las relaciones entre los personajes han cambiado respecto al texto de Shakespeare, la tragedia tiene su origen en un problema de lenguaje. El conflicto de la obra es lingüístico y su resolución será la destrucción del idioma para regresar a un estado primigenio de comunicación de los afectos sin mediaciones verbales, sin construcciones artificiosas de palabras. Por eso los personajes utilizan al principio de la obra un lenguaje muy elaborado, exquisito, casi impenetrable que va rebajándose a lo largo del drama pero sin dulcificarse, pues se dirán cosas horribles que se irán entendiendo cada vez con más facilidad, hasta que no quede ya nada que decir.

Ninguna de estas dos obras, cultas y ricas, se ha estrenado, lo cual es una pena para el teatro español.

Magda Ruggeri Marchetti
Universidad de Bolonia



Revista de revistas.
Francisca Vilches de Frutos (editora).
“El teatro de Federico García Lorca en la construcción
de la identidad colectiva española”.
Anales de la Literatura Española Contemporánea. Volumen 3, Issue 2, 2008



En la publicación que comentamos se recoge una cita de Jorge Semprún, publicada en 1976 en el periódico *El País*, en la que el escritor pide “salvar a Lorca de la mitología lorquiana”. En realidad, Semprún ya había dicho algo parecido, y más aquilatado, diez años antes, cuando escribió el guión para la película de Alain Resnais, *La guerra ha terminado* (*La guerre est finie*, 1966), basado en su experiencia clandestina como miembro del Partido Comunista de España. Por boca del protagonista del filme (Yves Montand), Semprún dijo entonces:

A nadie le agrada lo que yo pienso sobre España. Creo que ni a mí mismo me agrada. La desgraciada España, la España heroica, la España del corazón sobre la razón. Se ha convertido en la conciencia lírica de la izquierda. Un mito de viejos combatientes. 14 millones de turistas viajan a España. España meca del turismo o leyenda de la Guerra Civil, todo mezclado con Lorca. Yo ya estoy harto de Lorca. Mujeres estériles, dramas rurales, ¡ya basta! Ya estoy harto de la leyenda de España. Yo no combatí en Verdún. Yo no estuve en Teruel ni en la batalla del Ebro. Los que hacen cosas por España, los que hacen cosas importantes, no estuvieron allí. Tienen 20 años. A ellos les mueve el futuro, no el pasado. España no es el 36 sino la realidad del 65, por más desconcertante que sea. 30 años después, los combatientes ¿qué aportan?

Compartamos o no estas palabras de Jorge Semprún, lo cierto es que su deseo de “terminar la guerra”, de enterrar el mito de la Guerra Civil y el mito de García Lorca, no parece que haya tenido mucho éxito. Así lo demuestran, respectivamente, la Ley de la Memoria Histórica y las continuas publicaciones sobre el poeta granadino, uno de cuyos últimos ejemplos es este número de la revista *Anales de la Literatura Española Contemporánea*.

En concreto, este monográfico recoge siete artículos que tratan temas como la identidad nacional (el andalucismo, lo español, lo norteamericano), la identidad de género (la mujer, la maternidad, el cuerpo) y la recepción y proyección de la obra de Lorca en el teatro, el cine y la televisión. Se trata de reflexionar y de debatir sobre los nuevos o viejos modelos identitarios que intervienen en el teatro de Lorca (modelos que han creado gran controversia, sobre todo, en relación con ciertas puestas en escena) y, viceversa, se estudia cómo el teatro de Lorca ha construido cierta identidad territorial y de género.

En efecto, un grupo de artículos aborda la cuestión de los tipos sexuales y nacionales y la influencia norteamericana en la obra de Lorca para pensar cómo este utiliza la tradición de los tipos literarios y sociales para renovar su tratamiento. Es decir, por un lado, y siguiendo la vanguardia de la izquierda, Lorca transforma las figuras dramáticas sin dejar de ser popular; por otro lado, se muestra como un ser especialmente sensible al contexto social de su época, ya sea la cuestión de la mujer o la realidad/música negra. A esta reflexión se dedican los artículos de Jesús Torrecilla (Universidad de California), autor de “Estereotipos que se resisten a morir: El andalucismo de *Bodas de sangre*”; Carola A. Hess (Universidad del Estado de Michigan), autora de “From Buster Keaton to King of Harlem: Musical Ideologies in Lorca’s *Poeta en Nueva York*”; Roberta Johnson (Universidad de Kansas), autora de “Federico García Lorca’s Theater and Spanish Feminism”; Carlos Feal (Universidad del Estado de Nueva York), autor de “Querer y no querer el cuerpo”: *Doña Rosita la soltera* de Lorca”; y Pilar Nieva de la Paz (CSIC), autora de “Identidad femenina, maternidad y moral social: *Yerma* (1935)”.

Por otro lado, Francisca Vilches de Frutos (CSIC), con su texto “El teatro de Federico García Lorca en la construcción de la identidad colectiva española”, realiza un recorrido por las puestas en escena de las obras de Lorca desde 1960 con el fin de mostrar la recepción de su teatro y argumentar cómo ese teatro y su persona, un verdadero mito, han ju-

gado un papel identitario muy destacable al convertirse, sucesivamente o simultáneamente, en símbolo del legado republicano, de la democracia y la descentralización del país o de la aceptación de la homosexualidad.

Finalmente, tras destacar la importancia del cine en la generación del 27, y en Lorca en particular, el profesor Rafael Utrera Macías (Universidad de Sevilla) aborda en "Filmografía de García Lorca: de agujero negro en el franquismo a constelación del audiovisual contemporáneo" un estudio sobre las adaptaciones al cine y la televisión de la obra literaria del autor granadino. Aunque Lorca no conoció ninguna de sus grandes obras en la pantalla, muy pronto tras su muerte, y casi como un homenaje, se llevó al cine *Bodas de sangre* (1938), si bien hubo de rodarse en Argentina y formando parte de la filmografía del exilio. Hay que esperar a la llegada de la democracia para que su obra se adapte al cine con "normalidad" y dentro de unas propuestas muy heterogéneas y de calidad desigual, incluido el rodaje de su guión *Viaje a la Luna*.

Emeterio Díez



JESÚS CAMPOS GARCÍA (autor, director y escenógrafo) ha recibido, entre otros, el Premio Nacional de Literatura Dramática, el Lope de Vega, el Tirso de Molina, y el Born; así como sendos homenajes en el Festival Internacional de El Cairo y en la Muestra de Autores Contemporáneos de Alicante. Entre sus estrenos: *7000 gallinas y un camello* (1976), *Es mentira* (1980) y *A ciegas* (1997). Dirigió los Teatros del Círculo entre 1984 y 1989, y actualmente es presidente de la Asociación de Autores de Teatro. Más información en: www.jesuscampos.com



JOSÉ CRUZ (Madrid, 1977) es actualmente profesor de Dramaturgia en la Real Escuela Superior de Arte Dramático. Licenciado en Periodismo por la UCM y en Dramaturgia por la RESAD, completa su formación en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de Los Baños (La Habana, Cuba) y en talleres impartidos por autores de la talla de Fermín Cabal y José Sanchís Sinisterra. Fundador junto al actor John Ramírez de la compañía Teatro Alpaso, ha estrenado *Taiibú, cabaret oriental, Tello y los escribanos, Historia de una piedra, El liberto encadenado, La ciudad de las mujeres, Miedo y G2 (Tocado y Hundido)*. En 2004, ganó el Premio Palencia de Teatro con *Sing Sing Blues* y en 2008 el Lázaro Carreter con *Los vivos y los m(íos)*. En 2005, recibió además una beca de la Comunidad de Madrid para la escritura de *La sombra de Narciso*, publicada por la Asociación de Autores de Teatro.



ARTURO ESCALANTE nació en Alcántara (Cáceres) en 1977. Es licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Navarra. Ha cursado el doctorado en la Facultad de Periodismo de la Universidad Complutense. Desde el año 2000 trabaja como profesor de Educación Secundaria en la Comunidad de Madrid tanto en centros concertados como públicos. Actualmente imparte docencia en el I.E.S. Sapere Aude de Villanueva del Pardillo.



ALBERTO MIRA (Alzira, 1965) es profesor de cine en la Oxford Brookes University donde enseña narrativa clásica y representaciones de género. Ha publicado diversos trabajos sobre cine y género. Entre sus obras destacan el diccionario *Para entendernos* (Ediciones de la Tempestad, 1999) y el ensayo *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX* (Egales, 2004.) Es compilador de un número especial de *Archivos de la Filmoteca* sobre cine y homosexualidad y ha traducido obras de Oscar Wilde y Edward Albee para

COLABORADORES DE ESTE NÚMERO

la editorial Cátedra, para las que ha escrito sus correspondientes estudios introductorios. Es autor de dos novelas: *Londres para corazones despiñados* (Egales, 2005) y *Como la tentación* (Egales) con la que consiguió el premio Terenci Moix de novela en 2007.



JOSÉ LUIS MIRANDA nació en Archidona (Málaga). Es licenciado en Medicina por la Universidad de Madrid. Ha publicado varios libros de poesía y publicado y estrenado, entre otras, las siguientes obras de teatro: *Transbordo* (Premio Rojas Zorrilla), *Ramírez* (Premio Tirso de Molina), *En el hoyo de las agujas* (Premio Lope de Vega) y *La habitación del hotel*.



FRANCISCO SÁEZ RAPOSO es doctor en Filología por la Universidad Complutense de Madrid. Ha impartido cursos en diversas universidades españolas (Universidad Complutense, Universitat de València y Universitat Autònoma de Barcelona) y norteamericanas (Duke University y Vanderbilt University). Ha publicado un buen número de trabajos relacionados con teatro del Siglo de Oro, prestando una atención especial al género teatral breve y al universo del actor. Participa o ha participado en diversos proyectos de investigación I+D centrados en el estudio del teatro áureo. En la actualidad, es investigador postdoctoral en la Universitat Autònoma de Barcelona, miembro del equipo PROLOPE y pertenece al Instituto del Teatro de Madrid.

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.

NORMAS EDITORIALES

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

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 1 N.º 2 N.º 3 N.º 4 N.º 5 N.º 6 N.º 7 N.º 8
N.º 9 N.º 10 N.º 11 N.º 12 N.º 13 N.º 14 N.º 15 N.º 16
N.º 17 N.º 18 N.º 19 N.º 20 N.º 21 N.º 22

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>