



Espiral/Fundamentos



ÓSCAR CORNAGO

**POLÍTICAS
DE LA PALABRA**

**ESTEVE GRASET
CARLOS MARQUERIE
SARA MOLINA
ANGÉLICA LIDDELL**

Serie teatro

Editorial Fundamentos está orgullosa de contribuir con más del 0,7% de sus ingresos a paliar el desequilibrio frente a los Países en Vías de Desarrollo y a fomentar el respeto a los Derechos Humanos a través de diversas ONGs.

Este libro ha sido impreso en papel ecológico en cuya elaboración no se ha utilizado cloro gas.

© Óscar Cornago, 2005
© Francisco Baena, 2005, por el «Epílogo»
© Editorial Fundamentos
En la lengua española para todos los países
Caracas, 15. 28010 Madrid. ☎ 91 319 96 19
E-mail: fundamentos@editorialfundamentos.es
<http://www.editorialfundamentos.es>

Primera edición, 2005

ISBN: 84-245-

Depósito Legal: M-

Impreso en España. Printed in Spain
Composición Francisco Arellano. Asterisco
Impreso por Omagraf, S. L.

Ilustración de cubierta: dibujos de Carlos Marquerie para *120 pensamientos por minuto*.

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del *Copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, 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.

*No te inquietes. No te he hecho venir para que me comprendas.
Tú me enseñaste a hablar... Y este es el resultado.*

SARA MOLINA, Made in China

TABLA DE CONTENIDOS

SOBRE POLÍTICAS CULTURALES.....	0
EL ACONTECIMIENTO DE LA PALABRA TRAS EL FIN DE LA HISTORIA	0
El ritmo de las palabras: Esteve Graset	0
El cuerpo de las ideas: Carlos Marquerie.....	0
La paradoja de la comunicación: Sara Molina.....	0
La palabra poética: Angélica Liddell.....	0
El retorno de lo trágico: hacia una pragmática de la palabra.....	0
ESTEVE GRASET.....	0
Memoria escénica.....	0
La voz de los autores	0
<i>Extrarradios</i>	0
<i>Fenómenos atmosféricos</i>	0
<i>Expropiados</i>	0
CARLOS MARQUERIE.....	0
Memoria escénica.....	0
La voz de los autores	0
<i>El rey de los animales es idiota</i>	0
<i>2004 (tres paisajes, tres retratos y una naturaleza muerta)</i>	0

SARA MOLINA.....	0
Memoria escénica.....	0
La voz de los autores	0
<i>Made in China</i>	0
<i>Mónadas. Sin ventanas. Aún estamos bien, gracias</i>	0
ANGÉLICA LIDDELL.....	0
Memoria escénica.....	0
La voz de los autores	0
<i>Y los peces salieron a combatir contra los hombres</i>	0
<i>Y como no se pudo: Blancanieves</i>	0
EPÍLOGO. ELENA CÓRDOBA: EL CUERPO EN LA PALABRA, por Francisco Baena	0

Sobre políticas culturales

Este libro quiere ser una reflexión sobre el espacio de la palabra y la escritura en la cultura actual. El punto de partida es la pregunta sobre los textos que un creador concibe para su propio trabajo en escena, cómo se plantea la escritura dramática desde la necesidad inmediata de la construcción teatral, es decir, desde lo concreto del espacio y el tiempo escénicos, desde lo físico del cuerpo y la voz del actor y el proceso de su comunicación con el público. Para ello se han reunido textos de cuatro creadores, Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina y Angélica Liddell.¹ Estos autores representan algunas de las voces más personales de la historia teatral de las últimas dos décadas en España. Baste echar un vistazo a los apartados de «Memoria escénica» o «La voz de los autores», a modo de citas y entrevistas de los distintos creadores, que preceden a cada uno de los bloques de textos, para darse cuenta que no se trata aquí ni de jóvenes autores, ni de alguna nueva generación o movimiento teatral, sino simplemente de algunos de los recorridos escénicos más originales, y por ello más representativos, del teatro español de los últimos veinte años. Son poéticas muy distintas unidas únicamente por un deseo común de hacer de la escena un espacio de creatividad poética capaz de

¹ Excepto en el caso de Carlos Marquerie, cuyos textos forman parte de la Colección Pliegos de Teatro y Danza, editada por Antonio Fernández Lera (a quien agradezco su colaboración) y de distribución no comercial, el resto de las obras incluidas en este volumen están inéditas.

responder con coherencia a un tiempo marcado por la complejidad creciente de sus estrategias de representación culturales y políticas.²

En la nutrida cartelera de la escena actual son pocos los que consiguen desarrollar un lenguaje que transmita algún tipo de verdad, que responda a esa necesidad expresiva que sólo nace del mundo confuso y oscuro donde habita el misterio de la creación. La afirmación de Eduardo Mendoza acerca del cine de Godard puede servir para calificar el trabajo de estos autores: «Un lenguaje es una cosa impalpable, imprecisa y en definitiva incómoda cuando se pone al servicio de las propias contradicciones y no de las historias ajenas».³ Los textos que aquí se presentan han formado parte de unas obras en las que por vías diversas se expresan estas contradicciones, reflejo al fin y al cabo de las contradicciones sociales, pero a las que se llega movido por una necesidad de darse uno mismo, desde posturas vitales y creativas profundamente personales, *privadas*, como gusta decir Sara Molina, y no de reflejar, según nos recuerda Mendoza, historias ajenas. Más allá de gustos personales, este es el único sello de autenticidad que puede tener el arte, el responder a las contradicciones propias, al mundo personal y único de cada artista.

El volumen se abre con unas consideraciones sobre los mitos de la palabra en la cultura moderna, los mitos de la

² Este trabajo forma parte del proyecto de investigación «La teatralidad como paradigma de la Modernidad. Análisis comparativo de los sistemas estéticos en el siglo XX (desde 1880)», financiado por el Programa Ramón y Cajal del Ministerio de Educación y Cultura; asimismo, está vinculado al proyecto nacional «Políticas del cuerpo y de la imagen: un estudio comparado de la creación escénica en América Latina y España (1980-2000)», dirigido por José Antonio Sánchez. Puede completarse el panorama histórico de la creación escénica en España al que remiten estos autores, así como la información acerca de su trayectoria, en el portal www.ica.uclm.es/artesescenicas, elaborado en paralelo al volumen *Artes escénicas y de acción en España (1978-2002)*, Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha, 2005.

³ Eduardo Mendoza, «Godard», *El País* (2.05.2005), p. 80

razón y la verdad, y la respuesta que desde la creación escénica se ofrece a esto, estudiando la utilización de la palabra en la obra de estos autores, y se cierra con un ensayo de Francisco Baena, a modo de epílogo, en el que se estudia el uso de textos en el teatro de danza de Elena Córdoba, uno de los campos paradigmáticos de la creación escénica en la segunda mitad del siglo XX. La tesis de partida es que la utilización que en la escena se hace de la palabra, en la medida en que se trata de un uso controvertido, nunca transparente o neutral, puede servir como metáfora para entender los espacios que la palabra ocupa en la sociedad actual.

En la medida en que los textos seleccionados responden a la condición característica de todo texto dramático, el haber sido escritos para su realización escénica, puede aceptarse sin reservas la inclusión de estos en el género dramático; sin embargo, su escritura a menudo no previa, sino desde la inmediatez del acontecer escénico, o con posterioridad, les otorga una condición dramática conflictiva. La discusión que plantea este volumen no es en todo caso el grado de pertenencia de estos textos al canon dramático, sino más bien al contrario, el cuestionamiento de este canon y con él de la propia concepción de la palabra y el texto a partir de estas escrituras periféricas.

El desarrollo de estas nuevas escrituras dramáticas hay que entenderla en paralelo a la creciente libertad de otros géneros literarios, como la novela o la poesía, y la progresiva disolución de las fronteras genéricas en todos los ámbitos artísticos. En este sentido, podemos acordar con Sarrazac (1999), director de un proyecto de estudios dedicado a las nuevas formas del drama moderno desde 1980, que este ofrece actualmente «une des formes les plus libres et les plus concrètes de l'écriture moderne» (19). Por otra parte, esta condición profundamente híbrida de la actual escritura dramática ha discurrido en paralelo a la transformación global de la creación escénica a lo largo del siglo XX. Lo uno no podría entenderse sin lo

otro: un texto dramático ya no apela a un determinado tipo de teatro, ni viceversa. Dort (1999) llega a afirmar que las categorías textuales y escénicas no solo no se corresponden, sino que ya no existen, lo que no quiere decir que haya desaparecido la relación entre texto y escena: «Su relación subsiste, pero es preciso construirla, reconstruirla cada vez. Ese es el objeto de la dramaturgia». Esto se ha traducido en una nueva dinámica de relaciones entre los distintos lenguajes escénicos, incluida la palabra.

Desde esta suerte de *afuera* de la palabra que son los cuerpos y las acciones, los objetos, los ruidos y las imágenes que se hacen visibles en la nueva escena, la palabra y los textos pueden ser vistos desde otros espacios vivos que no responden de forma directa al texto escrito, por eso constituyen su alteridad, su no ser-palabra (escrita), su estar más allá del texto, incluso en ocasiones en relación de oposición o negación de este. Este nuevo orden escénico subvierte los privilegios de la palabra en la cultura escrita, así como su vocación de permanencia, visibilidad y poder con respecto a otras realidades que escapan y cuestionan los límites de la palabra. El hecho de que cada lenguaje no se reduzca a la ilustración de otro, sino que se emancipe en un juego de contrastes, desestabiliza esa unidad de sentido que había sido garantizada hasta entonces por la palabra dramática. Esta es la *teátrica pagana*, subversión de los modelos teológicos que remiten a una instancia superior, a la que se refiere Lyotard (1980: 96):

Al suprimir la relación de signo y su excavamiento, es la relación de *poder* (la jerarquía) lo que se hace imposible, y por consiguiente la dominación del dramaturgo + escenógrafo + coreógrafo + decorador sobre los supuestos signos, así como también sobre los supuestos espectadores.

Afirmar que estos textos han sido escritos por creadores escénicos puede parecer una obviedad —¿quién, si no, va a escribir un texto dramático?—, pero a lo largo

del siglo XX ha llegado a ser casi una excepción que el autor de un texto sea el propio creador escénico. Resulta un lugar común a estas alturas insistir en que la historia teatral y —lo que resulta más grave— la conciencia cultural de Occidente se ha construido pensando en el texto (dramático) como eje y motor del hecho escénico y de la historia en su sentido más amplio. Esto no impide que auténticas joyas literarias hayan sido escritas en forma de tragedias, dramas o comedias, lo que no garantiza que se tengan que convertir en verdaderas obras de arte escénico. Pudo ser así en otras épocas, cuando lo que se entendía por autor teatral era distinto de lo que se entiende hoy. Para abarcar este *plus* de creatividad no contenido en el texto dramático, la historia teatral, y con ella la conciencia cultural, ha reconocido en las últimas décadas la figura del director, que se ha sumado a la del autor como los dos grandes pilares del teatro occidental, también sus dos figuras más visibles. Ciertamente se ha hablado mucho a nivel teórico de la importancia del escenógrafo y, cómo no, del actor; pero cuando este planteamiento se traduce al campo político del escaparate cultural de una ciudad como Madrid, por ejemplo, lo que una institución busca para legitimar su interés por la cultura teatral son los nombres de autores, a poder ser contemporáneos, por un lado, y directores, por otro, como denuncia Angélica Liddell en la conversación incluida en este volumen. Convocados por los directores vendrán los demás: actores, escenógrafos, coreógrafos, iluminadores, etcétera. Este es el modelo de relaciones que la práctica escénica, colectiva por definición, ha puesto en cuestionamiento a lo largo de la última centuria.

Paradójicamente, el nivel de institucionalización en el que está instalado el teatro europeo, y más concretamente el español, ha dejado en los márgenes uno de los enfoques más legítimos a la hora de hablar de creación teatral, y aún antes de entrar en valoraciones subjetivas. Este es el teatro que un creador —adoptando el símil del cine

podríamos hablar de «teatro de autor»— lleva a cabo a lo largo de varios años en una sala de ensayos con un grupo de personas con las que comparte unos planteamientos estéticos y también éticos, comparable a la labor que un poeta, un pintor o un músico realizan con las palabras, los colores o las notas, si no fuera por la dimensión colectiva del proceso teatral. Este funcionamiento ha dado lugar a los tan citados grupos teatrales, las únicas instancias colectivas de creación, y en ese sentido teatralmente más legítimas. A menudo la historia teatral española ha encasillado estos grupos dentro de períodos concretos, como las vanguardias históricas o los años sesenta, no exento en algunos casos de cierto folclorismo cultural, como característica de ciertos momentos de revoluciones que habría de dejar paso a una nueva *normalidad* teatral; sin embargo, más allá de corrientes, movimientos o vanguardismos, el comportamiento grupal es actualmente condición *sine qua non* de la creación escénica.

De este modo, en lugar de los nombres que aparecen al frente de este libro, podrían estar los de Arena Teatro, la Tartana y Lucas Cranach, Q Teatro o Atra Bilis, porque los textos que aquí se incluyen han nacido pensando en las condiciones precisas que posibilitaron el grupo humano formado por estos elencos, integrados por artistas de muy diversa procedencia. De este modo, resulta difícil no oír la voz de Enrique Martínez, Pepa Robles o Elena Octavia detrás de los textos de Graset; de Juan Oriente, Gonzalo Cunill, Carlos Fernández, Montse Penela o Emilio Tomé dando cuerpo a las reflexiones de Marquerie, cuyos personajes a menudo llevan los mismos nombres que los actores; de María Navarro, Constantino Renedo o Mónica Francés haciendo reales los extraños diálogos de Sara Molina; o cómo no pensar en la llamativa presencia de Sindo Puche en contraste con la apariencia de Angélica Liddell, oscilante entre la inocencia y la perversión. Entonces es cuando se vuelve a entender, no desde la teoría sino desde la práctica concreta del teatro, aquello del

profundo sentido colectivo que define lo teatral, y que condiciona la escritura dramática, que difícilmente puede estar ligado al nombre de una sola persona. Reducir la autoría de una obra escénica a un solo nombre esconde una estrategia política derivada de unos mecanismos culturales y económicos que legitiman unas prácticas y no otras, que hacen visibles unas cosas y no otras. Por eso hemos de insistir: la característica común de estos textos es el haber sido escritos por creadores escénicos, lo que en otros ámbitos culturales se denominarían teatristas, que no responden a la idea generalizada del director teatral que monta un espectáculo ni al concepto de «puesta de escena». Se trata de una aproximación distinta a la creación teatral. La confusión reinante en este campo explica que, por ejemplo, Carlos Marquerie se vea en la necesidad de precisar este punto a raíz del estreno de *2004*, lo que supone un posicionamiento político del teatro frente a la cultura de los medios y el espectáculo, que no ha dejado de ser por ello la cultura de la palabra escrita, y la inevitable dimensión de poder que sostiene todo acto de puesta en escena:

Desearía olvidar la puesta en escena. La idea de puesta en escena. No la practico y a pesar de ello me gustaría que desapareciera de mi cabeza. Durante años he estado reivindicando la autoría de la puesta en escena. Ahora no. Reivindicó la autoría y olvidó la puesta en escena. Quizá es más fácil unir puesta en escena con artificio y autoría con la esencia de la creación. Quizá al mundo le sobra puesta en escena, disimulo ante la realidad o elementos que endulcen lo que en sí es amargo, intermediarios entre los hechos y la percepción que tenemos de ellos (Marquerie 2004: 136).

La primera cosa que una obra de arte expresa lo hace a través de sus contradicciones formales, contradicciones que cuestionan la posibilidad de un sentido unitario, de una totalidad armónica, como explica Adorno en su *Teoría estética*. Una de las contradicciones estéticamente más

productivas y políticamente más relevantes del teatro del siglo XX es la que se produce entre escritura y oralidad, entre texto dramático y hecho escénico, entre la palabra escrita y el acontecimiento verbal. En esta difícil paradoja de un teatro que ha llegado a entenderse y juzgarse a través de sus textos dramáticos antes que por sus realidades escénicas, es necesario buscar, siguiendo al filósofo de Frankfurt, las contradicciones culturales sobre las que se levanta la sociedad que ha dado lugar a este teatro y que quedan reflejadas en él. Así, de la misma manera que se ha conocido el teatro mirando principalmente en sus textos, se ha entendido la historia y la realidad del hombre reducida a sus testimonios escritos. Como ya advierte Platón en el *Fedro*, no todo iba a ser positivo con la invención de la escritura. Ha hecho posible la riqueza y profundidad del pensamiento occidental, que gracias a la escritura ha podido alcanzar tal grado de abstracción, pero para ello ha tenido que dejar a la sombra aspectos fundamentales de esa realidad humana que es la palabra.

Una de las reflexiones centrales de la creación escénica en las últimas décadas focaliza esos otros componentes que integran la palabra en tanto que acontecimiento físico y colectivo, con un sentido que inevitablemente escapa al texto, una llamada de atención acerca del error que supone entender el teatro como algo vicario del texto, o en términos más amplios: lo oral y toda su dimensión física y humana como realidades de segundo orden derivadas de lo escrito. En el complejo horizonte de las telecomunicaciones parece quedar cada vez más olvidada la importancia de la copresencia física entre el que habla y el que escucha. Sin embargo, ningún sentido puede construirse al margen de esta pragmática de la comunicación. Hubo un tiempo en el que el hombre que no podía encontrarse con otro para decirle algo se dirigía a él a través de cartas manuscritas, luego le habló por teléfono y más tarde a través de la pantalla del ordenador; hubo otro tiempo en que hablar a través de algo fue preferible a encontrarse

con el *otro*. Numerosas voces a lo largo de la segunda mitad del siglo XX han llamado la atención acerca de la trascendencia de la palabra oral a lo largo de la historia, un fenómeno que había quedado a la sombra de un entendimiento de la palabra desde la escritura. La relación entre el hombre y la palabra debe ser reconsiderada desde otros enfoques que reconozcan en el fenómeno oral su complejidad como acontecimiento vivo, colectivo y político. La escena contemporánea hace visible las dimensiones estéticas y éticas, físicas y metafísicas de la palabra, dimensiones que se hacen también presentes en el horizonte de la escritura literaria, aunque sea en forma de utopía —escénica—, esa encarnación física con la que ha soñado la poesía moderna, la palabra como una *ocurrencia* en el espacio, como la quiso Mallarmé. Detrás de las escenificaciones —y no solo artísticas— de la palabra, llevadas a cabo por cada cultura, se esconde, como explica Lyotard (1980: 60), «una técnica de exclusiones y desapariciones, que es una actividad política por excelencia, y ésta, que es por excelencia escenificación, son la religión de la irreligión moderna, lo eclesiástico de la laicidad». Reflexionar sobre la visibilidad o a la invisibilidad —que no es más que una cuestión política— de lo oral y de la escritura, de lo inmediato, físico y real o de lo que permanece fijado fuera de su contexto vital, puede ofrecernos algunas claves para seguir pensando el espacio siempre cambiante de la palabra y la escritura en nuestro tiempo.

EL ACONTECIMIENTO DE LA PALABRA TRAS EL FIN DE LA HISTORIA

La palabra se ha hecho sospechosa. Ser juez y parte del acto de la representación ha ido en detrimento de su credibilidad, al tiempo que representaciones ilusorias y

reales, ficticias y políticas, ha difuminado sus límites, dejando ver de forma cada vez más clara su condición de construcciones. En el siglo XX la palabra ha perdido su tradicional transparencia como un medio inocente al servicio de la representación (de la realidad). Ceder algunos de sus privilegios ante el auge de las tecnologías de la imagen no quiere decir, sin embargo, que haya dejado de ocupar un lugar fundamental, que difícilmente podrá perder dentro del hecho humano. La era de la electrónica, de la imagen y las telecomunicaciones, pero también de la reivindicación del cuerpo y las identidades, exige la reconsideración de la palabra y los mitos construidos en torno a ella a la luz de nuevos contextos. Para esta tarea, el ámbito de la creación escénica, un medio que combina diferentes lenguajes, que no excluye la palabra, pero sin reconocerle una capacidad jerarquizadora de las otras realidades con las que debe convivir, como ocurre en la vida cotidiana, se revela como una mirada de especial interés.

El potencial creativo de la palabra la sitúa en la base de numerosos mitos que dan cuenta del comienzo de las cosas. En la tradición occidental, de raíz judeocristiana, al mito bíblico —*Al principio fue la palabra*— se le suma el idealismo racionalista, que da lugar a una suerte de mito de la palabra como encarnación de la Razón teórica, en la que se realizaría el Espíritu de la historia, siguiendo la formulación de Hegel. En términos más amplios, la palabra, que ha sido siempre palabra escrita dentro de la cultura occidental, es símbolo de verdad y civilización, el espacio opuesto a la barbarie, que sería la carencia de palabra, es decir, de razón. *Te doy mi palabra* se supone garantía de honestidad. Estas dos construcciones míticas, la bíblica y la racionalista, son de naturaleza distinta en cuanto a la consideración de la palabra, pero están relacionadas. En la base del mito bíblico, compartido con otras religiones, se trata de una palabra dinámica, una palabra que produce un efecto trascendental en el acto de

su enunciación; se acentúa, por tanto, una dimensión performativa y física. No es una palabra escrita, fija y determinada. Son ya numerosos los autores que han señalado la carga solo inicialmente negativa del mito de la escritura en Occidente (Derrida 1967, 1975; Havelock 1986). Aunque las escrituras y libros sagrados ocupan un lugar importante en muchas religiones, estos remiten a una palabra viva, creadora. El mundo no nace a la luz con la palabra escrita, sino con la palabra dicha o revelada. Se podría decir que *al comienzo no fue la palabra*, sino el acto (de su enunciación) y el espacio, el aquí y ahora del instante creador en el que este acontecimiento tuvo lugar. Antes que un significado determinado o un sentido preciso, la palabra primigenia apunta a una acción, hace posible un acontecimiento; no es una abstracción semiótica, ni una grafía a la espera de ser interpretada, sino una operación física que implica un espacio y un tiempo, el espacio y el tiempo de la creación, el comienzo de la historia y la representación verbal.

El mito de la palabra como soporte de la razón entronca con una tradición distinta, pero que se ha identificado con esta primera en un esfuerzo por *naturalizar* el mito moderno de la razón y con él la propia historia. Ya no se rechaza el soporte de la escritura, sino que procede justamente de una cultura tipográfica que hizo posible el nivel de reflexión teórica y abstracción sobre el que ha crecido la filosofía occidental, y que tiene su nacimiento con la escritura. Los modos de organización y maneras de pensar de las culturas orales y las culturas escritas presentan grandes diferencias (McLuhan 1962; Ong 1982; Goody 1986). Ya en el mito egipcio de la escritura, esta se muestra como un mal menor, un *pharmakon*, como explica Platón, que ayuda por un lado a conservar la palabra, pero por otro empobrece la memoria y acaba con la realidad concreta y funcional que habita en la palabra y que la hace posible como acontecimiento vivo, real e inmediato. No sin cierta hipocresía por parte del padre de la filosofía

se termina aceptando la escritura como garantía de permanencia, pero sin aludir a la dimensión de poder que va unida a la visibilidad de la palabra escrita. En términos generales, la imagen dominante de la palabra, como instrumento esencial del pensamiento y metáfora de la razón, es deudora de siglos de cultura escrita que han dado lugar a la tradición hermenéutica fundante del pensamiento occidental. Consiste en una palabra descontextualizada, unos signos gráficos que se ofrecen a un ejercicio de interpretación en la conciencia de que esconden una verdad, una razón y un sentido. En la recreación constante de este sentido vive la historia; sobre estas interpretaciones de la Palabra, una palabra inmóvil que se reviste de cierta sacralidad, se construye la cultura. Solo quien conoce la verdad del texto, su recta interpretación, tiene la razón y, por tanto, el poder; pero las interpretaciones no están *reveladas*, como el mito de la palabra divina, sino construidas en función de intereses concretos. Más allá del tratamiento que uno y otro mito hacen de la palabra y de su diversa relación con la escritura, ambos confluyen, por tanto, en un profundo respecto a la palabra escrita como espacio de la verdad y garantía de un orden trascendental. Frente a la palabra oral, lábil y fugaz, que no ha ganado el beneficio —ni el poder— de su permanencia, frente a la invisibilidad de esta última, la primera se presenta como una práctica de poder que demanda obediencia, recogiendo ese espacio de poder que también tuvo la palabra dicha en las culturas orales; pero es en las culturas escritas cuando la oralidad puede llegar a adquirir una potencia subversiva. En un doble plano, sacralizador o secular, las escrituras sagradas, por un lado, y las cartas magnas, fueros, constituciones, declaraciones de principios o reglamentos, por otro, remiten a una consideración comparable de la palabra como palabra de poder y verdad, una palabra escrita, impresa en cuidados volúmenes, custodiados por las instituciones cuyos fundamentos sostienen. Esta Palabra ha sido ex-

traída del contexto originario de su enunciación para adquirir una validez más allá del tiempo y el espacio en el que fue dicha y de las personas a las que se dirigió por primera vez. Este es un ejercicio básico de poder —y representación— en la construcción de las sociedades.

El proyecto ilustrado que funda la Modernidad en aras del progreso social, la secularización y emancipación del individuo por encima de credos e ideologías oscurantistas, recupera la palabra y la tradición escrita de Occidente como garantía de un pensamiento humanista basado en la razón. Los conflictos bélicos de alcance mundial, masacres y genocidios, ocurridos en la misma cuna que vio nacer el pensamiento dialéctico y la razón histórica, pusieron al descubierto la mixtificación del mito de la palabra y su formulación humanista. Las reflexiones sobre este tema por parte de filósofos e intelectuales se han sucedido a lo largo del siglo XX. La pregunta fue formulada una y otra vez: *¿cómo seguir escribiendo después de Auschwitz?* Si una persona con una formación culta, basada esencialmente en su conocimiento de la tradición escrita, era capaz de haber realizado tales atrocidades, algo había fallado en el mito de la palabra como soporte de una razón, un sentido y una verdad. A la altura de los años sesenta, cuando el corazón cultural de Occidente sale de la posguerra económica, y al hilo de un estrecho diálogo con los pensadores de finales de siglo XIX, se despliega una profunda reflexión de lo que había supuesto el proyecto de la Modernidad. Inevitablemente, una parte de esta reflexión había de apuntar al espacio y la condición de la palabra. Su omnipresencia la hace difícilmente visible, difícilmente acotable para su consideración desde un lugar ajeno a la propia palabra, a partir del cual pueda ser mirada desde afuera. Es en este contexto cuando se desarrollan otros campos de estudio que va a adquirir creciente interés, como los definidos por la teoría de los lenguajes o el análisis de los medios. Estos estudios han ido sacando a la

luz el protagonismo que los diversos medios de comunicación han tenido a lo largo de la historia, y entre ellos no ha sido el menos importante la propia escritura como continente de la palabra.

La reflexión retrospectiva sobre lo que se ha entendido como el proceso histórico de la Modernidad en Occidente se hace desde un esquema temporal de carácter lineal y teleológico; esto es, se entiende el presente actual como un estadio de crisis en el que ha venido a parar el proyecto en parte frustrado de la Ilustración y la razón dialéctica. La mirada escéptica de George Steiner es un claro exponente de este enfoque. En su volumen de ensayos recogidos en 1976 bajo el título de *Lenguaje y silencio* se parte de una tesis común a muchos de sus trabajos: «¿Estamos saliendo de una era histórica de primacía verbal, del período clásico de la expresión culta, para entrar en una fase de lenguaje caduco, de formas 'poslingüísticas' y, acaso, de silencio parcial?» (Steiner 1976: 12). El autor de *Después de Babel* ofrece una visión de la historia de Occidente como un proceso de degradación que alcanza su apogeo con el genocidio nazi, que supone la «crisis de una esperanza racional y humana» (13). Desde la conciencia de estar en una suerte de *después de* se mira con añoranza el espíritu cultural que primó en la Grecia clásica o en la Inglaterra de Shakespeare. Ahora bien, esta visión está sujeta a unos esquemas mitificantes fáciles de detectar, como el tópico de que *cualquiera tiempo pasado fue mejor*, que ya cantara el poeta medieval. Steiner adivina un hilo de continuidad en torno a las ideas de adelanto cultural mantenido desde la antigua Grecia hasta los tiempos de Marx y Freud, una continuidad excesivamente extendida en el tiempo, que sería difícil de sostener si tenemos en cuenta los cambios radicales que ha sufrido la sociedad durante más de veinte siglos. Con buen criterio, el autor adopta el lenguaje como termómetro de la salud cultural de cada período —«el lenguaje es el misterio que define al hombre»—, pero este queda redu-

cido a su expresión escrita, sin duda uno de sus estadios de madurez y garantía al mismo tiempo de una línea de continuidad, pero que olvida los aspectos más esencialmente humanos ligados al lenguaje, como el hecho colectivo del encuentro en torno a la palabra y la condición de esta como acontecimiento físico y real, lo que vendría a introducir puntos de discontinuidad en esta línea evolutiva guiada por la palabra escrita y la abstracción de los sentidos, incluido el del fenómeno literario. Quizá tenga razón Steiner cuando se refiere a «un pacto literario que hoy está en entredicho» (aunque pareciera perder de vista que nunca ha habido mayor producción editorial que en la actualidad) y en todo caso podemos acordar con él esa sensación de que cierta concepción de la historia como una evolución lineal hacia su perfección se ha derrumbado. En lo que nuevamente habría que discrepar es que dicha visión sea algo que nace después del acabamiento de ese sueño de la razón que ha supuesto la historia del siglo XX. Una consideración más detenida revela que esta idea de finitud acompaña al proceso de desarrollo de la Modernidad desde sus inicios, incluida la sensación del fin de la historia y de decadencia cultural, como advierte Lyotard (1987: 40): «En realidad, el relato de la decadencia acompaña al relato de la emancipación como su sombra», para añadir a continuación: «Ya hemos pagado suficientemente la nostalgia del todo y de lo uno, de la reconciliación del concepto y de lo sensible, de la experiencia transparente y comunicable» (26). En el pensamiento de los fundadores de la contemporaneidad, desde Kant y Hegel, late esta idea de estar escribiendo al final de un período, sensación que convive con la utopía de llevar adelante una idea de la Historia como espíritu de una Razón que, por otro lado, apenas estaba llegando a su mayoría de edad en ese momento. La concepción de la palabra desde uno y otro enfoque, ya sea como parte de un proyecto que avanza hacia su plenitud, ya sea como resto de una historia fragmentada, ha de ser diferente.

La Modernidad nace y se desarrolla bajo esta tensión entre esquemas temporales diversos: por un lado, la utopía de alcanzar una plenitud, de ahí la idea fundacional de «revolución», social o artística, que atraviesa la época contemporánea, y por otro, la sensación de que este sueño ha nacido ya frustrado, de ahí esa mirada melancólica que Benjamin descubre en Baudelaire, la nostalgia de un absoluto de raíz mesiánica. Este sentimiento de crisis se agudiza para irrumpir en todo su esplendor creativo con las vanguardias históricas. Para la segunda mitad del siglo XX los caminos teóricos no han cambiado mucho, pero sí el horizonte histórico, con la irrupción de las masas y su manipulación al servicio de ideologías totalitarias. Los acontecimientos históricos tomaron un rumbo propio al margen de tanta razón dialéctica y debate cultural, y el lenguaje parecía perder sus vínculos con la realidad, su capacidad de guía. Este es, quizá, el fin del «pacto literario» al que se refiere Steiner. El anuncio repetido de la muerte de la historia en las últimas décadas, como de tantas otras defunciones decretadas a medida que avanzan los siglos XIX y XX, empezando con la muerte del arte, con la que Hegel abre sus *Lecciones de Estética*, a la que siguió la muerte de Dios, el hombre o el sujeto, no significan su inexistencia real, sino que las posibilidades de pensar el arte, la historia o el hombre, a lo que podemos añadir la palabra, han cambiado; lo que muere es una determinada forma de comprender la historia. Obviamente esa sucesión de acontecimientos humanos continúa, pero pensada desde diferentes modelos.

El eje dominante en el estudio la palabra ha sido su relación con el referente, la relación de *las palabras y las cosas*, retomando el título de Foucault (1966). A este eje hay que añadir otro, un acercamiento distinto a la palabra, que no pasa únicamente por la relación con su referente, sino también con su ser como acontecimiento. Al eje formado por las palabras y las cosas, habría que su-

marle el de las palabras y los escenarios, los espacios donde esta se hace visible como un elemento más dentro de una inevitable puesta en escena, de un contexto de ocurrencia, de una pragmática. Este acercamiento espacial permite poner de manifiesto esa otra condición de la palabra como un suceso que hace posible un sentido no vinculado únicamente a su referente. Esta es la dimensión pragmática y performativa a la que las ciencias humanas y las artes han dado un creciente protagonismo durante el último siglo. En este campo han confluído la lingüística, la literatura, la filosofía y la teoría de los medios, cambiando de signo la minusvaloración en que hasta el siglo XX había estado la pragmática. Como señalan Gilles Deleuze y Felix Guattari, esta dimensión fundamental de la realidad se revela como el núcleo para un verdadero enfoque político: «c'est la pragmatique qui est l'essentiel, parce qu'elle est la véritable politique, la micro-politique du langage» (en Deleuze y Parnet 1996: 138).

Resulta significativo que sea desde este enfoque, estrechamente ligado al contexto de enunciación y recepción de la palabra, desde donde se hayan venido a cuestionar esas amplias continuidades históricas sobre las que la historiografía moderna, ligada a la escritura, fundamenta sus identidades culturales, destacando la Grecia clásica como antecedente de la cultura contemporánea o a Shakespeare como nuestro contemporáneo, sin reparar en lo que todo esto tiene de reconstrucción e interpretación de un pasado a partir sobre todo de los textos escritos que nos han llegado. Así, por ejemplo, Florence Dupont revisa los usos orales de lo que hoy se denomina literatura clásica griega para problematizar el mito que la cultura occidental ha construido en torno al pasado helénico como un oasis de civilización, arte y buen gusto frente a la amenaza de la «barbarie» en la sociedad moderna. Al pensar los orígenes del hecho literario se pierden de vista los contextos vivenciales del banquete ritual

y la ceremonia social en los que la palabra —solo posteriormente puesta por escrito— se realiza. Fuera de estos contextos, de estas situaciones de encuentro y convivencia, el verbo clásico griego pierde su sentido, su razón de ser (acontecimiento), pues de este contexto en el que ocurre hereda su sentido; esto es, esa misma palabra no habría sido posible en otra situación, ni siquiera a través de su lectura, caso de estar escrita. Esta protohistoria de la literatura no se puede explicar por un desconocimiento de la escritura, sino por la función diversa que entonces ocupaba lo escrito, relacionado con lo profano y las cuestiones económicas, frente a lo oral, íntimamente ligado a la vida y al placer. Frente al carácter auxiliar de la escritura como un instrumento utilizado en la vida ordinaria, era la palabra oral la que ostentaba los privilegios del significado simbólico. Lo importante es que el fenómeno de la oralidad no se limitaba al recitado de unos versos, sino que implicaba toda una situación colectiva con una dimensión profundamente sensorial: «Cette culture poétique n'est pas seulement orale au sens technique, elle sollicite tout le corps des chanteurs et des auditeurs —qui souvent sont les mêmes— en mobilisant leurs sens, et crée un lien social, parfois éphémère, entre tous les participants» (Dupont 1998: 12).

Este carácter, más que oral podemos decir colectivo, se extiende a otras actividades apoyadas en la palabra, como la política; de ahí la importancia de la retórica, que tiene su componente fundamental en la oratoria, siglos después sacada de contexto y reducida al arte de la escritura, mientras que otras partes de la retórica, como la *actio*, quedaron como superfluas en un mundo de abstracciones. De esta concepción de la palabra se deduce una mirada al mundo y a la realidad distinta de la que se extenderá a través de la filosofía idealista de raíz platónica, cuya proyección fue posible gracias al medio escrito. La verdad solo existe ligada a una situación humana concreta. Como la palabra, no es posible tampoco buscar un

sentido que viva fuera de un contexto de ocurrencia humano. Solo desde ahí, desde el contexto colectivo del encuentro entre varias personas es posible descubrir la verdad interna que sostiene un hecho humano:

La vérité du monde n'est accessible aux hommes qu'à l'intérieur de leur réalité humaine, à travers les contingentes de temps, de lieux et de personnes. Rien n'existe en deçà ni au-delà de l'accident. L'aède révèle donc aux hommes les connexions invisibles qui, dans l'événement, organisent la culture des hommes (22).

La propuesta estética a la que nos confronta el mundo de la creación escénica actual, en el que, más allá de gritos apocalípticos, la palabra sigue ocupando un lugar fundamental, puede entenderse desde esta revisión de la palabra en relación al hombre y al sentido de la realidad de la que nos habla. Se trata, por un lado, de una reflexión hecha desde ese *después de* la aventura de la razón moderna y el mito del progreso que es la Modernidad, en la que sin duda andamos todavía plenamente inmersos; pero, por otro lado, es una reflexión capaz ya de mirar en otras direcciones para aportar algo en positivo y no quedarse en un mero acto de negación de un estadio anterior. El teatro define un espacio y un tiempo *otros*, distintos del espacio y el tiempo de la historia. Desde esa *otredad*, construida sobre una sensación de *después de*, reflexiona sobre el pasado y la realidad mediante otras formas de entender la relación del yo con el tú, del actor con el espectador, de la palabra con el cuerpo y el sentido, de la acción con la representación, reaccionando ante una cultura saturada de representaciones ilusorias, reducidas a imágenes perfectas carentes de cuerpo, carentes de un espacio y un tiempo del que pueda participar también el receptor. Ahí radica una especificidad importante del hecho escénico que, por su propio componente humano, no deja de contener un profundo vitalismo en su

modo de expresión. Es por esto que algunos de los padres del pensamiento actual, que con tesón insobornable criticaron la tradición filosófica de Occidente, como Nietzsche, descubrieron en la escena y en un sentido primigenio de la teatralidad, recuperado luego por Artaud y otros pioneros del teatro moderno, el arte por excelencia para la expresión de lo humano, convertido en un verdadero acontecimiento de signo comunitario, físico y sensorial.

En la cultura de los medios, pero también de la transparencia de estos, en una sociedad desbordada de espectáculos amparados en un ambiente de confusión que no deja ver los intereses que los mueven, los creadores más despiertos de las últimas décadas nos llaman la atención acerca de ese lugar ya inevitablemente marcado que ha de tener la palabra. Destronada de los privilegios de la escritura y el texto, la palabra queda alumbrada por otros fenómenos como el cuerpo, la acción y la voz; pierde la inocencia que pudo tener en otros momentos. La palabra se hace visible también como una de las *acciones* definitorias del teatro occidental. Es por eso que resulta tan engañosa aquella oposición, acuñada en defensa de los modos teatrales dominantes, entre la palabra y el resto de los lenguajes escénicos. En ese paisaje de acontecimientos que es la escena, la palabra sucede junto al cuerpo y el movimiento, el espacio y el tiempo, o mejor dicho, estrechamente ligado a ellos, pero en un juego de contrastes que no aspira a una unidad de sentido. El eje de tensiones entre la palabra y la escena se proyecta al resto de los lenguajes, de modo que se produce un complejo sistema de distancias y contrastes que hace más visible cada lenguaje, el texto cuestionando el espacio, y los cuerpos y las acciones mirando a las palabras, como explica el dramaturgo alemán Heiner Müller (en Ackerman 1999: 93), cuya obra supone un ejemplo paradigmático de este teatro. El dramaturgo de la antigua República Democrática Alemana termina añadiendo que esta es la

verdadera función política del teatro, antes incluso de posiciones ideológicas concretas.⁴

A través de recursos como la repetición, el trabajo con la materialidad sonora de la palabra, de su comunicación íntima y cercana, de sus dimensiones sorprendidas y paradójicas, de su espectacularidad poética, la escena trata de hacer visible la palabra hasta convertirla en un acontecimiento. Si en otro tiempo tenida como natural o transparente, esta relación marcada y a menudo conflictiva de la palabra con el sujeto que habla, y por tanto con su sentido, de la sonoridad con el cuerpo, del texto con la escena, se presenta como reflejo y reacción al uso y abuso de la palabra en los escenarios públicos y privados, en los cuales una sociedad se juega la construcciones de sus identidades colectivas e individuales.

El lugar y la función de la palabra en los escenarios de Arena Teatro, Lucas Cranach, Q Teatro o Atra Bilis responden a esta diversidad de opciones, como diversas son las relaciones de sus creadores con el hecho de la escritura. La fuerte vocación creadora que los define hace que a menudo resulte muy significativo el tipo de relación que mantienen con la escritura para entender su enfoque teatral, aunque uno y otro definen, como ellos a menudo precisan, dos vías diversas de expresión y relación con el mundo. En todo caso, el espacio que la palabra ocupa en el mundo escénico de cada uno está íntimamente ligado con su concepción global del hecho teatral. Mediante el análisis de la obra teatral en su conjunto se hace más clara la función de la palabra en estos escenarios y, por consiguiente, el enfoque desde el que estos textos fueron escritos, lo que en ningún caso excluye la posibilidad de entenderlos como textos autónomos

⁴ »Ich meine, Theater wird ja erst dadurch lebendig, dass ein Element immer das andere in Frage stellt. Die Bewegung stellt den Stillstand in Frage und der Stillstand die Bewegung. Der Text stellt das Schweigen in Frage, und das Schweige stellt den Text in Frage, das ist auch wohl die wichtige politische Funktion von Theater. Unabhängig von ideologischen Besetzungen oder so».

— privilegio último del lector—, de una sorprendente frescura poética en muchos casos, de profunda sinceridad en otros, quizá por el hecho de no haber nacido pensando en su ser como textos destinados a la publicación.

EL RITMO DE LAS PALABRAS: ESTEVE GRASET

Entre los autores incluidos en este volumen se podría pensar que es Graset en quien la creación literaria ocupa menos espacio; sin embargo, la palabra es un elemento central en la mayoría de sus obras: por un lado, constituye uno de los elementos imprescindibles para la investigación sobre la voz, uno de los campos escénicos determinantes en su trabajo; por otro, a través de la palabra da lugar a un tipo de sintaxis que avanza en un juego de recurrencias y variaciones, desarrollada en paralelo al resto de los lenguajes escénicos, a los movimientos, gestos e imágenes. Su escritura literaria constituye un reflejo fiel de su mundo teatral, gobernado por parámetros cíclicos que hace que *lo mismo* vuelva una y otra vez. La reflexión sobre su universo escénico nos permite ir más allá en el conocimiento de sus textos y de las motivaciones primeras desde las que fueron creados.

La disposición espacial de estos en la página, con ausencia de puntuación en muchos casos, sin respetar la separación de frases y a base de repeticiones que a veces llegan a fundirse en una especie de escritura continua es un intento por expresar a través de la palabra el mundo escénico, reflejo a su vez del mundo real al que remiten. El tipo de declamación para el que están pensados, con una actitud de impasibilidad y automatismo por parte del actor, como si se tratase de una máquina de arrojar palabras e ideas, unas tras otras, incesantemente, palabras ajenas, palabras de otro, hace referencia a una idea de continuidad física que sostiene el mundo escénico de

Graset, un *continuum* que vuelve siempre sobre el mismo punto, el mismo pero diferente, lo mismo pero en otro instante, frente a otro público. La escena revela su esencia como espacio de la repetición: la palabra teatral es una palabra siempre repetida; nada está dicho por primera vez en el teatro, todo es una repetición, un continuo volver sobre lo mismo — «inevitablemente partir y volver mismo punto nunca sobrepasado mismo punto nunca inédito» (*Extrarradios*)—. Y esta idea se proyecta a la vida: «Soy un producto de segunda mano / todo lo que pienso es de segunda mano / todo lo que siento es de segunda mano», un sentimiento de *Expropiación* al que alude el título de la tercera parte de la Trilogía del Mar. Al mismo tiempo, esas palabras están presentadas como citas de una segunda persona «dijiste... dijiste.. dijiste...», que a veces contrasta con un *pero yo digo...* en el que pareciera que el mecanismo escénico toma voz propia para enfrentarse al mundo exterior. Al igual que el cuerpo del actor, el escenario se revela como instrumento de repetición, de imitación, de un volver a decir, volver a hacer, todo por segunda vez, atrapados en la vorágine circular del tiempo, en la que resulta imposible discernir dónde empieza y dónde acaba una cosa, dónde empieza y dónde acaba un pensamiento nuevo, una palabra distinta: «la continuación irreversible de lo empezado no se sabe dónde ni por qué / no sé sabe cuándo ni por qué» (*Expropiados*).

Desde las primeras obras con Arena se pone de manifiesto esta mirada diseccionadora que transforma la realidad en partículas, movimientos, gestos, actitudes o palabras que van a girar en ese *continuum* escénico, reflejado en la escritura a través del *continuum* sintáctico. Con un tono humorístico en *Fase I: Usos domésticos* se despliega en un tono casi documental un muestrario de comportamientos cotidianos de los seres humanos.⁵ A

⁵ Nótese el paralelismo con la poética que Els Joglars desarrolla durante los años ochenta, a partir del regreso de Boadella a España con *M-*

partir de su siguiente obra, *Callejero*, Graset da un paso decidido hacia un teatro abstracto, donde los referentes ficcionales se hacen más difíciles de reconocer. Esto revierte en la apertura de los sentidos de la obra, que ya no quedan determinados por un marco ficcional. Este procedimiento responde a una estrategia de teatralización básica: extraer una realidad material de su contexto para presentarla en otro espacio, privada de su sentido originario con el fin de proyectarla a una infinidad de lecturas posibles. El espacio escénico tiene la virtud de mostrar esas realidades con estudiada precisión, a la luz de una especie de lupa teatral, como si fueran cortezas huecas, extrañamente carentes de vida, pero al mismo tiempo vivas en la medida en que están funcionando frente al espectador. Es la misma vida que pueden llegar a adquirir los objetos en escena, como al final de *Extrarradios*, recogidos por una gran red y suspendidos en medio del espacio vacío del escenario, girando enigmáticos. Sobre ese inquietante vacío, acentuado a través del automatismo hierático de los actores, esas cortezas de realidad se proyectan hacia otros posibles sentidos. Los movimientos y los objetos, los gestos y las miradas, y con ellos también las palabras, son presentados como cortezas físicas, materiales o sonoras, que cuestionan la posibilidad del sentido. A esta operación teatralizante se refiere Barthes (1971: 10) como la cuarta condición necesaria para fundar un lenguaje, ilimitarlos en función de una exterioridad que brilla ahora con luz propia, girando sobre sí misma, lanzando una mirada desafiante al público. El principio de la fragmentación, que está en la base de su modo de composición, inspirado en el montaje cinematográfico,

7 *Catalònia*. Con la recurrencia a lo que el autor catalán denominó «protocolos realistas», ya sea un experimento científico, una conferencia, un mitin político o una terapia sicoanalítica, la escena permite construir una mirada etnográfica sobre los comportamientos sociales, que quedan así vistos, como en una radiografía, bajo un prisma teatralizante.

acentúa este efecto teatralizante, que obliga al espectador a una recepción activa, en la medida en que se pregunta por el sentido de todo aquello, un sentido que queda bajo el signo de la interrogación.

Esta evolución hacia una teatralidad capaz de cuestionar el sentido profundo de la realidad se completa, por tanto, en el paso de *Fases I: Usos domésticos* a *Callejero*. En el primer caso, la teatralidad está al servicio de la comicidad de tono grotesco y una crítica social de superficie, con la que el público se identifica con facilidad a través de la risa; en el segundo caso, las estrategias de teatralidad se ponen al servicio de un objetivo artístico más complejo, que exige otro tipo de recepción. La obra establece con el espectador una relación más tensa y conflictiva, al hacerle visible su propia realidad fragmentada y hueca, tan reconocible y tan ajena al mismo tiempo. La mirada teatral de Graset opera sobre la realidad como un bisturí para devolvérsela al espectador con una apariencia familiar y extraña a la vez, introduciendo en su mundo interior un poso de inquietud que remueve las seguridades sobre las que se asienta el orden social y metafísico.

Esta operación teatralizante, que de alguna manera está en la base de cualquier procedimiento poético, se aplica también a la palabra. Los textos de Graset son, por tanto, textos escritos con un profundo sentido teatral, comparable al que ha alentado gran parte de la producción poética de las vanguardias durante el siglo XX. No en vano toda vanguardia tiene un efecto de teatralización de los lenguajes y del mundo en general. La palabra aparece en escena como un elemento más, junto a los movimientos, gestos, miradas, objetos y ruidos, chocando unos con otros mientras giran como mónadas en una suerte de caos que hace perceptible, sin embargo, una estricta ordenación a la que responde cada cosa que ocurre en escena y cuya lógica desconocemos. Aquí es donde juega un papel fundamental la elaboración formal, en este caso escé-

nica, de cada lenguaje, como si de una partitura musical se tratara, para que todo ello no quede en un experimento formalista. En el caso de Graset la elaboración de cada plano, incluida la palabra, que es traducida a un universo físico y sonoro, alcanza una perfección obsesiva. Véanse a este respecto las referencias, incluidas en las citas como introducción a sus textos, a la tensión física con la que debe trabajar el actor. Cada movimiento, mirada, gesto o sonido responde a una férrea estructura gobernada por un ritmo poderoso que se construye a través de los ruidos, de los movimientos y los pasos, del arrastrar de sillas y mesas, de las voces, y sobre todo de esa inquietante música de violín, de Jose Luis Campuzano, a la que parece obedecer el resto de los elementos.

La abstracción minimalista de todo el conjunto, que va creciendo en la complejidad de su combinatoria a medida que avanza la obra, contrasta con la precisa concreción física y sonora con la que todo se realiza en ese presente inmediato y real de la escena. Las alusiones al instante, al instante en el que cada acción está ocurriendo, un instante por consiguiente escénico, es decir procesual, se hacen explícitas en los textos: «siempre deseaste tener ahora cien veces al día» o «soportar el instante previo a reventar instante previo sumado a todos los instantes previos posibles» en *Extrarradios*; o ya en *Expropiados*, «¡el instante! / este momento este instante en que explota el vacío y nace la inteligencia». El acontecimiento del instante se sitúa en un constante estar a punto de suceder, siempre *entre* dos puntos, un constante *acercarse a*, al que nunca se llega del todo, que no llega a suceder, como esa amenaza constante de la catástrofe acercándose a la escena (de la vida), pues entonces ya sería pasado. Se construye así un punto de fuga sobre el cual gira la obra, un imposible sobre el que crece el acontecimiento escénico. Esta precisa dimensión performativa, física y material subraya el protagonismo de ese instante, inmediato y fugaz, en el que todo sucede, en el que todo *está-sucendiendo*, frente al

público. Nada es mentira en la escena, no se finge nada, no se simula nada, sino que todo se *hace* y en su hacerse ocurre, también las palabras se hacen, se interpretan con todo el cuerpo, convirtiéndose en acontecimientos sonoros y físicos. Esta concepción escénica no responde a un capricho formal, sino que expresa la reflexión del autor acerca de ese presente constante, pero imposible, en el que sucede la vida, un presente ahogado entre la sombra del pasado y un futuro que ya está cerrado:

el futuro atado y destruido antes de su nacimiento
un presente sin ninguna posibilidad de ser vivido
sólo maltratado como mínimo ignorado como mucho no sabido no encontrado
sin existencia
empeñado en agarrar el presente lo ahorco con mis manos
ahora lo tengo muerto junto a mis pies (*Expropiados*)

El plano temporal se construye sobre esta tensión constante entre la linealidad de los acontecimientos y un presente inmediato y físico siempre renovado, siempre ocurriendo, en ese preciso instante, pero al mismo tiempo siempre el mismo, siempre ya ocurrido. Al *continuum* escénico, expresado a través del ajeteo en ocasiones violento que se adueña de la escena, se le opone la quietud que aspira a la detención, la fijación del movimiento, a veces a través de proyecciones fijas y la alusión a estas: «dejad esta imagen fija que nadie la quite jamás dijiste quiero que soportemos esta imagen *ad infinitum* esta imagen todos los días» (*Extrarradios*). Hay una necesidad de enfrentarse con lo inmóvil, que a su vez hace más visible el movimiento. Este planteamiento ofrece las condiciones para lo que Benjamin llamó la epifanía de la palabra, convertida en una de las utopías poética que ha atravesado la Modernidad, y que iría en paralelo a la epifanía del cuerpo, del gesto y la mirada, como si en cada representación sucedieran por primera vez, la misma pero di-

ferente. Vaciada de su sentido cotidiano, la palabra, como el resto de los lenguajes, brilla hueca en la oscuridad sonora de la escena; amenazante y bronca sale del cuerpo en tensión de Enrique Martínez o Pepa Robles, como si no perteneciera a ellos, como un elemento ajeno que ha utilizado estos cuerpos para poder manifestarse —acontecer— en la escena, extraídas de su contexto cotidiano, a un universo de sentido constatemente renovado. Como explica el autor, los diálogos no pueden considerarse diálogos, sino intercambios sonoros y rítmicos, tampoco los monólogos pueden entenderse en su sentido denotativo, aunque no lo dejen de tener, recordándonos situaciones a veces cotidianas a las que aluden; pero estas palabras, como los movimientos, los gestos y las miradas, son elementos extraídos de un pasado que se hace presente en la escena bajo un tiempo y un espacio que ya no es ni el tiempo lineal ni el ahora cotidiano de la historia, sino un tiempo y un espacio *otro* —poético—, construido sobre los restos que llegan del pasado y que permiten percibir nuestra propia realidad, fragmentada y extraña, desde esa mirada teatral a la que nos invita la obra, física y sensorial, una mirada que implica a todo el cuerpo. El monitor colgado de un péndulo que gira en torno al espacio escénico de *Fenómenos atmosféricos* con el rostro congelado de sus actores devuelve al espectador esa mirada/palabra interrogante de tantos sentidos vacíos sobre los que se construye la realidad cotidiana.

Esa es la utopía, cuya posibilidad de realización sólo se ofrece en ese tiempo *otro* del mundo poético, formulada en *Expropiados*: «saltar fuera del tiempo es lo mismo que saltar fuera del espacio / sueño con saltar fuera de este tiempo y de este espacio»; aunque en este caso la referencia es a la imposibilidad de poder escapar al tiempo y espacio de la representación, convertido en expresión tormentosa de la realidad, traducida en escena a base de repeticiones obsesivas de lo mismo. Más allá de ese deseo, que funciona como motor de la creación escénica, lo

que queda es la necesidad fatal de «seguir y seguir / seguir / más allá de la muerte como ahora [...] seguir y seguir igual que ahora justo igual que ahora como ahora / seguir» (*Expropiados*), un impulso vitalista que atraviesa este mundo escénico, imprimiendo vida en un espacio mental de pesadilla y obsesiones. Por eso, más allá del cuestionamiento de los sentidos y la razón de ser, se sitúan las intensidades: la palabra, los movimientos y gestos, los ruidos y la música como intensidades puras que se afirman en ese instante fugaz de su realización, materiales y físicas, para hacernos presente el misterio último que sostiene el hecho de la representación y la paradoja de la realidad: «nadie sabe hacia dónde nadie sabe por qué / todos saben seguir y seguir / seguir» (*Expropiados*), pero a pesar de todo, *seguimos*. Esa es la fuerza primera que impulsa la vida (de la escena).

EL CUERPO DE LAS IDEAS: CARLOS MARQUERIE

Los textos de Marquerie funcionan en un mundo escénico distinto, de lo que se deduce una concepción de la escritura también diversa. La palabra no apela tanto a una materialidad sonora o una dimensión performativa, sino que acontece en primer lugar en relación a una situación de comunicación con el público en la que se recupera un tono humano y personal, cercano e íntimo. Su teatro se apoya en la creación de un ambiente que hace pensar en algo privado, muy personal. En esta atmósfera surgen las palabras, las imágenes y los cuerpos, traídas por un ritmo acelerado unas veces, lento y delicado las más. La escena se presenta como un espacio de revelación de la realidad a través de los sentidos físicos, revelación por medio de la construcción de imágenes, de acciones y palabras. Se busca en el espectador la apertura de los sentidos para llegar a percibir matices/ideas que exigen ese ritmo espe-

cífico de comunicación y que de otro modo podrían pasar desapercibidas, oponiéndose así a la «percepción unificada, la sensibilidad uniformada», a la que se alude en *Lucrecia, y el escarabajo disiente*.⁶ Lo fundamental para ello es el aspecto procesual, peformativo e inmediato con el que todo *está-sucediendo* en escena, porque el teatro de Marquerie no apunta a los resultados de lo que se está haciendo, sino a ese proceso de realización, al modo como se están desarrollando las cosas, y entre ellas la propia palabra. Se hace visible un estado muy consciente del hecho de la representación, aunque sea para negar lo que esta puede tener de engaño o fingimiento. Frente a los productos de la representación, frente a las imágenes, escenas o narraciones referidas, se focaliza el aquí y ahora desde el que se crean, se hacen, se cuentan. De este modo, se evitan las representaciones explícitas, que quedan aludidas verbalmente, pero sin llegar a construirlas del todo, como en la enumeración de las descripciones necesarias para visualizar una determinada situación, por ejemplo, «las violaciones a las que somos sometidos en la actualidad» en *Lucrecia* (Cornago 2004). En otros casos se recurre a muñecos y juguetes para representar en miniatura una escena, haciendo explícito desde el comienzo el grado de falsedad que implica todo acto de representación, así en la evocación de los horrores de la guerra en *120 pensamientos por minuto*, o de la Batalla de Brunete de la Guerra Civil española, en *2004*.

Esta poética implica un tratamiento específico de los textos. A diferencia de lo que dicen los lugares comunes acerca del teatro de imagen o de acción, la palabra adquiere a menudo un lugar central, aunque varíe su modo de inserción y comunicación. En el caso de Marquerie es objeto de un empleo extremadamente cuidadoso. A partir de *Ciudad irreal*, desde los primeros años ochenta, sus escenarios estuvieron habitados por la palabra poética,

⁶ Texto inédito.



Dibujos de Carlos Marquerie (*120 pensamientos por minuto*).

las palabras de Handke, Müller, Elliot, Kavafis, Valente y, sobre todo, de Fernández Lera, textos que por el grado de elaboración precisan de un detenido trabajo escénico, a lo

que él mismo alude en la conversación. La formación de Lucas Cranach, a partir de *El rey de los animales es idiota*, marca un giro notable en su obra. Se subraya la presencia inmediata del actor, su cuerpo desnudo, al tiempo que adquiere mayor presencia la palabra, pero una palabra escrita por él mismo desde un tono profundamente personal. Esta tendencia ha ido acentuándose en sus últimos textos, donde los diálogos son cada vez menos. Se responde así a la necesidad de una comunicación más clara y directa con el público, más transparente, aunque la situación de enunciación sea casi siempre explícita y de cara al público. A excepción de algunos diálogos utilizados como base para las acciones en las obras primeras de Lucas Cranach, el trabajo de la dicción, de una dicción despojada de todo adorno, se ha ido intensificando hasta *2004*, obra que por su ritmo lento hacía especialmente visible ese detenimiento característico, un cuidado casi reverencial en la enunciación de la palabra, que se justifica por el deseo de transmitirla con la máxima claridad.

La teatralidad potencial de un texto no está contenida en él mismo —cualquier texto puede llevarse a escena, como nos recuerda en la entrevista—, sino en la situación en la que se enuncia, en la dinámica de tensiones entre esa acción de decir unas palabras y el resto de los elementos presentes, sin olvidar la presencia fundamental de las personas que lo reciben, el público, entendido no como una masa indiferenciada, sino de modo individual, dirigiéndose a cada uno de ellos desde la cercanía física. La situación explícita de comunicación, subrayada a veces por el uso de micrófonos, es una característica de un teatro contemporáneo que trata de llegar al espectador sin aparentes mediaciones ficcionales. En el caso de Marquerie, su evolución hacia un tono más cercano, resaltado por el carácter personal de los textos, con un oyente que *presencia* la escena desde la proximidad, le ha llevado a prescindir de los micrófonos en aras de un sentido de convivencia más íntimo. El espacio construido en *El rey*, a través de la acción de unos jóvenes

que se reúnen en una casa para charlar mientras toman unos tragos, puede entenderse como una declaración de principios de un teatro personal y subjetivo, que alude al espacio cotidiano del salón de una casa como paradigma de la comunicación escénica (Sánchez 2002).

En esta situación el acto de la dicción ocupa un lugar explícito y central. Esto condiciona un tratamiento escénico de la palabra, que va a poner de manifiesto lo que implica de encuentro real con el otro en el aquí y ahora inmediatos de un espacio y un tiempo compartidos. Se trata, como advierte Marquerie, de un acto político. Nuevamente, aunque desde una perspectiva distinta al teatro de Graset, se focaliza la importancia del instante, ese instante en el que surge la palabra, pero que a su vez es construido por esta. En cualquier caso, no se puede dejar de notar la dimensión física de la palabra dicha, no solo en cuanto a la sonoridad de la voz, sino en primer lugar en cuanto al propio cuerpo, al cuerpo del actor que dice esos textos, que en este caso es un cuerpo casi siempre relajado o exhausto, desde el antes o el después a la acción física, a menudo violenta, pero también el cuerpo de la persona que los percibe, no solo con los oídos, sino igualmente con todo el cuerpo, sumergido en esa atmósfera, en ese aquí y ahora de la escena viva (de la comunicación). Ese fuerte carácter procesual y físico determina cada uno de los elementos escénicos, desde el modo de concebir las acciones y la construcción de las imágenes, hasta el tratamiento de la palabra. Cuando Marquerie se refiere a Bernhard, a raíz de la puesta en escena de *El ignorante y el demente*, subraya la concepción del arte del autor austríaco «como la vitalidad del instante».⁷ Frente a la palabra fija e inmóvil del texto, la palabra escénica se revela como un elemento más de ese mundo vivo y real de la escena, que solo existe en la fugacidad de un instante del que participa todo el cuerpo.

⁷ Almudena Guzmán, «La cultura da risa», *ABC* (11.04.1996).

Como en el caso de Graset, más allá de lo que dicen los textos, queda lo que escapa a las palabras, lo que queda fuera de su capacidad denotativa. Así lo explica Marquerie: «se cree que entender es poder verbalizar lo que has visto cuando no es cierto, cuando de lo que se trata ante todo es de sentir», lo que supone una idea recurrente en su teatro.⁸ La palabra poética del siglo XX —una palabra esencialmente escrita— se ha convertido en la expresión de una imposibilidad, la denuncia de sus límites, la constatación de su fracaso al tratar de influir de algún modo en esa sucesión de atrocidades que en gran parte ha supuesto la historia del siglo XX. La escritura de Marquerie adopta un tono reflexivo que apuesta por la búsqueda del sentido, también y sobre todo a través de las palabras. Se podría hablar de un *teatro de ideas*, pero de ideas que nacen constantemente cuestionadas desde la experiencia sensorial (por lo que sería más adecuado referirse a un *teatro de la experiencia*), y la inevitable constatación final de no poder traducir a una lógica verbal lo que se siente: «No puedo entender esa sensación interna, / reventar desde dentro. / ¿Por qué no puedo entender lo que siento?» (13).

Las obras van creciendo sobre anécdotas personales, explicación de los sentimientos, reflexiones sobre la vida, expresiones de duda y denuncia acerca de la realidad. Los actores-personajes de Lucas Cranach nos hablan de la fugacidad incomprensible de la vida a través de la fugacidad de la propia realidad escénica: «Qué jodida limitación, cuando la palabra debería dejar de ser ilustración del pensameinto para convertirse en esencia del instante, en acción redentora: / desaparecer», se afirma en *Lucrecia*. A menudo los actores se adelantan hacia el público para contarle sus historias, una palabra desnuda y sin artificios, pronunciada con sumo cuidado, en un ritmo reflexivo y dirigida a cada una de esas personas que están

⁸ *Ibidem*.

escuchando, pensando y sintiendo, no solo lo que se hace y se dice en la escena, sino también el vacío que deja todo lo que no se hace. El espacio mental de la escena es habitado por la perplejidad, la sensación de duda e impotencia, el sentido de fragilidad ante la vida, el horror y la belleza. Se trata de una escritura que hace visible la presencia de un *yo* que en un tono de profunda sinceridad se cuestiona y duda; una escritura que invita a la empresa del conocimiento, siempre dolorosa, no por lo que se vaya a conocer, sino por las limitaciones inevitables con las que se va a encontrar. Es una invitación privada que adquiere una dimensión pública: no se trata de un *conoce la realidad*, sino más bien de un *conozcamos la realidad*, o al menos tratemos de conocerla, una empresa colectiva, por tanto, como todo lo teatral, que implica al otro y a lo otro, al *tú* del espectador al que se dirige la escena y a lo *otro*, que inevitablemente va a quedar más allá de la posibilidad del conocimiento. Pero no nos llamemos a engaño, en ese intento decidido, nunca precipitado, por hacer claro lo obscuro, como dice el autor, se despliega un texto de una lógica meridiana, que hace por ello más visible las limitaciones con las que se encuentra esta lógica, las insuficiencias de la palabra y la razón de las que nos hablan los cuerpos.

Ante la complejidad de la vida, la palabra, como el propio cuerpo del actor, llega a aparecer, siguiendo a Gonzalo (Cunill) al comienzo de *El rey*, como ese árbol medio seco al que golpea el viento, «Incapaz. / Idiota. / Absurdo»; a lo que Carlos (Fernández) añade: «no estoy viviendo, la vida pasa a mi lado sin mí, me arrastra y ese arrastrar me impide disfrutar, ser consciente, de cada instante». De nuevo aparece el tema del instante como piedra clave para tratar de entender algo acerca de una realidad imposible de fijar, de inmovilizar para una comprensión más detenida. Todo está en movimiento, todo *sigue*, como se decía en *Expropiados*, y las opciones iniciales que plantea Marquerie parecen ser: «¿Morir lenta-

mente o excederse?», pero luego continúa en lo que supone una clara apuesta por la misma realidad viva, tal como es: «Tiene que haber más posibilidades. [...] Quiero disfrutar de los días». Por eso su respuesta última a esta paradoja no se ofrece, finalmente, a través de los textos, sino a través de la escena —de lo escénico—, donde también habita la palabra, pero no una palabra abstracta, teórica y aislada, sino en convivencia inseparable con la realidad de unos cuerpos confrontados, los del actor frente a los del público, dentro de un tiempo y un espacio en el que se hace y ocurre algo, performativo y fugaz como la vida misma, en un constante *realizarse* que es también un continuo *estar-muriendo*.

A pesar de ocupar un lugar central, los textos no son el corazón de su teatro, sino más bien la antesala, una reflexión sobre la vida, y en un nivel metafórico sobre la propia vida del teatro, que nos habla del *afuera* del mundo exterior desde ese *adentro* que es el teatro del pensamiento habitado por palabras, ideas, recuerdos, sensaciones y cuerpos. Su última *palabra* no es una palabra, sino una acción, un gesto o una imagen, una presencia, aunque sea la del actor contando un insignificante juego infantil al final de *120 pensamientos*; es una presencia que se extiende en el tiempo. El tiempo es lo primero y lo último que acontece en la escena, el barro esencial del que está hecho el teatro de Marquerie, la construcción de un *tempo*, en el que todo aparece bajo el signo fugaz de un incesante nacer y morir; también la palabra —teatral— se revela como un constante nacer y morir. *120 pensamientos* comienza con una reflexión que Carlos Fernández, relajado y perplejo al mismo tiempo, expone al público. Habla sobre el horror produciendo belleza y la atracción del terror, para terminar concluyendo: «Hay ideas que me entumescen el cerebro y provocan una profunda desestabilización» (5); pero esto no es más que la antesala a todo lo que (se) sucede en escena, en una atmósfera de tintes oscuros y con una música estridente, acciones de violen-

cia y ternura, escenas que nos hablan de lo ridículo e incomprendible del ser humano, imágenes que evocan el horror. De todo ello se desprende una emoción, difícil de definir, que es el sentido final de la obra, una emoción, un tiempo, un ritmo vital.

En 2004 se hilvanan largos monólogos en los que se piensa la imposibilidad del conocimiento y de los modos de percibir y recordar la realidad, el pasado de una guerra que ha ocurrido en este mismo espacio que *yo* ahora ocupo, que estuvo cubierto de muertos, ahora ausentes, y de cuya presencia solo queda el testimonio de un paisaje lleno de ausencias y los restos en él inscritos; pero lo que el espectador se lleva a casa no es un mensaje verbalizado, un discurso o una teoría, sino un ritmo real que ha ido naciendo en escena, un ritmo en el que se disuelven las palabras, las acciones y los cuerpos, un ritmo que aspira a la quietud de una escena convertida al final en una naturaleza muerta que grita muda el horror de la guerra y la complejidad ininteligible de la realidad, un silencio sin actores que interroga al espectador. La palabra se traduce en un espacio que nos habla desde esa sensación de falta, de ausencia, que dejan los cuerpos, las imágenes y acciones, los diálogos y reflexiones que en él han tenido lugar, como las guerras y los muertos, que fueron y ya no son.

La belleza es uno de los temas constantes en la obra de Marquerie, lo que explica la desnuda condición escénica de su poética. La belleza se encuentra relacionada con lo efímero, lo efímero de la vida y de la escena, pero también con la muerte y el dolor, con ese sentimiento de pérdida característico de la escena, de debilidad o impotencia ante una situación vital (escénica) que le supera a uno. En cuanto a la palabra poética, inevitablemente ligada al tema de la belleza, va a ser objeto de una puesta en escena que convierte su belleza verbal en un momento real de belleza escénica, es decir, en un instante que hace sensible ese contenido, no solo por lo que dice, sino por el momento que sobre esa palabra se ha construido, un

momento que ha sido hecho posible por ella, pero que también la supera, disolviéndola en una atmósfera real que invita a la participación de todo el cuerpo, como se afirma en *120 pensamientos*: «la belleza de lo que las palabras olvidan y mi cuerpo percibe» (42).⁹

Bajo la negación de racionalismos ortodoxos, bajo el peso del fragmentarismo y la contradicción, hay que entender un segundo movimiento de afirmación política inherente al teatro —como explica en la conversación—, de afirmación del instante (del encuentro), hecho posible por la palabra y el cuerpo. Ignorar esa dimensión vital, de encuentro y convivencia, sobre el que se construye este teatro supone perder de vista un elemento esencial a este teatro, pero también a la realidad de la palabra, tan a menudo reducida, incluso de manera inconsciente, a su condición escrita. Es por esto quizás que Haro Tecglen¹⁰ elogia los textos de Marquerie, destacando *El rey* por su indudable «condición literaria», y afirma que «están por encima de lo que es común en los textos teatrales». Pero tras esas palabras y las acciones que las acompañan el crítico queda con una «impresión final de la degradación y de la desesperación de quien se degrada», sin advertir que bajo esa aparente «ausencia de maquillaje o de preparación» se esconde una opción estética y ética que afirma algo, un *estar-ahí* de la realidad; una manera de concebir la palabra y la vida que adquiere una dimensión política en la medida en que se opone a otras opciones de representación (de la realidad) social o teatral controladas de un modo jerárquico por un texto previo y definitivo, por una idea, un concepto o un discurso, que inevitablemente va a tender a algún tipo de totalidad coherente y unitaria. La afirmación de una realidad (escénica) como

⁹ La obsesión del autor por la belleza le ha impulsado a llevar a la escena textos de la dificultad de *El cantar de los cantares*, que se convirtió en el punto de partida para un taller desarrollado en la Casa de América en febrero de 2004.

¹⁰ Eduardo Haro Tecglen, «No tanto», *El País* (18.10.1997).

proceso inmediato y físico no niega la dimensión crítica que se respira en cada obra de Marquerie, pero entre un plano y otro emana un estado de energía y concreción, que tiene mucho que ver con la vida, por eso afirma Marquerie (14.11.1997) que en la obra «se habla de cosas bellas con una alegría desnuda, con una suave mala leche. Pero tengo ganas de que la gente salga feliz del teatro sin olvidar la parte infernal de la vida».

LA PARADOJA DE LA COMUNICACIÓN: SARA MOLINA

El teatro de Molina aporta otra perspectiva sobre la realidad de la palabra al hacerla visible como un mecanismo que busca la construcción de un sentido. Desde la génesis de sus obras, la palabra ocupa un lugar previo más explícito que en los casos anteriores. Antes aún de integrarse en el proceso de creación, se sitúa en la base de este proceso, aunque sea todavía una palabra oral que no va a pasar a ningún texto o sea la palabra de autores, filósofos y ensayistas, en la que directora y actores comienzan apoyando la indagación que les llevará a explorar otros espacios mentales, emociones y verdades, que luego se transformarán en una nueva obra. El valor de esta palabra está intrínsecamente ligado al modo escénico específico en que se utiliza, lo que puede explicar que hasta el momento la autora no haya perseguido la publicación de sus textos. En la medida en que el eje de su pensamiento estético y producción artística es la pregunta acerca del sentido de la *verdad*, la palabra ha de ocupar un lugar importante, más aún en una cultura de textos y abstracciones dominada por un discurso racionalista. Como en los casos anteriores, pero a través de estrategias distintas, la palabra se hace visible en la escena, pero no como palabra escrita, sino como palabra dicha, como un acontecimiento verbal que esconde una intención de sentido,

con la finalidad de construir una identidad y un modo de relacionarse con el exterior. Iluminar el hecho explícito de la palabra constituye un eje central de su obra, y está potenciado por una serie de recursos, que a su vez generan una teatralidad explícita y consciente. Como en el caso de Graset o Marquerie, la escena proporciona los medios para llevar a cabo una reflexión sobre la realidad a partir de unos instrumentos esencialmente teatrales; no resulta, por tanto, un azar que el pensamiento estético de Molina, como el del resto de los autores aquí estudiados, haya encontrado en la escena un medio idóneo de expresión.

Sus personajes, recién salidos —casi expulsados— a la escena, se revelan como seres extraños, pero bajo un aparente efecto de normalidad cotidiana, que los hace por otro lado fácilmente reconocibles y hasta familiares. En todos los casos se trata de personajes profundamente conscientes de la condición de actores que les impone ese *estar-ahí*, ocupando un escenario frente a un público que mira. El saberse actuando enfatiza el sentido de presencia que adquieren los actores, esperando para intervenir, un poco desorientados, siempre algo confusos, sin saber muy bien si ese es el momento adecuado o si han escogido el tema preciso, sin estar muy convencidos del efecto que sus palabras están teniendo, pero con la consciencia del deber, a pesar de todo, de tener que *estar-ahí*, de tener que cumplir con ese acto de comunicación, con su destino fatal de *ser-actor*, un destino que se proyecta con facilidad a cualquier otra situación humana. La obra de Molina no supone, por consiguiente, un rechazo a la palabra, al sentido o la posibilidad de la verdad, como se entendió décadas atrás aquel teatro del absurdo de autores como Beckett, emparentado ciertamente con su teatro. Es una posición histórica distinta, al menos por el enfoque con el que entonces se interpretó aquella corriente, que como otros movimientos característicos de la Modernidad fueron leídos en tanto que expresión de un fin, del fin de la historia y la razón, la crisis del sentido y la comunicación.



Sara Molina, *El último baño de Atlanta*.

Ese sentido del fin, que todavía en las vanguardias era percibido como algo inminente, pasaría a ser a partir de los años setenta inmanente, parafraseando el análisis de Kermode (1967). En la inminencia permanente de la bancarrota del lenguaje, o de esa catástrofe a la que se refería Graset en otro ámbito, crece este teatro, con ese sentido de inmediatez que en el caso de Molina adquiere tintes de urgencia, como de precariedad, reflejo al mismo tiempo de esa otra precariedad económica en la que ha tenido que sobrevivir su trabajo teatral. El fin de la historia, del

proyecto ilustrado de emancipación del hombre en base a la razón y el logos, deja de verse como una amenaza que absorbe los acontecimientos hacia un futuro de destrucción, como dice Benjamin en la alegoría del Ángel de la Historia. A la altura de los años ochenta el punto temporal desde el que reflexionar ya no se sitúa en una utopía de futuro, sino en un fracaso del pasado. Lo peor no está por venir —como se insiste en *Made in China*—, sino que ya ha sido y está volviendo a ser, al menos potencialmente, en cada presente. En cada representación se reconstruye de nuevo la fisura, el vacío de la duda. El sentido de crisis, de finitud y contradicción, se descubre en el corazón de la Modernidad. Los personajes de Molina parecen tener una confusa consciencia de todo esto, aunque atrapados en un mundo que avanza más por lo subjetivo y personal que por lo colectivo e histórico, si bien cada uno de estos planos refleja inevitablemente al otro.

Con los restos del naufragio, ecos que llegan hasta las playas del presente de la Modernidad, las voces de Benjamin, Pessoa, Adorno, Kafka, Beckett, Lacan, Zambrano y un largo etcétera, se construye un mundo profundamente teatral, guiado por el principio de la fragmentación y la relevancia de lo irrelevante, del detalle nimio y el accidente inesperado. Desde este teatro de la fugacidad y el instante —Teatro para un Instante se llamará uno de los grupos de sus comienzos—, desde esta mirada periférica, se ilumina nuevamente la palabra, no la palabra de los centros, impresa con letras de oro en los libros que sostienen el derecho de la historia y su razón, sino una palabra atrapada en los márgenes (de la que habla también Baena en el epílogo con respecto a los textos empleados por Elena Códoba). De esta manera, se pone de manifiesto lo que se oculta tras el signo escrito, el acontecimiento humano y el instante oral de la comunicación, realidades ignoradas en favor de un sentido, previamente consensuado, que ha perdido de vista el mundo vivo del que procede la palabra y, por ende, la posibilidad del sentido.

Los personajes están movidos por un impulso apremiante de decir la verdad, de ir directamente a la verdad, y este motor, como una idea casi obsesiva, pone en movimiento el teatro y la mente de Molina, pues una cosa es reflejo de la otra, como acostumbra a definir Molina su teatro, citando a Octave Manoni, «Tal vez se trate de un espacio psíquico por el cual se pavonean las imágenes» (*Made in China*). Pero esta verdad no va a llegar, o al menos no con facilidad. A pesar de la decisión de los personajes —«Hablaré limpia y claramente, con calma. Manteniendo las pausas. No quiero que se me malentienda. Quiero que se me entienda. No he venido hasta aquí para abundar en la confusión. En ese tipo de confusión...ya me entienden...» (R.K.O.)—,¹¹ la obra se va construyendo sobre certezas que devienen en contradicciones y seguridades que se transforman en dudas. La confusión termina alojada en el centro del pensamiento de la identidad y la verdad, a pesar del interés de los personajes por alcanzar ese dudoso estado de gracia del entendimiento: «Sí, lo noto, me entienden. Les aconsejo que me entiendan. Usted puede. Dígase a sí mismo que me está entendiendo. Perfectamente...» (R.K.O.). El proyecto de búsqueda quedará inevitablemente reducido a una *tentativa*, un concepto central en su pensamiento estético, que da nombre a la serie de acciones parateatrales o intervenciones urbanas. La dificultad de llevar a buen puerto esta empresa mental/escénica no la obstaculiza, sino que al contrario, la alienta. Se pone de manifiesto así el interés de una travesía que sólo se puede entender en tanto que tal, es decir, como recorrido en el aquí y ahora de su realización, como proceso antes que como resultado, una *tentativa* más, otra prueba, otro ensayo, que es al fin y al cabo el ser natural del teatro. La renuncia a una palabra-resultado en favor de una palabra-proceso puede explicar la escasez de ediciones de sus textos dramáticos y al

¹¹ Texto inédito.

mismo tiempo darnos las claves de un mundo teatral que solo concibe el sentido —vale decir: la palabra— como un acontecimiento aquí y ahora, real y físico, que se vuelve contra sí mismo en la medida en que llega a manifestarse exclusivamente como un constante acontecer, como una continua demanda de sentido a la que únicamente se puede dar respuesta en otro nuevo acto de afirmación, que finalmente terminará afirmando sólo la verdad de ese acto de duda. Esa sería la *respuesta* última a esa búsqueda de una *verdad* escénica, que termina adquiriendo una proyección metafísica: el aquí y ahora de una aparición fugaz, de un acontecimiento hecho posible en muchos casos a través de la palabra, una palabra que sólo deja espacio a la perplejidad, que es el nuevo «estado de gracia» que vendría a sustituir al *ya lo he entendido*.

La obra de Molina parece querer responder a la cuestión de *cómo se dice una verdad en teatro*, y la respuesta pasa por la inevitable condición escénica que reviste, no solo la escena artística, sino la vida en general, la construcción de las identidades y la comunicación con el otro. En la época de las ficciones, bajo el signo de la pantalla y el cine, Molina (1995: 13) defiende para el teatro un espacio de «celebración de una verdad», la verdad de una impostura que ocurre en el tiempo real de la existencia, al mismo tiempo que es percibida por el público, privilegio que en la cultura de los medios únicamente alcanza la comunicación escénica. En este contexto se puede entender la atracción de la autora por el mundo del psicoanálisis. La palabra dicha implica un mostrarse a los demás, a los otros, de los que —como insiste Molina siguiendo a Lacan— recibimos esas palabras con las que nos construimos. La verdad solo se percibe, al igual que la creación teatral, a través del otro, una verdad mediada, esto es, escénica, que pasa por el cuerpo de ese no-yo que es el actor/personaje que da vida a mi deseo. Su mundo teatral está en función de la mirada —palabra— que nos viene del otro, lo que potencia el efecto de teatralidad,

fenómeno construido inevitablemente desde la mirada de un tercero. En la escena todo habla de ese deseo que mantiene a los personajes en movimiento, tratando de (re)presentarse frente al público: es un deseo de mostración, unas ganas irrefrenables de darse a conocer al otro, generalmente al propio público, y la palabra se convierte en una de las vías fundamentales en este ejercicio (escénico) de construcción.

Ahondando en esta dimensión mostrativa —en términos lingüísticos diríamos: deíctica— se da vida a un espacio escénico en el que casi todo denuncia este deseo exhibicionista que pasa por el acto y la escena de la comunicación. El empleo de telones que dejan ver otros telones, el uso de micrófonos, la delimitación de una escena como si fuera un cuadro o una foto fija, y en general la cita del cabaret, el show televisivo o el circo, avanzan en esta dirección. El escenario se nos muestra como el extraño proscenio de la mente, donde se ocultan los mundos insondables de la cabeza, pasillos que conducen a lo oscuro, por el que entran y salen los personajes, como en *Made in China*. La palabra, hecha visible, se convierte en un índice que remite a todo lo que no dice, todo lo que queda sugerido detrás del hecho de la comunicación. En última instancia, la palabra, como la escena, se convierte en el lugar de una ocultación, de una ausencia o misterio que cuestiona la posibilidad del sentido.

Los personajes que recorren estos proscenios responden igualmente a este objetivo. El extraño microcosmos de *Made in China* presenta un conjunto de caracteres que recuerdan al presentador de televisión, al showman, a la prostituta, la *madame* o el malabarista, seres que necesitan del público para su trabajo, para que su actividad cobre sentido. Son grandes fingidores que compiten mediante sus artes para atraer la atención del público, para que las miradas se centren en él y no en el otro, compiten por hablar, intervenir, decir algo... ¿la verdad?; «*stripteases* verbales que se exhiben con desgana, que hablan con

desgana, que están trabajando, profesionales de la palabra, de la exhibición impúdica de la palabra, de su desvergüenza» (*Made in China*), malabaristas de la palabra que tienen en su base el trabajo de ese actor que nunca dejan de ser, pues como afirma Molina citando a Kantor: «ser actor es ya ser un personaje».¹² Las actitudes ostentadas de simulación o fingimiento hacen visible el contexto comunicativo que enmarcan las palabras y del que heredan su sentido último, no el sentido de lo que dicen, a menudo asuntos triviales o pretenciosamente trascendentales, sino el que aporta todo aquello que no se dice, pero que *está ahí*.

La atmósfera escénica y los personajes que la habitan acentúan un eje fundamental: el contraste entre lo público y lo privado, que se convierte en un acercamiento más para reflexionar sobre la condición de la palabra y su doble carácter: público en cuanto a su procedencia y en cuanto a su utilización, pero privado en la medida en que trata de expresar el interior de uno mismo. Ese sentido de privacidad, que responde a la necesidad por parte del creador de expresar su propia subjetividad, es comparable con la actitud creativa de Marquerie, aunque en mundos escénicos distintos. La sensación de introducir una mirada pública sobre lo privado, de presenciar lo prohibido, genera un ambiente erótico, sensual e impúdico al mismo tiempo. El escenario se construye desde una mirada inquietante, que tiene algo de prohibido, y el público, en la medida en que acepta la responsabilidad intelectual que le propone la obra, no tiene más remedio que dejarse cuestionar por esa otredad que le presenta el escenario, y que es percibida también como parte de su mundo interior/privado. El deseo de mostrar lo privado, reivindicación explícita de la autora, construye un tipo de

¹² «Cuando un sueño nos despierta», conferencia inédita impartida en el Primer Coloquio de Psicoanálisis «Efectos de la Enseñanza de Jacques Lacan» (mayor 2002).

teatralidad específica al situar lo profundo (de la mente) en la superficie (de la escena). Esta, volcada al exterior, como una ventana que ofrece impudicamente su contenido a la mirada de todos, nos habla, sin embargo, de cómo funciona el mundo interior, la lógica del pensamiento y los sueños. A este respecto el mundo de Molina es comparable con esos abigarrados escenarios de Richard Foreman, atravesados por extraños personajes, deseos e impulsos que escapan a la lógica cotidiana, pero que pueblan el pensamiento. Como afirma el director norteamericano en el prólogo a *Rhoda in Potatoland*, se trata de dar la vuelta al calcetín, para mostrar hacia fuera lo que antes estaba dentro (Reynaud 1981: 11). Pero a diferencia de Foreman y su medido hermetismo, hay en Molina un intento por hacerlo todo demasiado visible, por desnudar los cuerpos y la palabra, con cierto descaro, en una suerte de *strip-tease* verbal —como se dice en *Made in China*— que descubre un velado aire de obscenidad. El trabajo escénico trata de acercar al espectador a ese submundo enigmático y solo aparentemente ajeno, recorrido por los deseos y obsesiones más triviales, los miedos e inseguridades de todos los días, que las personas, como los personajes, luchan por transformar en certidumbres y dogmas de cara a su vida pública.

Ahora bien, este trabajo, que parte de elementos abstractos y trascendentales, adquiere una traducción estética en un plano físico y concreto, subrayado por la inmediatez del cuerpo del actor en el acto de la comunicación, en un aquí y un ahora cercanos, que el público puede llegar a sentir como amenazantes. Las reacciones, poses y gestos de esas personas subidas al escenario, sin dejar de ser sobre todo actores, se revisten de una medida estilización mediante un decorado y un vestuario que esconde algo de insólito. En mitad de un espacio vacío, con frecuencia con cierto aire destartado, se alza la inmediatez de un mundo muy concreto, que contrasta con la lejana abstracción de las numerosas citas, fragmentos de teorías

y pensamientos que se leen y se discuten de forma explícita. La obra avanza en un difícil equilibrio entre estos dos polos, entre la necesidad de la reflexión y el pensamiento enunciado explícitamente a modo de cita entrecomillada, por un lado, y el tono espontáneo de las acciones que se desarrollan, cargadas de un erotismo mal disimulado por parte de los personajes, por otro (Molina 2000: 47). En la proyección de esa dicotomía se llega a dar cuerpo a la reflexión, materialidad al pensamiento y voz a las ideas, en un intento por convertir la escena en un espacio mental y físico a la vez. Este juego de tensiones sitúa la obra en un ámbito de indefinición que invita a la espontaneidad y lo imprevisto, capaz de provocar emociones diversas y hasta encontradas, desde la tranquila belleza poética a la perversión, desde la risa al desasosiego, como el Showman tratando de dar con el tema más adecuado para entretener a su público:

El tema lo es todo. Me lo van a decir a mí... ¡Diálogo, mucho diálogo! [...] ¡Ya lo tengo! Muy sencillo, una preguntita muy sencillita para comenzar, para abrir boca. Por ejemplo... (*De forma arbitraria.*) ¿Qué es un hombre!? (*Satisfecho y sorprendido por su ocurrencia indaga en la actitud de los espectadores.*) ¿Vale? ¿Buena pregunta? ¿No? Sencilla, sin pretensiones, nada de comerse el tarro.

La escena refleja el lado oscuro, pero al mismo tiempo familiar, casi íntimo, que habita en ese *otro* lado de la personalidad. Como insiste Molina, lo que marca la diferencia no es lo mismo, sino lo otro. La búsqueda de la otredad del hombre explica la frecuente alusión a animales, como el actor haciendo de perro al comienzo de *Mónadas* y ladrando por el micrófono que le acerca la Ayudante, suponemos que para que se exprese él también públicamente, el actor que hace de perro. Volviendo a la relación de la palabra con la escena, del texto dramático con el teatro, diríamos que este último supone también la otredad de la palabra.

La relación adentro-afuera se erige como un principio estructurador, pero dinámico. El microcosmos escénico puede verse como un adentro con respecto al afuera en el que están los espectadores. El juego de los actores con el límite del escenario en *Tres disparos, dos leones*, cayendo en ocasiones del lado del público, subraya esta característica liminar que tiene la escena al constituirse como una suerte de frontera con el mundo exterior del espectador. En otros casos, como en *La cabaña envenada*, motivo que se retoma en *Tres disparos, dos leones*, aparece una pequeña cabaña en torno a la cual se construye este juego de adentro-afuera del mundo, el haz y el envés de una misma realidad, aunque en este caso la escena es el afuera con respecto al interior de la cabaña. Haciendo visible lo que rodea a la palabra dicha, el contexto vital desde el que se genera, la escena manifiesta también su otredad, lo que no queda dicho, un espacio de inestabilidades, el espacio abstracto de la escena, difuso y confuso, cuyo funcionamiento no alcanzamos a comprender, pero que *está-ahí*, como los personajes, tratando de expresarse, con desesperación o indiferencia. Estas son sus opciones: «Hay que decir palabras mientras las haya. Hay que decirlas. / Yo, elijo seguir hablando. (*Pausa muy larga*) El silencio es muy elocuente, sí claro, pero «yo», elijo seguir hablando. Yo elijo la palabra», aunque sea *Made in China*, porque no es una palabra reducida a un sentido, sino convertida en vehículo del deseo, en acontecimiento. Ante alguien que nos habla, surge la pregunta por aquello que no está diciendo, la fisura por la que se deja ver su construcción como personaje: «mediante la palabra estamos intentando dar nuestra identidad de goce: soy así, me gusta esto, esto no me gusta [...] cuando eso continuamente es leído por el otro a través de la falta» (Molina 2000: 50). El vacío que se abre entre el *yo* y el *otro* genera una dinámica de tensiones que traduce esas otras fracturas sobre las que crece la obra, el hiato entre la palabra y la

verdad, entre lo visible y lo que queda oculto, entre la posibilidad y la imposibilidad de la comunicación, entre la abstracción teórica y la concreción de los cuerpos, un campo de fuerzas que se proyecta, en última instancia, a la oposición entre la escena y el patio de butacas, entre el actor y el espectador, entre la diferencia y lo mismo, entre el *otro* (el actor) y *yo*, el *parecer* del primero y el *ser* del segundo, convertido ahora en un interrogante. El encuentro entre una cosa y la otra, entre el intérprete y el espectador, situación básica que traduce cualquier encuentro entre dos personas, busca su autenticidad, hasta llegar a un sentimiento de pérdida y perplejidad, como una chispa que surge en ese instante del contacto. El centro del trabajo teatral consiste en la búsqueda de esas fracturas, cuando todo empieza a tambalearse, las identidades, las certezas y verdades. Por eso nos recuerda Molina en la entrevista que, frente al sentido de plenitud que posee el mundo cinematográfico, el teatro le interesa por sus límites, «por la falta, no por el haber, por la relación angosta que ocupa en relación a la verdad, a lo poético y lo fantástico; y no por estar instalado totalmente ahí, con plena comodidad o derecho».

Como puro proceso, inaprehensible y fugaz, la escena se juega en ese espacio *entre*, un espacio de suspensión entre una cosa y la otra, entre mi personaje y el deseo de verdad, siempre a punto de alcanzarla, pero sin acabar del todo, «en el umbral de entrar en contacto con la realidad», como se dice en *Tres disparos, dos leones*.¹³ Ese espacio fronterizo, tratado por extenso en la filosofía de Trías —otras de las voces recurrentes en la escena de Molina—, constituye, como toda frontera, «una señal, una parada, una prohibición y por tanto una invitación, un reclamo, una llamada a la transgresión por el mero hecho de su existencia, un desafío» (Molina 2002: 25); de ahí que también sea un modo de resistencia a las

¹³ Texto inédito.

verdades asumidas sobre las que se construyen los sistemas de poder.

La apuesta por la palabra en el mundo de Molina es la apuesta por el deseo como motor de vida, el deseo que despierta el otro. Por eso los finales de sus obras son difíciles de hacer, moviéndose entre lo confuso y lo angustiados. En grado creciente de extrañamiento, pero también de belleza poética, llega un momento en que los personajes parecen no saber cómo acabar, como cortar la palabra, cómo dejar de representar, y continúan aferrándose a la representación, que es también la vida, repitiendo las mismas secuencias y los mismos temas, recurrentes y obsesivos. Hasta que poco a poco van desapareciendo sumidos por un foco de luz y trasladados unos por otros, como autómatas de la palabra y la representación, como si alguien los hubiera desactivado, así en la segunda parte de *Tres disparos, dos leones*, o hasta que uno dice que se ha cansado, en la tercera parte de esta obra «Terminable-Interminable», cansado de dar respuestas a la pregunta de «¿que cómo pienso?», que podría traducirse en «¿que cómo represento?», y se acaba todo. Es entonces cuando la sensación de pérdida se agrava y la escena se revela como un interrogante en medio del vacío. Así al final de la Primera Parte de *Made in China*, un Hombre amonesta severamente a otro —»Ya es suficiente«—, a lo que este, «con deseos de reestablecer la situación», replica: «Pero... ¿Dónde estamos», antes de que El Ventrílocuo Metafísico retome el mismo interrogante «como quien anuncia el título de una canción de moda», mientras que se repiten una y otra vez las mismas citas, recitadas de memoria y cada vez más fragmentadas. Al final de *Mónadas*, con un proceso comparable de desintegración, se vuelven a suceder las mismas secuencias, dirigidas ya de forma visible por La Ayudante, interpretada por la propia directora, y una y otra vez oímos a Constantino Remedo insistiendo entre confuso y angustiado en que «si no imito, no soy nadie», a María Navarro *haciendo* de pa-

ralítica de manera un tanto forzada, o a Mónica Francés recordándole al público que «he venido hasta aquí para que me miren». Inevitablemente, la confrontación con la palabra y la búsqueda de una verdad termina tiñendo la escena de un oscuro tono de desolación.

LA PALABRA POÉTICA: ANGÉLICA LIDDELL

En el teatro de Atra Bilis la palabra recupera su visibilidad material, no ya como producto de una dicción rigurosamente medida y casi automatizada, como en Graset, sino como resultado de una voluntad poética explícita. Entre los autores aquí estudiados es Angélica Liddell la que despliega abiertamente un tratamiento más lírico de la palabra escénica. La legitimidad de esta opción pudiera pasar como una obviedad, sin embargo las relaciones entre el teatro y la poesía a lo largo del siglo XX no han estado libre de controversias. La búsqueda de un teatro poético ha sido una constante durante el primer tercio de siglo, cuando numerosos autores sintieron la necesidad de abrir los escenarios a la poesía, lo que supuso un motor de renovación, sobre todo cuando el creciente empuje de las corrientes realistas parecía atentar contra la supervivencia del verbo poético en la escena (Rubio Jiménez 1993). Ahora bien, ¿cómo llevar a cabo esta poetización de la escena? no ha sido una cuestión baladí. Ya en la segunda mitad de la centuria, con la búsqueda de un texto dramático que se adaptara a las necesidades de la puesta en escena, sobre todo a partir de los años sesenta, lo literario se ve como algo contrario a lo teatral, y aquellos textos que a pesar de todo decidieron seguir valiéndose del derecho legítimo a la creatividad poética recibieron pronto el temido apelativo de *irrepresentables*; por otro lado, los grandes autores que más creatividad verbal han volcado sobre su lengua, desde el Renacimiento hasta las

vanguardias históricas, han sido considerados en muchos casos como autores difíciles, justamente por la fuerza de resistencia que los pasajes poéticos oponen a la representación. En paralelo con esta polémica, que se ha venido prolongando desde que irrumpió el drama lírico simbolista hasta nuestros días, los creadores escénicos fueron abriendo nuevas vías de expresión de lo poético a través del cuerpo, la acción, la luz, la plástica y, cómo no, también de la palabra, una palabra poética que ya no se construye desde los cánones del género dramático. Estos textos, respondiendo a estilos diversos, exigen para su realización escénica el concurso de artistas que traduzcan al lenguaje del cuerpo, la plástica y la voz, el potencial poético de esas palabras. Se requiere una verdadera labor de creación escénica que no siempre está garantizada por la concepción más extendida de lo que se entiende por *puesta en escena*. El caso de Angélica Liddell resulta especialmente afortunado por el hecho de aunar la creatividad verbal con un tipo de lenguaje escénico a la altura creativa de la palabra poética. Resulta a este respecto significativa su crítica al teatro actual, incluida en la entrevista, diciendo que el problema no está en que los textos: «No es una devaluación del texto, es una devaluación de los creadores como tales, como seres vivos que han perdido esa capacidad poética en sí misma; son incapaces de hacerlo, de estar a la altura de esos textos y el misterio que encierran».

Lejos de lo que se pueda pensar, la escena contemporánea no admite con facilidad este tipo de confluencia, prefiriendo entender lo escénico como una ilustración más o menos acertada del texto. En la escena contemporánea la palabra poética, como el resto de los lenguajes, exige un grado de autonomía que la hace visible y al mismo tiempo eficaz en su relación con el resto de los lenguajes desde una posición de contraste y, justamente, de resistencia a la escena, que es lo que debe ofrecer la palabra poética. Es por esto que Müller (1986: 18) afirma

que la literatura está para ofrecer resistencia al teatro y que solo en la medida en que un texto no puede ser llevado tal cual a la escena resulta productivo para el teatro.¹⁴ Cuando este sistema de creación funciona se produce una dinámica de fuerzas entre los distintos lenguajes, que es lo que ocurre en los mundos escénicos de Graset, Marquerie o Molina, si bien de modo diverso en cada uno y con un tratamiento distinto de la palabra.

En el caso de Liddell, la particularidad que nos interesa destacar es que uno de los elementos sobre los que se construye este sistema de tensiones es una palabra con una abierta vocación poética. Al mismo tiempo, esta palabra hace posible la articulación de una estructura narrativa, que es otro de los rasgos característicos de sus obras, concebidas en forma de historias. La combinación de un elemento con el otro, es decir, el desarrollo de una trama, por un lado, con un marcado tono poético, por otro, convierte su teatro en un raro ejemplo de recuperación para la escena de elementos en cierto modo antiguos —como advierte la autora en la entrevista— y que han sido controvertidos en la escena moderna. Esta confluencia de creación verbal y expresión escénica no hubiera sido posible sin el mundo tan específico de *Atra Bilis* en el que funciona la palabra.

Las historias de Angélica Liddell tienen lugar en un tiempo y un espacio aparte, el tiempo mágico en el que suceden las historias remotas y los cuentos, aunque sean de terror. *Y como no se pudo: Blancanieves* comienza refiriéndose a ese plano temporal: «Estábamos en ese tiempo en que cualquier acontecimiento cotidiano era precedido por la muerte. Estábamos en ese tiempo en que las victorias se obtenían según la cantidad de niños asesinados».

¹⁴ »Ich glaube grundsätzlich, dass Literatur dazu da ist, dem Theater Widerstand zu leisten. Nur wenn ein Text nicht zu machen ist, so wie das Theater beschaffen ist, ist er für das Theater produktiv, oder interessant« (cfr. Sánchez 1999: 165).

La palabra, en su potencialidad creativa, construye una dimensión mítica que nos habla de *otro* tiempo y *otro* espacio, situados, como en el caso de Graset y Molina, en una suerte de *después de*, habitado por voces, cuerpos y palabras como supervivientes monstruosos de aquel pasado, condición clave que caracteriza sus personajes. Esa fuerte conciencia de supervivientes de un tiempo que está acabando refuerza el estado de degradación al que se llega en el presente escénico, identificado con el presente histórico, el *ahora* de la narración compartido con el público. La posibilidad de la utopía, de un tiempo que pudiera haber sido mejor, parece dejar paso ante la eternidad mítica del tiempo presente del horror: «Como si la miseria fuera anterior a la vida misma de los hombres. / Anterior al naufragio. / Como si la miseria fuera la eternidad» (*Y los peces salieron a combatir contra los hombres*).

La escena se tiñe de un oscuro barroquismo de tonos apocalípticos donde resuenan las profecías milenaristas. En el programa de mano de una obra tan temprana como *Dolorosa* (1994) aparece ya ese sentimiento de finitud, enfermedad y culpa inherente a la cultura moderna: «El mundo se acaba, el mundo, que no es otra cosa que mi cuerpo enfermo». No es un mundo ajeno al arte del siglo XX; la autora ha aludido con frecuencia a la narrativa apocalíptica norteamericana, y algunas obras del director de cine galés Peter Greenaway, caracterizadas por un barroquismo ritual y degradante, podrían servir también de punto de comparación. No es ya el mito de los orígenes, sino el mito del fin, un tiempo y un espacio cerrados sobre sí mismo y condenados a repetir fatalmente ese fin con cada representación. En cualquier caso, como todo mito, la narración, por lejana que parezca, está motivada por una necesidad urgente de pensar el tiempo más presente, el mundo globalizado a finales del siglo XX. El cuento escénico tiene una función ejemplar, como una parábola o una enigmática alegoría en la que se cifra el

destino aciago de la humanidad, y el modo de exposición nos habla constantemente de ello. *Hysterica passio* acaba con la presentación al público de esos dos seres degradados, Thora y Senderovich, cuyas historias truculentas han sido narradas por su propio hijo:

Ya habéis conocido a los monstruos.
A estas alturas del espectáculo no siento rencor.
Tal vez he comprendido algo.
Acercaos, acercaos,
correctísimos de la tierra,
acercaos a tocar a los monstruos (Liddell 2004: 168).

Retomando la estructura del cuento tradicional, muchas de estas historias podrían empezar con aquel mítico *érase una vez*, que ofrece una enorme libertad para la organización posterior de los elementos dentro de un marco narrativo definido con claridad, como advierte la autora en la entrevista. Se construye así un submundo de resonancias góticas, cuya lejanía se acentúa con la frecuente utilización de una voz en *off* que parece llegar a la escena proveniente de aquellos tiempos oscuros en la conciencia de los hombres, tiempos en los que acontecieron los horrores que se van a relatar. Asimismo, pero en menor medida, funcionarían las declaraciones proyectadas en un monitor en *Once upon a Time in West Asphixia* dando testimonio de la singularidad del caso terrible que se está narrando. La utilización de cifras exactas, como el 7 o el 12, para ordenar el relato y ejecutar las acciones remiten igualmente a ese mundo mítico y ritual, donde nada es azaroso, sino que todo alcanza un sentido en su preciso ordenamiento. La historia de *Blancanieves* se inicia cuando tenía doce años y 12 son las veces que será violada por los soldados que la encuentran en el bosque, el espacio mítico de la inocencia de la que es arrancada para llegar a un mundo que ha olvidado la respuesta a las 7 preguntas fundamentales.



Atra Bilis, Once Upon a Time in West Asphixia.

Atra Bilis ha evolucionado hacia un mayor contacto con la realidad de lo teatral, que expresa al mismo tiempo un mayor deseo de alcanzar la realidad del mundo extraescénico. Utilizando elementos que ya venían de atrás, el Tríptico de la Aflicción supone un salto definitivo en la consecución de una comunicación más directa e inmediata con el espectador, por muy lejanos o ficticios que puedan parecer los casos narrados. La realidad cercana y material que adquiere todo lo que se está haciendo en la escena, empezando por la propia acción de narrar algo, nos acerca el relato. Este se le arroja al espectador, incomodado por el tono violento de las palabras, que parecen buscar responsabilidades entre un público que se siente cada vez más aludido. Esta es la eficacia política que adquiere este teatro, y que no consiste en denunciar un determinado episodio histórico, sino en cómo hacer esta denuncia desde el punto de vista de la pragmática de la comunicación escénica. El tono ceremonial de las acciones a modo de perversos rituales, unido a la dimensión exhibicionista de los personajes, que ostentan su monstruosidad públicamente, pone de manifiesto, no solo la

condición de actores de los personajes que ocupan la escena, sino también la condición de espectadores de quienes están ocultos en la oscuridad de sus asientos, tratando de pasar desapercibidos ante ese tribunal de la moral que muestra los horrores que una sociedad trata de ocultar. La monstruosidad de los casos narrados y el carácter degradatorio de las acciones termina convirtiéndose en un espejo donde se refleja la monstruosidad degradante de los propios espectadores.



Gomersindo Puche en *El matrimonio Palavrakis*,
de Angélica Lidell.

La palabra no se reduce, pues, a una función narrativa, sino que adquiere también una condición física esencial. Esta vinculación palabra-cuerpo se desarrolla en una doble vía. Por un lado, a través del tratamiento de la voz, que evoluciona en continuas inflexiones tonales, sobre todo en sus últimos trabajos, convirtiendo el acto de la declamación en una suerte de oratorio exasperado dirigido directamente al público, que asiste a este despliegue verbal bajo los efectos emocionales de su dimensión física. Como explica Liddell (2005) refiriéndose a *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, el trabajo de la voz a modo de partitura «me ayudó a desarrollar la voz como una especie de canto, relacionado con las forma casi de oratorio que tiene la obra». Los numerosos textos monologados en forma de invocaciones, oraciones, demandas, exordios, súplicas o insultos, invitan a este tipo de trabajo con la voz, al tiempo que apuntan a una dimensión performativa como actos de lenguaje (Austin 1961).

Llevando más allá de la voz la proyección física de la palabra, es el propio cuerpo en su totalidad el que se revela como metáfora de la palabra. La cualidad performativa de este tipo de enunciados, así como las numerosas acciones rituales, con un fuerte componente físico y sexual, subrayan una presencia inquietante del cuerpo como sujeto y objeto a la vez, en el que la palabra, como explica la autora, viene a morir. El modo ceremonial como se desarrollan muchas de estas acciones se presenta como el complemento antropológico del relato, o dicho de otro modo: el rito hace presente en un aquí y un ahora inmediatos la narración mítica. Mito y rito constituyen las dos caras de una misma realidad, que pasa de la potencia al acto. La linealidad narrativa abre el marco para la irrupción de la palabra, y con ella del cuerpo en tanto que acontecimiento. Este aspecto performativo, a modo de epifanía de un instante, se ha convertido en una de las utopías de la literatura moderna. Así, Blanchot (1959) ci-

fra la ley secreta del relato en su vocación de acción: «Le récit n'est pas la relation de l'événement, mais cet événement même, l'approche de cet événement, le lieu où celui-ci est appelé à se produire» (14). En este caso, es en la imagen física del cuerpo sacrificial, enfermo, exhibido impudicamente, degradado y culpable, en lo que el relato se transfigura en cuanto realidad concreta e inmediata, en cuanto acontecimiento. La dimensión lineal y progresiva del mito se traduce a un plano performativo que vive en el tiempo de la repetición, que es el tiempo específico de la escena, del retorno de siempre lo mismo —pero siempre diferente, pues cada realización es un acto distinto— en el que se encuentran atrapados los actores-personajes. A la palabra como mito se le añade, en un juego de contrastes, la palabra como ritual, repetición y realización física.

La concepción poética de la palabra en la escritura de Liddell guarda, por tanto, un coherente paralelismo con su concepción del cuerpo. En *Lesiones incompatibles con la vida*,¹⁵ performance presentado a modo de cierre conclusivo del Tríptico, la autora hace pública la decisión de llevar al extremo el vínculo sobre el que se ha ido construyendo su obra entre la ficción y la realidad. Su voluntad de ir más allá de la ficción representada, de llegar más directamente a la realidad del espectador, lo que implica obviamente un nivel de compromiso mayor de su propia realidad, se hace expresa en la muestra confesional de su cuerpo desnudo, inútil, culpable y su consecuente decisión de no tener hijos. El cuerpo se convierte en una excrecencia enferma, al igual que la palabra. El vínculo entre la palabra y el cuerpo se hace real en su propia vida:

La palabra se había vuelto absurda, insuficiente. Los hijos son como la palabra, insuficientes. [...]

¹⁵ Angélica Liddell, *Lesiones incompatibles con la vida / Lesões incompatíveis com a vida*, Lisboa, Edições do Buraco, 2003.

Mi cuerpo es mi protesta. Mi cuerpo es mi acción.
Mi cuerpo es mi obra de arte.
No tener hijos es mi obra de arte.

En un artículo previo a este performance se aborda el tema de la culpa originaria que pesa sobre la palabra después de los genocidios del siglo XX. La imposibilidad de la palabra se proyecta a la imposibilidad del cuerpo: «La palabra nace afligida, débil, precaria, fatigada, inútil, la palabra nace fracasando, aniquilada ininterrumpidamente por lo real, inevitablemente frustrada». (Liddell 2002a: 132). El cuerpo se piensa, por tanto, desde la palabra, y viceversa, la palabra sólo se puede pensar desde el cuerpo, en la consciencia en que uno y otro son indisolubles: «Las palabras debieran arrancar de la pregunta al cuerpo, tal vez tenemos que acercarnos muchísimo más a la materia. A esa materia que nos humilla» (136). Al cuerpo, como espacio donde la palabra viene a morir, no le queda más que convertirse en expresión física de dolor por la degradación de la palabra, que refleja la degradación del mundo, exhibición pública de una monstruosidad cuya culpa alcanza de forma hiriente al espectador.

Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y Extinción, texto con el que gana el premio Casa de América, da rienda suelta en un plano literario a esta pasión, también poética, y como toda pasión siempre excesiva y enfermiza. Los paralelismos con el cuerpo se iluminan nuevamente. Una breve acción dramática, lo que sería propiamente la obra, *Extinción*, es precedida de un largo monólogo pensado para cinco horas de representación donde se trata de justificar ese acto inútil de escritura, que es la propia obra. Como si de un ritual obsesivo se tratase, las palabras giran volviendo una y otra vez sobre el mismo punto, sobre la conciencia de su inutilidad declarada: «He cometido la estupidez de querer decir algo, he cometido la estupidez de escribirlo, ESCRIBIRLO» (Liddell 2002b: 19). Mientras que la acción física de escri-

bir sigue adelante, más crece el texto y más patente se hace su no sentido, su intento fracasado de explicar *La pasión de Nubila Wahlheim* a un bebé. La palabra, como el cuerpo, debe ser violentada para hacer visible su trágica verdad y expiar así su culpa. La escena, como la escritura, son los lugares-acciones para llevar a cabo una humillación pública que nace de un profundo sentimiento de odio contra el mundo y contra sí misma. Se trata de una acción que se erige, por tanto, en contra suya, que nace con una vocación de *Extinción*, de acabamiento, de autoaniquilación: «La escribí sin querer, la escribí odiando cada palabra, la escribí fracasando, fracasando, fracasando» (2002b: 19). La escena es el lugar de un proceso de acabamiento, el lugar de un fin, intensificado a través de una expresión ritual. Como apunta Blanchot (1955: 232): «alrededor del arte hay un pacto establecido con la muerte, con la repetición y el fracaso. El recomienzo, la repetición, la fatalidad del retorno», una idea obsesiva sobre la que ha girado la palabra y el arte del siglo XX.

Esta práctica de una palabra que gira sobre sí misma se traslada a un plano dramático ya con una dimensión escénica real en *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, texto alegórico formado por el monólogo angustiado de una prostituta que despliega sus obsesiones y miedos ante una posible invasión de las playas españolas por cadáveres negros de africanos muertos tratando de llegar a sus costas. El monólogo va dirigido a una suerte de *alter ego* o consciencia superior, un señor Puta hecho presente a través de la palabra. El desdoblamiento de esta pareja prostibularia, embarcada en un buque fantasma que parece ir a la deriva en un mar de desolación, se convierte en una vitriólica alegoría de España como patria, nación y Estado. Una vez más, la palabra se hace visible como un lugar esencial en este ejercicio escénico de denuncia, denuncia que empieza por la misma palabra: «El lenguaje es necesario, ¿verdad señor Puta? / Usted mismo, señor Puta, se dedica a la belleza gracias al lenguaje

[...] usted es inmensamente sensible gracias al lenguaje, señor Puta». El teatro se alza como un espejo en el que se refleja la cara monstruosa de una sociedad que trata de ignorar su culpa —»lo que pudre a la sociedad es que nadie se avergüenza de sí misma / Nadie se siente culpable»—. La verborrea imparable, proyectada por un tono exasperado, contrasta con el cuerpo mudo de Sindo pintado de negro, lugar de la no palabra, del no poder, visto como una amenaza a los intereses de aquellos confortablemente instalados en el buque-Estado del bienestar. Llegar a convertir la información mediática de las cifras de africanos muertos en horror es el objetivo declarado de la autora: horrorizar al público, empezando por el uso de la propia palabra. Esta se manifiesta logorreica y excesiva, como denuncia de la palabra social, que trata de aparentar sus buenas intenciones por medio de su medida construcción y su pulcra dicción. Un efecto de uniformidad, gris y asexuado, ofrece mayor apariencia de inocencia que una actitud pasional ante la vida, que se hace culpable por sus excesos.

EL RETORNO DE LO TRÁGICO:

HACIA UNA PRAGMÁTICA DE LA PALABRA

A lo largo del siglo XX se ha insistido en la imposibilidad de la tragedia, ya sea por saturación de dogmas y creencias que aseguran la postrera salvación —»Voir et entendre Dieu c'est dépasser la tragédie» afirma Goldman (1959: 46) en su estudio sobre la visión trágica—, ya sea, al contrario, por la inexistencia de esa ley trascendental que la acción trágica ha de transgredir. Los autores dramáticos se han referido a esta imposibilidad. Valle-Inclán termina reduciendo la tragedia a esperpento, mientras que Buero Vallejo se inclina por un drama esperanzado. Ahora bien, esta discusión se ha desarrollado entendiend-

do la tragedia como un género escrito, un fenómeno eminentemente intelectual, una abstracción filosófica del hombre moderno (Szondi 1963). Desde enfoques menos transitados, que pasan por una concepción de lo trágico ligada a una realidad inmediata, los resultados son distintos; no en vano, más allá de su negación, el pensamiento de lo trágico es un recorrido constante a lo largo de la Modernidad. Nietzsche, uno de sus pensadores más radicales, señala la necesidad de recuperar un pensamiento trágico, eje central de su filosofía, para recuperar el contacto con las fuerzas esenciales del hombre y la naturaleza. Puede resultar paradójico que uno de los autores más citados por su carga nihilista, haya dado lugar también a un pensamiento vitalista que recorre el siglo XX, con ramificaciones culturales y artísticas de signo diverso. En la base del pensamiento trágico se esconde la idea de una realidad como constante devenir, una realidad como sucesión inconexa de instantes, esencialmente fugaz y fragmentaria, que sin embargo se mantiene cohesionada por una profunda fuerza vital, que es lo que el autor comenzó denominando lo dionisiaco para terminar vinculándolo a una filosofía del porvenir relacionada con el eterno retorno y la voluntad de poder: «El consuelo metafísico —que, como yo insinúo ya aquí, deja en nosotros toda verdadera tragedia— de que en el fondo de las cosas, y pese a toda la mudanza de las apariencias, la vida es indestructiblemente poderosa y placentera» (Nietzsche 1872: 77).

Este pensamiento trágico encuentra una significativa afinidad con el mundo de la escena contemporánea, no en vano el filósofo de Basilea inicia su obra con un estudio sobre *El origen de la tragedia*. Las huellas de este pensamiento se han extendido y son fácilmente reconocibles en nuestros días, de forma especial en las posturas mantenidas por los pioneros del teatro del siglo XX ya desde Artaud. En un plano sociológico, Maffesoli identifica estos rasgos con el resurgimiento de una serie de valores

arcaicos. En su estudio *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*, defiende la necesidad creciente en las sociedades occidentales de aferrarse a un sentido inmediato de la vida, de recuperar un sentimiento de pertenencia a un grupo humano real, formado por individuos concretos y no por entelequias sociales, estadísticas y abstracciones. Esto lleva a una reivindicación del instante presente, un tiempo reconstruido inevitablemente desde un sentido escénico que introduce una fractura en la linealidad temporal de la historia. Se subraya así la importancia del espacio y la celebración del encuentro, lo que proporciona un carácter colectivo, de pertenencia e identidad en su dimensión más concreta, cercana y real. Asimismo, el plano físico resulta fundamental, lo físico del cuerpo, pero también de la palabra en su proceso inmediato de comunicación, ya no de una palabra abstracta y lejana, sino de una palabra que se hace acontecimiento —realidad— en un contexto humano específico. Este acontecimiento (escénico), ligado a una dimensión performativa de la realidad, favorece la irrupción del instante en mitad de una temporalidad lineal, o como se dice en *Mónadas*: «Y el tiempo del acontecimiento no es don-de-las-co-sas-son, sino don-de-las-co-sas-pa-san. ¿Se me entiende?»

Como hemos podido ver a lo largo de estos estudios, el teatro moderno ha trazado un camino característico que encuentra explicación desde esta necesidad de recuperar un pensamiento trágico. El empleo que se hace de la palabra, aun siendo muy diverso dependiendo de los casos, se puede entender a partir de este contexto como una reacción cultural a unos usos dominantes basados en abstracciones y conceptos, lo que Nietzsche (1872: 27) ya en su *opera prima* denomina «la jovialidad del hombre teórico», que remite a la suficiencia de la palabra y el espíritu científicista. En oposición a esto, se defiende una palabra marcada, hecha visible en un contexto de comunicación específico, donde sus protagonistas —actor-

espectador, el *yo* y el *otro*, el deseo y el personaje— ocupan el centro de este acontecimiento. En la escena se enfatiza la presencia de estos a través de estrategias diversas. Unas veces el espectador se ve confrontado con un mundo ajeno que le mira con agresividad, como en el caso de Grasset, pero que no deja de hacerle presente como negación; otras es invitado a oír la palabra con detenimiento, una palabra cálida y humana, como en Marquerie, y otras se hace presente a través de una mirada invocada desde un sentido exhibicionista e impúdico, como en Molina, o perverso y violento, en Liddell. Esa conciencia del *estar-ahí*, de estar presente compartiendo un mismo instante, que es fundamental para que el encuentro teatral adquiera eficacia, se traslada al espectador, cuyo *estar-ahí* le impide pasar desapercibido; es lo que Dubatti (2003) denomina el «convivio teatral», recuperado de forma explícita por el teatro moderno. Aun sumido en la oscuridad de la sala, la presencia del espectador es constantemente invocada desde el escenario, desde la palabra, la acción y la mirada del actor (Sánchez 2004). Ostentando su condición de actor, este sabe bien que alguien está ahí, enfrente suya, escuchando y mirando lo que se dice y se hace en escena, sintiendo *algo*, ya sea la calma, la violencia, la energía, la vida, el sopor o la exasperación que se respira en escena. De esta suerte, la palabra teatral adquiere también una dimensión política explícita, en su sentido originario de palabra pública, en la medida en que esta situación de enunciación se hace más evidente; la palabra teatral manifiesta su natural condición pública y colectiva, y por ello política, al promover el encuentro *entre* dos personas. Este encuentro, al tiempo que se hace más profundo, genera un espacio de tensión e inestabilidad, atravesado por el deseo del otro y el sentimiento de pérdida.

Detrás de esta situación de comunicación se esconde una pragmática que determina el modo de aparición de la palabra, y a su vez esta condiciona el tipo de pragmática. Las corrientes de pensamiento a lo largo de la última

centuria, desde la filosofía y la lingüística hasta la sociología y la antropología, pasando por la teoría del arte y el lenguaje literario han subrayado la importancia de esta dimensión pragmática, que conlleva una situación escénica unida a una cualidad performativa (Carlson 1996). Este acercamiento pragmático es lo que Deleuze y Guattari destacan como la política del lenguaje (en Deleuze y Parnet 1996: 138), que no es ajena a esa mirada teatral que subyace a toda la Modernidad (Cornago 2003: 21-34).

Traducido a términos teatrales, esto convierte el umbral actor-espectador, el tradicional proscenio, en el espacio idóneo para situar el acontecimiento teatral, un espacio que se instala en un constante estar *entre* dos puntos, en un continuo proceso que va de lo uno a lo otro, de lo mismo y reconocible a lo desconocido, del actor al personaje, del cuerpo a la palabra, del *yo* al *tú*, en última instancia, de la palabra al sentido. Las obras de Marquerie y Molina suceden en este umbral de comunicación; en una línea estética diversa, también los rituales físicos y verbales de Angelica Liddell se desarrollan en un espacio de proximidad con el espectador. Desde esta perspectiva el teatro de Molina se podría definir como una reflexión sobre la realidad a partir de la situación de comunciación hecha visible. La pragmática ilumina los elementos de la comunicación, y entre ellos la palabra, pero la palabra en su proceso inmediato y físico de funcionamiento, es decir, la palabra convertida en un acontecimiento, que es finalmente el acontecimiento del sentido, o mejor dicho, la interrogación acerca de la posibilidad del sentido. Esta es la definición de teatralidad a la que se refiere Dort, que sitúa al espectador en el centro del fenómeno escénico que es la palabra (teatral). La vocación del teatro, como dice el crítico francés, no sería la de representar un texto u organizar un espectáculo, sino la de ser una crítica de la significación convertida en acto, una interrogación levantada, hecha visible, en tanto que acontecimiento. «Le jeu y retrouve tout son pouvoir —continúa Dort (1988:

184)—. Autant que construction, la théâtralité est interrogation du sens».

Esto ha sido posible gracias a la progresiva emancipación de cada uno de los lenguajes escénicos, incluida la palabra. La teatralidad no es únicamente, como advierte el autor de *La representación emancipada*, aquel espesor de signos al que aludió Barthes, sino también el desajuste entre unos y otros signos, el vacío que se abre entre ellos, «leur impossible conjonction, leur confrontations sous le regard du spectateur» (183). Este sistema de confrontaciones es una estrategia escénica, como recordaba Müller, para subrayar la presencia de cada lenguaje, que se manifiesta, por efecto de esta dinámica de contrastes, como signos vivos —performativos— funcionando en ese espacio inmediato que es la escena. La palabra, como los cuerpos, las imágenes, las acciones o la mirada, se revelan como acontecimientos, y la escena se transforma en ese paisaje de acontecimientos en el que nos hace pensar el teatro de Robert Wilson, adoptando la metáfora acuñada por Gertrude Stein. En ese escenario ocurren de manera simultánea distintas cosas no sujetas a una lógica común, liberadas de un sentido único y abiertas, por tanto, a una pluralidad significados. La palabra no ilustra las acciones o las imágenes, y estas no tratan de complementar lo que se dice, sino que se insertan en un mismo paisaje escénico, produciendo un efecto de fragmentación y simultaneidad, sobre el que también llamó la atención Kantor (1977: 31):

Estalla la continuidad de los acontecimientos escénicos: palabra, sonido, movimiento, forma, emociones, acontecimientos, situaciones, se proyectan fuera de esa masa compacta que, por su largo funcionamiento, se comportó como una unidad indivisible y, en consecuencia, se volvió inexpressiva, inerte, pasiva, asimilada a la vida y a un público igualmente inerte.

Desde este sistema de oposiciones la palabra adquiere un sentido renovado en función de cada momento, siem-

pre el mismo, pues se trata de la misma palabra, pero siempre diferente, porque las circunstancias de su ocurrencia están constantemente pasando, pasando por otros tiempos, ocurriendo frente a otros públicos; «Pasar ¿qué? Pasar el tiempo. Pasar la vida. Pasar ahora. Como sea. Pasar», como se dice en *Fenómenos atmosféricos*. La palabra se revela como una acción más, un fenómeno (escénico) definitorio de ese paisaje atmosférico en constante cambio que es la realidad.

Como hemos visto a través de estos autores y grupos, los modos de poner en movimiento esta maquinaria son muy distintos, pero en todos los casos, más allá del tono crítico y del inevitable poso de escepticismo que se respira en muchas de estas obras, el mundo teatral, en la medida en que funciona, se reafirma a sí mismo, celebra su *estar-vivo*, su verdad, lo real —como diría Molina—, el *estar-ahí* frente a un público, haciéndole sentir una emoción que no es reducible a una palabra, pero que tampoco la excluye, invitándole a transitar por otros espacios, por otros sentidos, al tiempo que no deja de cuestionarlos, pues lo único incuestionable es que *algo* está sucediendo, en la escena, pero también fuera de la escena. La escena se presenta como un llamada de atención para percibir cada realidad en sus dimensiones múltiples, siempre cambiantes, contradictorias.

Después de ese balance que tuvo lugar a partir de los años sesenta, la escena moderna se ha centrado en la exploración de otros caminos para entender nuestra cultura y nuestra historia, eso que se llama la Modernidad. Más allá de un gesto de negación, característico de aquellas vanguardias históricas, la escena actual apunta a una afirmación en positivo que ya no pasa únicamente por la añoranza de algún pasado utópico, más recreado que real, al que han apuntado numerosos intelectuales y artistas. Retomando la filosofía estética de Adorno (1967), se trataría del poder político de la negatividad, un movimiento que no se agota en la negación de una Moderni-

dad ortodoxa, simbolizada en un logos sostenido por la palabra escrita, cuyos límites ya han sido sacados a la luz a lo largo de los dos últimos siglos, sino que se revela como una fuerza capaz de afirmar algo para seguir resistiendo. Es también por este motivo que no sería pertinente desde un punto de vista histórico seguir analizando la obra de estos autores como oposición a un movimiento anterior de signo realista, pues todas las oposiciones y rechazos han sido ya realizados en ese otro momento cultural que se denominó la Vanguardia, ni tendría sentido seguir reduciendo la palabra física, real y cambiante a una mera negación de su sentido trascendental; antes bien, se trataría de afirmar algo, aunque sea sobre los restos fragmentados de una Modernidad y una palabra que, por otro lado, nunca dejó de construirse sino sobre sus límites, los límites de la razón, la realidad y el mundo, ya apuntados por la triple crítica kantiana a finales del siglo XVIII, aunque sin atravesarse todavía a explorarlos. Como dice Adorno (1967: 14), en la medida en que los modos de pensar sigan buscando un sentido único de las cosas, defendiendo cada palabra por aquello que significa, es necesario que el arte opere a través de las disonancias: «Mientras que la conciencia tenga que tender por su forma a la unidad, es decir, mientras mida lo que no le es idéntico con su pretensión de totalidad, lo distinto tendrá que parecer divergente, disonante, negativo».

El reto consiste en transformar el vacío último que late tras la escena de la representación y la palabra, tras las actitudes hieráticas y el ritmo implacable del mundo de Graset, tras el pensamiento de duda y fragilidad que habita los escenarios despojados y minimalistas de Marquerie, tras la perplejidad de los personajes de Molina o la belleza poética que tiñe los cuentos de horror de Liddell, en un espacio de cuestionamiento y afirmación al mismo tiempo. En ese doble movimiento el teatro se erige como interrogante del sentido al tiempo que se afirma como

obra artística. Sobre esta autonomía de lo escénico el teatro abre un espacio poético que se convierte en reflejo y crítica del espacio de afuera, no por los temas representados, sino en primer lugar por el modo de representarlos. En la medida en que esta afirmación de la escena y con ella de la palabra adquiera mayor fuerza, su dimensión crítica será más eficaz: «Las obras de arte se salen del mundo empírico —afirma Adorno (1970: 10)— y crean otro mundo con esencia propia y contrapuesto al primero, como si este nuevo mundo tuviera consistencia ontológica. Por esto se orientan *a priori* hacia la afirmación, por más que se presenten en la forma más trágica posible»; en palabras del director argentino Ricardo Bartís (2003: 33): el teatro reflexiona «desde un lugar estético, no político, sobre cómo el poder constituye ficciones, cómo el Estado es una ficción, cómo esta situación en que estamos ahora es también una ficción», para terminar apelando a esa intensidad que da vida al mundo escénico: «La actuación hace vivir estas percepciones con gran intensidad».

Adoptando nuevamente la imagen del cuerpo, la palabra será objeto de un tratamiento intensivo que la hace visible como afirmación de sí misma, a la vez que cuestiona el mecanismo de la representación. El teatro nos habla, por tanto, de una palabra que duda, que deja ver un vacío, que problematiza el sentido de lo que dice, pero que por encima de todo eso, *está-ahí*, presente y humana, afirmándose con toda su intensidad. «Las palabras sirven como intensidades no como significaciones», concluye Lyotard (1980: 287) refiriéndose al pensamiento de Nietzsche. Frente a una concepción del lenguaje como estrategia de rentabilización de las palabras en función de los significados, «una región de *economía* (=ahorro) de la fuerza, de exclusión de las intensidades» (129), la palabra (teatral) recupera el deseo como fuerza que pone toda la escena en movimiento, haciendo sentir la imposibilidad de reducir todo aquello a un único sistema, fijo,

muerto, inmóvil. De esta manera, se subvierten los privilegios de la palabra como lugar de poder, ejercicio de ordenación y jerarquización, para reivindicarse como un elemento más, en constante tensión con el cuerpo, las imágenes y la acción, dentro de un proceso siempre inacabado de creación y destrucción de sentidos. La escena y la palabra tratan así de escapar a su condición fija como productos culturales y abstracciones intelectuales; en su lugar se erigen realidades vivas, abiertas y en proceso, que se resisten a ser inmovilizadas, lema que ha abanderado el arte de la Modernidad, como nos recuerda Kantor (1977: 136):

Hay que reconocer como creación / todo lo que aún no ha sucedido, / lo que se llama una obra de arte, / lo que aún no fue *inmovilizado*, / lo que contiene directamente los *impulsos* de la vida / lo que aún no está «listo» / «organizado» / «realizado».

Esos «*impulsos* de la vida» son los que presiden el retorno del pensamiento trágico, en la medida en que se busca un sentido de vida inaprehensible, como la palabra real hecha acontecimiento, una vida que, siguiendo a aquel personaje de *El rey*, de Marquerie, se escapa constantemente, como el tiempo, entre los dedos de la mano. Esto se traduce en una escena y una realidad nuevamente abierta al deseo como motor de creación y de la palabra, en última instancia, de la vida. Así, esa voz incotinente y obsesiva que no deja de hablar en *Extinción*, como miedo justamente al acabamiento final, se hace eco de un pensamiento común a la escena actual y a las sociedades posmodernas de Maffesoli, en la recuperación del pensamiento trágico: «Yo soy mi deseo. / Mi deseo, que es tan insoportable como el miedo a la muerte» (*Nubila Wahlheim*: 103). Esta pasión, de muerte y de vida al mismo tiempo, de negación y de afirmación a la vez, se manifiesta de una forma u otra en los mundos escénicos de estos autores, convirtiéndose en una fuerza de resistencia

a lo acabado, inmóvil y definitivo, dando vida a los cuerpos, también a los cuerpos de las palabras, a las miradas y acciones, a las imágenes, que solo existen mientras se están construyendo, que es también un estar muriendo. Bajo la mirada del deseo, movida por la pasión, la palabra, personal y privada, se abre como un agujero negro por el que se cuelan los sentidos impuestos y discursos contruidos, las verdades absolutas. Frente a ello, como dice Molina, se resalta el estado de perplejidad como un estado digno del hombre: «Se trataba de tener inteligencia y no comprender. / No comprender era malo pero al menos se sabía que se estaba en plena condición humana» (*Made in China*). La escena nos invita al pensamiento como un *seguir* pensando, un ejercicio continuado de apertura y no poder, que únicamente se construye en el instante en el que se produce. El instante de su desaparición, siempre en movimiento, cuestionando dogmas y verdades cerradas, impuestas a través del tiempo. «La pregunta —del caminante de Marquerie en 2004— siempre está en el lugar de la fractura / donde sin remedio todo es incomprensible», y desde ese hiato crece la escena y la palabra, sobre la aceptación manifiesta de un vacío, de un espacio de inestabilidad, pero por ello también de vida, de deseo, es decir, de muerte, fugaz pero real. Recordemos la opción última: «Quiero disfrutar de los días», la opción de *El rey de los animales*, que se sabe tonto, pero a pesar de todo, como ese Zarastustra, *desea* vivir en plenitud, con intensidad, aunque el precio sea la renuncia, paradójicamente, la renuncia a las totalidades, a las certezas y plenitudes que duren más que ese instante. Este es el pensamiento trágico del hombre moderno, la pasión por algo que sólo existe en el instante de cada acontecer, la pasión movida por su deseo (de muerte), en ese eterno retorno: «Entregarse a la belleza del momento es exponerse a un sentir trágico. Deleitarse en lo efímero es exponerse a la pérdida de lopreciado. [...] Relato de lo efímero. / Relato imposible» (*Lucrecia*).

Como el Ángel de la Historia de Benjamin, la palabra escénica/política nos despierta con su cuerpo tan presente, con su acontecer fugaz e inmediato, del ensueño de eternidades construidas sobre la acumulación de productos hechos para ser consumidos, la promesa del capitalismo que ondea a la entrada de «este paraíso de vida espectáculo» (2004). Es, finalmente, esa pasión que atraviesa todo lo vivo lo que nos hace llegar a un pensamiento que Morin, heredero de esas voces menos ortodoxas de la Modernidad, denomina pensamiento de la complejidad, un pensamiento que solo admite como verdad aquello que es «divergente, disonante, negativo», retomando las palabras de Adorno; una negatividad convertida en poder político y fuerza de afirmación —y resistencia— de todo aquello que hay en la vida y que se nos escapa constantemente, de todo aquello que hay en la palabra y no queda reducido a un referente abstracto, de su cuerpo y su ritmo, de la belleza de sus sentidos, su poesía, puesta en escena, hecha teatro.

La cultura occidental ha extendido una idea de lo teatral como algo falso, engañoso o simulada, porque se ha construido sobre el rechazo radical de las apariencias, apartadas como lugar del error. Esta fue la denuncia de Nietzsche (1872: 32), ligada a una reivindicación de la apariencia, de lo ilusorio y artístico, «pues toda vida se basa en la apariencia, en el arte, en el engaño, en la óptica, en la necesidad de lo perspectivístico y del error». Esa palabra hecha teatro no es, por tanto, una palabra falaz, porque implica un engaño o un acto de representación, sino una palabra verdadera en cuanto hace visible, acepta y se construye sobre su modo —inevitablemente representacional— de ocurrencia, su pragmática, su cuerpo sonoro y su dimensión física como acontecimiento y encuentro, como producto de vida y deseo. La política pragmática de la palabra nos recuerda todos aquellos elementos esenciales a la comunicación que se escapan a la palabra escrita y a la abstracción de su significado, es

una política que denuncia la falacia de tantos sentidos que se imponen por encima de un contexto inmediato y real de comunicación, de encuentro e intercambio, por encima de esa *verdad* humana a la que pertenece la palabra y que la hace posible, la verdad de su acontecimiento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACKERMAN, Uta (ed.) (1999), *Johann Kresnik und sein choreographisches Theater*, Berlin, Henschel.
- ADORNO, Theoder Wiesengrund (1967), *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus/Cuadernos para el Diálogo, 1975.
- (1970), *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1980.
- AUSTIN, John Langshaw (1961), *How to Do Things with Words*, Harward, Universtiy Press, 1975.
- BAENA, Francisco (1994), «Comedia en blanco», *Primer Acto* 256 (noviembre-diciembre), pp. 102-103.
- BARTHES, Roland (1971), *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Éditions du Seuil.
- BLANCHOT, Maurice (1959), *Le livre à venir*, Paris, Gallimard.
- CARLSON, Marvin (1996), *Performance: A Critical Introduction*, London / New York, Routledge.
- CORNAGO, Óscar (2004), «Las representaciones imposibles de Carlos Marquerie: 2004», *Primer Acto* 306 (diciembre), pp. 62-67.
- (2005), «Teatro posdramático: las resistencias de la representación», en *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, ed. José Antonio Sánchez, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 227-246.
- DERRIDA, Jacques (1967), *De la gramatología*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 1971.
- (1975), *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, 1997.
- DORT, Bernard (1988), *La représentation émancipée*, Arles, Actes Sud.
- (1999), «Estado de ánimo de la dramaturgia», *Funámbulos. Los viudos de la certeza* 5 (marzo), p. 18.
- DUBATTI, Jorge, *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*, Buenos Aires, Atuel, 2003.

- DUPONT, Florence (1998), *L'invention de la littérature: de l'ivresse grecque au texte latin*, Paris, La Découverte.
- FERNÁNDEZ LERA, Antonio (1984), «La Tartana: teatro visual, gestual y sonoro», *El Público* 14 (noviembre), pp. 17-18.
- (1988), «A corazón abierto», *El Público* 58-59 (julio-agosto), pp. 64-67.
- (1990), «Extrarradios / Arena / Graset», *Fases 0* (noviembre), p. 13.
- (1991), «Dramaturgia del mar», etc 91. *Programa del Festival*, Teatro Romea / Región de Murcia / INAEM, pp. 39-40.
- (1994), «Los espacios tangibles del sueño», *ConTextos* 3-4 (otoño), pp. 9-10.
- FOUCAULT, Michel (1966), *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1968.
- GOLDMANN, Lucien (1959), *Le dieu caché. Étude sur la vision tragique dans Les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard.
- GOODY, Jack (1986), *The logic of writing and the organization of society*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GRASSET, Esteve (1990), *Extrarradios. Proyecto escénico, Fases 0* (noviembre), p. 5.
- (1994), «Organum», *ConTextos* 3-4 (otoño), pp. 3-8.
- y Angels MARGARIT (1991), «Las voces de los cuerpos», *Fases 3* (mayo-junio), pp. 13-15.
- HAVELOCK, Eric A. (1986), *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*, Barcelona, Paidós, 1996.
- HURTADO, Juan (2002), «A modo de introducción. Sara Molina: Escena XXI. Fragmentos de una conversación universal», *Cuadernos de Estudios Teatrales* (Aula de Teatro, Seminario de Estudios Teatrales, Universidad de Málaga) 20, pp. 15-18.
- KANTOR, Tadeusz (1977), *El Teatro de la Muerte*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1984.
- KERMODE, Frank (1967), *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*, Barcelona, Gedisa, 2000.
- LIDDELL, Angélica (2002a), «Llaga de nueve agujeros», *Primer Acto* 295, pp. 132-137.
- (2002b), *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y Extinción*, en *I Premio Casa de América Festival Escena Contemporánea de Dramaturgia Innovadora*, Madrid, Casa de América, pp. 13-126.

- (2003a), «El mono que aprieta los testículos de Pasolini», *Primer Acto* 300, pp. 104-108.
 - (2003b), *Lesiones incompatibles con la vida / Lesões incompatíveis com a vida*, Lisboa, Edições do Buraco.
 - (2004a), *Hysterica passio*, en *Acotaciones. Revista de Investigación Teatral* 12 (enero-junio), p. 133-170.
 - (2004b), «Angélica Liddell», *Ars Theatrica Contemporánea-Stichomythia*, <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/lidell>.
 - (2005), «Angélica Liddell: 'Seducir poniendo en evidencia al público'», *Ubú. Red Teatros Alternativos*, 18 (enero), p. 9.
- LYOTARD, Jean-François (1973), *Dispositivos pulsionales*, Madrid, Fundamentos, 1981.
- (1975), *Economía libidinal*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.
 - (1988), *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Argentina, Ediciones Manantial SRL, 1998.
- MARQUERIE, Carlos (2002), *120 pensamientos por minuto* (col. Pliegos de Teatro y Danza, 9), Madrid, Contextos.
- (2004), «2004: Memoria del pasado y del futuro», *Primer Acto* 305 (octubre-noviembre), pp. 135-138.
 - (2004), «El cuerpo y la mirada a partir de la creación escénica en España: 1980-2000», *Gestos* 38 (noviembre), pp. 34-71.
 - (2005), «Resistencias», *Ubú. Red de Teatros Alternativos*, 18 (enero), p. 2.
- MCLUHAN, Marshall (1962), *La galaxia Gutenberg. Génesis del homo typographicus*, Barcelona, Galaxia Gutemberg / Círculo de Lectores, 1998.
- y B. R. POWERS (1992), *La aldea global. Transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*, Barcelona, Gedisa, 1996.
- MÉDINA DOMÉNECH, Rosa María (2000), «Entrevista a Sara Molina», *Maristán. Revista de la Asociación Andaluza de Neuropsiquiatría* 14 (diciembre), pp. 44-54.
- MOLINA, Sara (1995), «Teatro contemporáneo. El compromiso con una ética y una estética», *Cuadernos de Estudios Teatrales* (Aula de Teatro. Seminario de Estudios Teatrales. Universidad de Málaga) 7, pp. 11-19.
- (1999), «El mundo por segunda vez», *Utopías del relato escénico. Autoras contemporáneas en las artes escénicas*, ed. Laura Borrás Castanyer, Madrid, Fundación Autor.

- (2002), «Escena XXI: Fragmentos de una conversación universal», *Cuadernos de Estudios Teatrales* (Aula de Teatro, Seminario de Estudios Teatrales, Universidad de Málaga) 20, pp. 19-28.
- MÜLLER, Heiner (1986), *Gesammelte Irrtümer: Interviews*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren.
- NIETZSCHE, Friedrich (1872), *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Madrid, Alianza, 1973.
- ONG, Walter J. (1982), *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- REYNAUD, Bérénice (1981), «Petite introduction à l'oeuvre de Richard Foreman», *Théâtre Public*, hors série 1, pp. 8-23.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1993), *El teatro poético en España del modernismo a las vanguardias*, Murcia, Universidad de Murcia.
- SÁNCHEZ, José Antonio (1999), *Dramaturgias de la imagen*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- (2004), «El cuerpo y la mirada a partir de la creación escénica en España: 1980-2000», *Gestos* 38 (noviembre), pp. 34-71.
- (ed. 2005), *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (1999), *L'avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*, Paris, Circé.
- STEINER, George (1976), *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona, Gedisa, 2003.
- SZONDI, Peter (1963), *Teoría del drama moderno (1880-1959); Tentativa sobre lo trágico*, Barcelona, Destino, 1994.

ESTEVE GRASET

MEMORIA ESCÉNICA

El acercamiento de Esteve Graset (Vila-seca, Tarragona, 1949 – Barcelona, 1996) al teatro comienza con el trabajo en torno a las posibilidades escénicas de la voz. Esa es su preocupación inicial, que le acompaña durante toda su trayectoria. Tratando de avanzar por ese camino pasó por Inglaterra hasta instalarse en Francia en la compañía de Roy Hart durante dos años. Graset llega en 1976, justo después de la desaparición de este, aunque sus esfuerzos se centran más en la recuperación de los trabajos del maestro previo de esta formación, que fue Alfred Wolshon (Fernández Lera 1988). A su regreso en 1978 funda en Barcelona la compañía Brau Teatre, con la que hace *Magrinyana* (1978-1980), trilogía de la voz en la que presentan los resultados de sus investigaciones hasta ese momento. Esta obra ganó el Premio de la Crítica Serra d'Or (1980) y el Premio Especial Stanislavskij (1983) de Funden Dinamarca. Se suceden montajes en los que arroja una mirada cómica y grotesca sobre la vida cotidiana y el mundo marginal de las ciudades desde un elaborado trabajo físico y escaso apoyo verbal. Al mismo tiempo el grupo imparte seminarios sobre la voz en Italia, Dinamarca, Francia o Perú. Por carencia de apoyo institucional la formación se deshace en 1986, año en que pasa a dirigir Arena Teatro, integrado por actores como Enrique

Martínez, Pepa Robles o Elena Octavia, con el que continúa la Tetralogía de la Miseria, que se cierra con *Fases I: Usos cotidianos* y *Callejero*. En esta última obra se produce el salto hacia un lenguaje más abstracto, lo que desorienta a la mayor parte de la crítica, acostumbrada al registro humorístico y una crítica social de superficie de trabajos anteriores. A estas se sucede la Trilogía del Mar, que marca su producción de madurez, *Extrarradios* (1989), *Fenómenos atmosféricos* (1991) y *Expropiados* (1992), esta última coproducida por la Expo-92 de Sevilla. A partir de 1992 se separa del conjunto murciano, y hace *Organum* (1993) con Zotal, *Dónde está la noche* (1995), sobre textos de Antonio Fernández Lera, interpretada ya por otros nombres, como Gonzalo Cunill o Elena Alonso, y una recuperación de instalaciones a la que da el nombre de *Dónde están los sueños*.

Durante los años ochenta, a la experimentación con la voz se fue uniendo el trabajo con los objetos y una creciente importancia de las escenografías, que adquieren pronto autonomía como instalaciones. Muchas de ellas, realizadas en relación a los diferentes proyectos escénicos, fueron presentadas por separado, junto a otras concebidas como tales, que en algunos casos quedaron como proyectos irrealizados. En la mayoría de los casos se trata de instalaciones donde el espacio sonoro, como en sus obras teatrales, supone un elemento esencial, un sonido casi siempre reiterativo, ligado a ese movimiento cíclico que organiza sus escenarios. El ruido de las olas de mar llegando incesantes, una tras otra, a la arena de la playa o los palos de lluvia movidos a un ritmo lento pero constante fueron algunos de los motivos recurrentes. En medio de estos paisajes enigmáticos la presencia del hombre vivo, que el autor consideró esencial en sus obras teatrales, adquiere una condición inquietante frente a un universo autónomo y aparentemente ajeno. Su poética teatral creció sobre un minucioso trabajo físico y material con cada uno de los lenguajes escénicos. Como si se tratasen de partituras musicales, cada nivel escénico está movido

por un preciso sentido rítmico que controla el desarrollo global de esa suerte de maquinaria escénica cuya lógica escapa al espectador. El principio del montaje estructura un universo que exige del público una voluntad de participación en un mundo sensorial e intelectual que se resiste a ser reducido a un discurso racionalista. Con Arena Teatro organiza entre 1988 y 1992 los Encuentros de Teatro Contemporáneo de Murcia, *etc*, que se convierten en un punto de encuentro y discusión por el que pasaron algunos de los creadores más destacados del panorama internacional, como Jan Fabre, Marianne Van Kerkhoven, Ritsaert Ten Cate, del Mickery Theater, o John Jesurun.

LA VOZ DE LOS AUTORES¹

«Todo el teatro, en general, está atrasado, viejo, pasado. No estamos logrando —la gente del teatro— hacer espectáculos de hoy para hoy. El lenguaje de hoy está todavía por descubrir. Y si el lenguaje de hoy está todavía por descubrir, desde luego no me interesa para nada remover el pasado, en el teatro. En artes plásticas hay corrientes en las cuales está claro que hay un lenguaje de hoy. En escritura también. Pero en teatro, en este aspecto, estamos muy atrasados [...] quizá, con un poco de barniz y unos pocos elementos plásticos o de materiales del momento, en realidad, se siguen haciendo espectáculos del pasado» (en Fernández Lera 1988: 67).

«Siempre es muy importante lo sonoro. Aunque pueda parecer que se hable de forma normal, el texto está siempre

¹ Próximamente aparecerá un volumen dedicado a Esteve Graset donde se recogen sus textos, entrevistas y otros materiales: Antonio Fernández Lera, *Velocidades y quietudes*, Madrid, Casa de América, 2004. Agradezco al autor su generosa colaboración para la realización de este capítulo.

trabajado como una partitura, aunque al espectador le pueda parecer que sea normal. Para mí, el habla es música sobre un escenario. Tengo que trabajar frase por frase, cómo acaba, cómo empieza, cómo arranca... Y aunque a veces he trabajado monólogos que pueden provenir de gente muy marginal de los pueblos o de los sitios industriales, gente que habla de una manera muy determinada, los trabajo mucho para que tengan fuerza, para que entren en su momento, para que ataquen en su silencio, incorporando, además, movimientos. El hecho de incorporar el movimiento hace que se tenga que forzar más la voz y que entren otras implicaciones de tipo físico, simplemente por el hecho de aceptar la condición física del texto» (en Fernández Lera 1988: 67).

«Siempre trabajo con el actor en tensión. Me interesa mucho la tensión del actor. Y no trabajo nunca la psicología. El actor nunca interpreta, sino que cumple unas acciones físicas. Eso es importante para mí. No me interesa que el actor interprete. No me interesa que haga «personajes», no me interesa que «se crea nada». Me interesa que cumpla una serie de acciones físicas, igual que el pianista cumple con la partitura que tiene delante. El hecho de cumplir estas acciones físicas proporciona una presencia» (en Fernández Lera 1988: 67).

«Para mí el arte escénico tiene vigencia y está vivo hasta que se puede verbalizar lo que ocurre. Desde ese momento para mí no tiene vigencia, se puede convertir en literatura o en lo que sea, pero pierde la vigencia escénica. Si se pudiera explicar el espectáculo, con el enorme trabajo que lleva hacerlo, no tendría demasiado sentido crearlo. Siempre he dicho que lo que yo hago es teatro, pero teatro para ser visto, no explicado; lo que digan los demás no me importa. Por Europa hay gente que está diciendo que soy coreógrafo; me parece muy bien, pero tengo claro que no es así. Yo siempre he hecho teatro» (en

Antonio Arco, «Arena Teatro estrena en Murcia *Fenómenos atmosféricos* en el marco de los cuartos ETC», *La Verdad* (Murcia) 12.04.1991).

«He tratado de que se viera lo que es vivir el tiempo presente, ser capaz de vivir en el momento frente a la imposibilidad que existe actualmente de hacerlo. La sociedad actual está planteada siempre con la idea de que se van a resolver las cosas para que en el futuro puedas vivir lo que ahora no puedes, y ese futuro no llega. Se pasa la vida sin que llegue el futuro, y eso se puede aplicar al trabajo, al amor, a cualquier interés que una persona tenga a nivel personal. Cada vez está más arraigada en la sociedad la prisa, por un lado, y la búsqueda de ese futuro que impide vivir el presente, por otro» (en Antonio Arco, «Las nuevas tecnologías, al servicio del teatro», *La Verdad* (Murcia) 12.04.1991).

«Yo también estoy muy influido por el cine, desde el punto de vista del montaje. Es decir, todo lo que sé de montaje escénico lo aprendí hace muchos años viendo una película de Eisenstein, pero evidentemente yo no hago cine, ni se puede trasladar el cine al teatro. Tengo la ventaja de que no quiero hacer cine. ¿Por qué? Porque hay una gran diferencia con el teatro o con la danza. La gran ventaja que tiene el espectáculo en directo es que el propio espectador se tiene que hacer el montaje. Esto es lo más democrático que puede ocurrir en el mundo...» (Graset y Margarit 1991: 15).

«Los 'hechos' no tienen por qué presentarse uno detrás de otro, como nos han acostumbrado el cine y el vídeo, sino que pueden viajar en el espacio diferentes 'hechos' simultáneamente, lo cual es más útil para establecer relaciones entre los diferentes 'hechos' dramáticos expuestos. Conexiones, asociaciones, sueños, realidades, deseos, pensamiento, no-pensamiento... encuentran un cauce de

posibilidades infinitas a través del montaje hecho por el director y del montaje completado por la individualidad creadora de cada espectador. Un montaje escénico de hoy, en sociedades pretendidamente democráticas, nunca debería decir 'esto es', 'así es', sino propiciar aperturas en diferentes direcciones. Todo ello requiere un espacio flexible e inspirador» (Graset 1992: 18).

«Yo he creído siempre en la precisión. A partir de la precisión surge todo. [...] No se les dice a los actores lo que se pretende hacer con tal escena, sino que se les habla técnicamente, no con palabras, sino técnicamente, sobre cuál es la posición del cuerpo para un determinado movimiento o para una determinada escena. Cuando encuentras el movimiento adecuado, el actor da la expresión adecuada que quieres para ese movimiento o para esa escena. El actor casi nunca sabe lo que expresa, a lo mejor por dentro expresa una cosa pero lo que tú ves es otra. Esto es muy importante. Yo he sido actor durante muchos años y muchas veces quería expresar una serie de cosas y al hablar con la gente me daba cuenta de que la gente había visto otra cosa. Esto para un actor es bastante duro, pero es inevitable: el actor raramente expresa aquello que quiere expresar, sino que expresa otra cosa que va más allá de sí mismo, es decir, que va más allá del pensamiento que él o ella tiene sobre lo que quiere hacer. La edificación del cuerpo a través de las tensiones que se pueden construir con un cuerpo humano, eso es lo que crea la expresión.» (en Graset y Margarit 1991: 15).

Programa de la instalación *Palos de lluvia (etc 92. Programa del Encuentro de Teatro Contemporáneo de Murcia, Murcia, Ayuntamiento de Murcia / Teatro Romea / INAEM / Región de Murcia, 1992, p. 83.)*

Una lluvia contenida en un cilindro. Cientos de partículas superpuestas, inmóviles, en su oscuridad, a la espera de un giro, que les permita su descenso.

El cilindro se invierte. Esa masa muda se disocia, se multiplica. Ahora son minúsculos cuerpos sonoros los que se ven empujados a recorrer un espacio, contenido entre dos extremos.

No es el subir y bajar, el arriba y abajo, lo que importa, sino el 'entre' la superficie interna del cilindro y los obstáculos que interceptan la caída.

Es una lluvia seca, retardada por sus rozamientos.

Una lluvia no vista, hecha sonidos, que pasará a ser más densa. Serán varios grupos de cilindros, los que verán convertido su descenso aislado en un movimiento continuo, ondulante, aunque no monótono, donde la pluralidad de ritmos se entremezclará con el fluir entrecortado del agua, entre vasijas.

Cada objeto individual ensanchará su propio espacio, prolongándose en su entorno audible.

Como receptores, nos vemos integrados en el conjunto, como una partícula más, arrastrada por la avalancha sonora. O como un obstáculo más, entre el cual discurrir.

EXTRARRADIOS



Arena Teatro, *Extrarradios*. (Fotografía de Paco Salinas.)

no quiero no quiero no quiero no quiero no quiero no
quiero no quiero no quiero no quiero no quiero no quiero
no quieronoquieronoquieronoquieronoquieronoquierono
quieronoquieronoquieronoquieronoquieronoquieronoquie-
ronoquieronoquiero

sabías que todo había terminado que nada había termi-
nado resistencia podías cambiar los muebles de lugar
pintar de nuevo las paredes provocar otras atmósferas
nada podías alterar de ti mismo abandonado a los fenó-
menos anímicos desistir café fumar elucubrabas tormen-
tas corporales erupciones volcánicas movimientos sísmi-
cos desistir desistir siempre stop stop stop stop stop stop
stop stop stop stopstopstopstopstopstopstopstopss-
topstopstopstopstopstopstopstopstopstopstopstop
gastar veinte años estudiando qué es eso de parar la parada nunca com-
prender la relojería del parar obligatorio del cambio de
sentido de la vuelta atrás volver sobre el mismo punto
para volver siempre sobre el mismo punto partir volver
otra vez sobre el mismo punto partir del mismo punto y
volver al mismo punto inevitablemente partir y volver
mismo punto nunca sobrepasado mismo punto nunca
inédito quizá desplazado quizá siempre desplazado nun-
ca inédito siempre el mismo punto mismo punto infran-
queable mismo punto limitación tránsito mismo punto
stop condicionado mismo punto atracción mismo punto
imaginar lo mismo por lo mismo indestructible por ima-
ginario indestructible no pises la hormiga no podías ob-

servarte los pulmones ni siquiera estrujarte la sangre tampoco trastornar los mecanismos de la acción ahora no pienses en un vestido de novia todo lo transformable era un simple sofá la posible intervención el resto naufragio sin agua epilepsia

siempre deseaste tener ahora cien veces al día quieres dejar de tener otras cien veces al día quieres otra vez tener lo único que haces esperar especialista en esperar o eso crees o eso creías nunca llegaste al límite esperar conocedor de todas las salas de espera esperabas

acostarse dormirse insomnio el impacto de ideas te levanta una y otra vez pero ¡levántate! ¡levántate! deja de golpearte la cabeza contra la pared riéte de ti mismo las sombras de tu cabeza ¿cuántas cabezas tienes? ¿en qué dirección miran? siempre preocupado por saber cuántas cabezas tienes ¡cuéntalas! ¿alguna vez las contaste? ¿observaste las diferentes direcciones de las diferentes cabezas? háblame de los ojos olvídate de la gasolina siempre seguirá ardiendo rompe tu labio siempre podrás volver siempre podrás asfixiarte asfíxiate cuando te dé la gana asfíxiate cuantas veces quieras como si quieres asfixiarte cada día asfixiarte permanentemente sin descanso, pero asfixiarte quédate por fin asfixiado sin otra posibilidad así asfixiado sólo completamente asfixiado sabrás del respirar sabrás distinguir distingue asfixia respiración distingue o no asfíxiate o respira o no respire o no te asfixies vierte la gasolina en la bañera enciende la cerilla arrójala dentro de la bañera arrójate tú mismo dentro de la bañera sí ¿no? qué más da nada da nada ni nada es nada coge una taza de café arrójate por la ventana mientras caes sorbe un poquito de café no te des contra el asfalto antes cambia de dirección vuelve a subir depositate en el sofá contempla el fuego levántate contempla aquel cuerpo destrozado sobre la acera baja por las escaleras dibuja los bordes del cuerpo sobre la acera no utilices bolígrafo hazlo con

tiza dibuja cada miembro desperdigado ya sé que ya sabías de la fragmentación de la piel quemada de la gasolina del quemar en general de lo quemado en general o lo sabía tu nariz o lo sabían tus ojos o no lo sabía o no lo sabían

déjate de embriagar el tiempo saltas a muchos años después ¿60 años? no me hables del poder del poder o sométete o prescinde manojos de pensamientos embotellados en la autopista explosión extinción sudor asesino del miedo ahora eres feliz ¿feliz? sabes de navajazos sanatorios expropiaciones fraudes bisturís colonizaciones cerebrales aún recuerdas el automóvil directo hacia la protección de hierro ¿protección? zapatos con pies sueltos cabezas abiertas dejad de golpearme dejad de golpearme atrapado entre el volante y el asiento no comprendes tanta maniobra alrededor sierras martillos grúa ambulancia helicóptero inyección ojos abiertos respira por mí habla por mí no te disculpes no pidas perdón te veré en el metro como siempre quiero volar ¿otra vez volar? volar como siempre dibuja tu cabeza en el suelo

llevas contigo tus pertenencias también tus seres humanos recorrido de vuelta atrás ¿por qué tantas vueltas atrás? salto adelante detención del tiempo derroche de pensamientos terminales siempre derroche de pensamientos terminales derroche de frases derroche de palabras derroche de clasificaciones derroche de opiniones definiciones respuestas preguntas miraste otra vez el mar ¿por qué tanto mirar el mar? no era tan largo ancho profundo como aquella cabeza de pensamientos que diariamente cada hora cada minuto segundo sabías manejar a costa de qué pregunté a costa de qué preguntaste volviste a la tribuna de oradores como tantas otras veces antes quizá como tantas otras veces después no hiciste más que depositar todo aquel mar encima de la mesa aquí está dijiste encima de la mesa todo el mar

la ola contra la roca lenta elaboración de la forma significado las piernas del hombre viejo sólo el humor devolvía la sonrisa cuatro patas de perro sin articulación resfriado dolor de cabeza dolor de pensamiento dolor de reducción una ola después de otra ola sólo una ola después de otra ola sólo una ola ahora impacto ola roca ahora sólo impacto ola roca ahora sólo espuma ahora arranca arrancarrancarranca

dejad esta imagen fija que nadie la quite jamás dijiste quiero que soportemos esta imagen *ad infinitum* esta imagen todos los días no sólo que la soportemos sino que la sopesemos también que la sopesemos tantas veces como sea necesario también hablo de sopesar dijiste hablo de sopesar y de soportar dijiste de agotar la capacidad de sopesar-soportar de llegar a sostener el peso de todo el sopesar-soportar de la acumulación del peso de todo el sopesar-soportar hablo de peso dijiste de la experiencia no sólo del peso del tiempo no sólo de toda la capacidad de sopesar-soportar una capacidad más allá de todo el sopesar-soportar soportado-sopesado por hombre alguno por mujer alguna sino de inteligencia de la inteligencia necesaria para soportar el peso de todo lo sopesado-soportado ya no digo a lo largo de una vida digo a lo largo de un minuto diario distinguiendo soportar-sopesar la imagen fija de soportar-sopesar todo lo demás incluyendo todos los demás la acumulación de soportar-sopesar todo lo demás incluyendo la acumulación de todos los demás puedes imaginar una montaña inmensa imagina que sea lo más inmensa posible más inmensa de lo que puedas imaginar cómo puedes imaginar semejante montaña si ni siquiera puedes imaginar el universo más allá del telescopio que nadie corte la corriente dijiste que ningún relámpago destroce el aparato dijiste que ningún transformador reviente dijiste estoy hablando de reventar dijiste de reventar de esto estoy hablando de reventar di-

jiste de la capacidad de soportar el instante previo a reventar instante previo sumado a todos los instantes previos posibles soportar el instante previo a reventar los más instantes posibles no importa reventar dijiste si quieres reventar revienta dijiste es más es imprescindible reventar es necesario reventar reventar en su justo momento más allá de todos los instantes previos posibles reventar sólo así se revienta con todas las consecuencias reventar con todas las consecuencias es lo justo lo necesario reventar de cualquier manera y a la primera al primer instante previo es lo injusto lo innecesario no importa reventar repetiste importa sujetar más allá de lo sujetable el instante previo a reventar esto es todo dijiste esta imagen permanecerá en este televisor fija fija sin variación alguna fija hasta que este televisor muera sólo entonces esta imagen no permanecerá más en este televisor dijiste al televisor arrojarlo por la ventana trasera sobre el monte de desperdicios que sostiene la espalda de la casa mirar de no darle al gato dijiste entretanto dijiste esta imagen fija seguirá aquí como vela encendida ya digo tonterías dijiste

FENÓMENOS ATMOSFÉRICOS



Arena Teatro, Fenómenos atmosféricos.

EL TERRITORIO HUMANO

Pasar. Pasar como sea y de la manera que sea. Lo sabes. Sólo tratas de pasar. Pasar. Pasar. Seguir adelante o seguir en el mismo sitio. Pasar ¿qué? Pasar el tiempo. Pasar la vida. Pasar ahora. Como sea. Pasar. Dices: estoy bien así, estoy bien así, y vuelves a decirlo, y lo dices todos los días, muchas veces al día, me lo dices, lo dices, lo escribes... sueltas otras palabras: paranoia, desinterés. Frases: saber que no valgo para nada porque me dicen sin decírmelo que no valgo para nada, porque me imagino que dicen que no valgo para nada. Dudas: ¿no valgo porque dicen que no valgo o no valgo porque digo que no valgo? ¿y si resultara que valgo? ¿que valgo a pesar de que todos creen o yo creo que no valgo y yo mismo creo que no valgo, que valgo, que puedo valer, que podría valer, que ahora mismo valgo? El valor no es nada más que valor, el hecho es hecho... hechos... hechos que no excluyen, que incluyen... Siempre pensaste que incluir significaba excluir, sin nunca decidirte a abrir todas aquellas puertas con habitaciones para huéspedes. ¡Son puertas falsas! No lo son, y aunque lo fueran, las puertas aun falsas, tienen agarraderas para manos desesperadas, para manos curiosas...

EL TERRITORIO DE LA MESA

Levantarse por la mañana y soportar toda la gravedad, una gravedad superior a la resistencia / querer estar de pie. Saber que inevitablemente se volverá a la cama sofá silla suelo. La incapacidad absoluta no ya de permanecer de pie, sino de pensar en permanecer de pie. Buscar soluciones a la permanente horizontalidad. Vueltas y más vueltas a los disquetes del pensamiento para no encontrar más que las inútiles soluciones de siempre, soluciones sabidas por su ineficacia, soluciones mil veces utilizadas y mil veces fracasadas. Insistir en revolver y revolver sabiendo que ninguna fórmula nueva (aparecerá), ninguna palabra inédita (aparecerá), mucho menos una idea inédita aparecerá.

VÉRTIGO

¡Deja de soñar con el vértigo! ¡Este balcón está demasiado
alto!
este asfalto demasiado duro
siempre pensé que toda calle debería disponer de una red
de circo
cada día cada hora cada minuto
podrías arrojarte por el balcón
siempre arrojarte
siempre
cuando quisieras
como quisieras
a cualquier hora
de cualquier manera
acto acción afirmación
¡siempre podrás agarrarte a un cable eléctrico!
después del café me arrojé por el balcón
después de la comida me arrojé por el balcón

si llaman a la puerta me arrojé por el balcón
si suena el teléfono me arrojé por el balcón
si llega una carta me arrojé por el balcón
después de cenar justo después de cenar después de ter-
minar el postre
después de limpiarme los labios con la servilleta de papel
quizá después de lavarme los dientes de enjuagarme la
boca de secarme con la toalla
después de peinarme me arrojé por el balcón
me arrojé por el balcón siempre
todos deberían arrojarse por el balcón siempre
todos, siempre
una ciudad de arrojados siempre
arrojados ya sea por voluntad propia o ajena, mejor pro-
pia,
para arrojados
al fin siempre
arrojados por cualquier motivo siempre
por cualquier queja siempre
arrojarse todos los días cada día siempre
saber que ahora te arrojas que después volverás a arro-
jarte
que mañana también te arrojarás
y así, siempre.

TODO EL MAR

Desde ahora mismo

Dimiuto de todos los trabajos que tuve, de todas las horas, minutos, meses en que «me obligué» a hacer «obligaciones». Desde ahora mismo no más obligaciones, sólo necesidades.

Era un trabajo sin esfuerzo, sin esfuerzo ni mental ni físico, me lo habían dicho, no tienes que hacer ningún es-

fuerzo... pero tenía que estar allí, y estar allí —que no me hablen de las galeras— era una tortura por segundo, a tortura por segundo, la más refinada y cada vez más sutil tortura por segundo. Descubrí un manual, mi propio manual, manual interminable de la tortura. Mi propia mente inventaba sin cesar y aparentemente sin final las torturas más abyectas, por segundo, cada segundo, sin falta, inagotablemente. Así que no me hablen de torturadores, yo mismo soy un torturador, sin ir más lejos el más experto, el más creativo, el más certero. Ya no hago nada que ponga en funcionamiento mis cualidades torturadoras. Soy un torturador y una víctima en vacaciones. Vacaciones perpetuas. Así que nadie me obliga, ni yo me obligo. No más obligaciones. Hoy me levanté y me dije, no más obligaciones, ya no soy más torturador, ya no soy más víctima...

ya no me obligo ya no me obligan no me dejo obligar
ni dejo que me obliguen ni nadie se atreve a obligarme
ni nadie me obliga ya más

ni siquiera me obligo a fumar un pitillo mucho menos a comerme el asqueroso queso del restaurante, aún mucho menos a contentar al gato. El gato me tiene harto. Harto de tirarlo por la ventana. Harto de comprarle botes en el supermercado. Harto de su olor. Ya lo digo, el gato me tiene harto. Y aún así era capaz de pagar a la pandilla de críos para que lo buscaran cuando se perdía. Nunca supe por qué se perdía. Nunca lo supe. Ahora soy yo el que se pierde. Hoy empiezo a perderme. A perderme completamente. Sólo completamente perdido sé del buen sabor del pescado, mucho más del aire, y cómo no, mucho más del mar. Llegué a depositar el mar, todo el mar, encima de la mesa. Ahora lo llevo en el bolsillo, todo el mar en el bolsillo. Así que dejad de buscar el mar. El mar lo tengo yo. Yo tengo todo el mar. En el bolsillo. Y no pienso soltarlo. Así que no obligarme a nada. Ni siquiera a soltar el mar.

volar
volarvolarvolarvolarvolarvolarvolarvolarvolarvolarvolar-
volar
viste cómo se abrían las paredes
cómo se alejaba la ventana cómo se hundía el suelo
te quedaste en el aire suspendido allí
sentado en tu cama viste bailar la ciudad
quisiste hablar y hablaste
le hablaste a la montaña lejana al árbol a la nube
nunca supiste lo que decías
pero sabías que lo que decías era lo justo nada más que lo
justo
no podía ser otra cosa ninguna otra cosa lo sabías
cama y cuerpo os precipitasteis en aquella raja de hormi-
gón y viento
supiste del impacto terminal
de la división del cuerpo en siete pedazos
del valor de un pie suelto
del cerebro abierto
y ahora sabes
que todo empezó terminó con un pensamiento
sólo con un pensamiento con nada más que un pensa-
miento
pensaste ME HUNDO ME HUNDO ME HUNDO
y te hundiste

EL TERRITORIO DE LAS PUERTAS

Lo tengo claro, decía, el mejor estado posible es el estado de la derrota. Aceptar la derrota, decía, es la liberación, el descanso, el sueño, el pasear despacio, el masticar lento, el nadar rápido. La derrota, decía, es volver a nacer. Pero volver a nacer mayor. Siempre pensé, decía, que nacer mayor sería lo recomendable, lo más lógico y preciso. Nacer mayor y derrotado, decía, sería la mejor de las lo-

terías. Nacer bebé berreante, decía, es lo más abyecto, o uno de los hechos más abyectos de entre los muchos hechos abyectos por los que hay que transitar. Vivir con la derrota, decía, es respirar el único aire no contaminado de la atmósfera. Vivir victorioso, aunque sea aparentemente victorioso, o buscar la victoria, aunque sea una victoria ficticia, porfiar por la victoria, aunque sea imposible, persistir en la línea de la victoria, es todo aquello que rompe el estómago, decía. Y cuando se te rompe el estómago, decía, aunque el estómago permanezca médicamente impecable, nuevo, es la náusea, el vómito, la hinchazón, el mareo, el vértigo, el insomnio. Siempre busqué la derrota, decía, y en su defecto el silencio, la otra orilla, decía. A condición de que fuera un silencio interminable, decía. El silencio, decía, sólo es aconsejable, sólo es disfrutable, sólo es maravilloso e imprescindible cuando es interminable, sin pausa. Una pausa, una sola pausa, decía, golpea mortalmente el silencio, y si te quedas con el silencio muerto entre las manos, cuando el silencio es tu condición, te ahogas, y si te ahogas, lo tienes crudo, decía. Mira, decía, pueden pasarte muchas cosas en la vida, la peor, la más atroz, es que te ahogues, la peor cosa. Lo mejor del silencio es que no te deja tiempo para pensar, por lo menos no te deja tiempo para pensar tonterías, decía.

blindar la puerta la ventana ¿de qué ventana hablas?
nunca volveré a salir a menos que se hunda la casa
nunca volveré a marearme ante el aire de la escalera
rostro de vecino
precipicio ascensor
nunca volveré a quedar atrapado en la oscuridad tiempo
sin tiempo de la claustrofobia
los lugares demasiado pequeños golpean
Blindar la puerta la ventana
¿de qué ventana hablas?

EXPROPIADOS

1

expropiados los pensamientos
expropiados los sentimientos
expropiados de la capacidad de decisión
de la percepción
intuición
amor

sólo les quedaba un cuerpo ocupado

LA OCUPACIÓN

unidimensional

UN SOLO TEMA

la ocupación

NINGUNA POSIBILIDAD DE HUIDA

la ocupación

EXPROPIADOS DE LOS SUEÑOS ABIERTOS SOÑABAN CON LA OCUPACIÓN

LA MULTIDIMENSIONALIDAD NO ERA PREVISIBLE NI SIQUIERA PERCIBIDA

FUNESTA MARCHA CEREBRAL

alguien habló del diálogo como revolución

hablabas de diálogo como revolución

sólo sabías del diálogo de la ocupación

MONÓLOGOS DISTRIBUIDOS A TIEMPOS / ESPACIOS

EL ARTE DEL SOLILOQUIO A DOS BOCAS A TRES BOCAS A OCHO BOCAS

SOLILOQUIO

ni un mes de silencio forzado
AQUELLA INJUSTA ENCARCELACIÓN
pudieron limpiar
INTERFERENCIAS
de otra vida que no fuera la ocupación
podían
PODÍAS
pintar escribir hablar cantar pasear bailar
nada te apartaba de la ocupación
EL DESCONOCIMIENTO DE HABER SIDO EXPRO-
PIADOS
UN PROPIO CUERPO UNAS PROPIAS FUNCIONES
UN PROPIO ÁMBITO DESCONOCIDOS

2

la necesidad irreversible de destrozarlo todo
de destrozarlo todo
de destrozarlo todo y a todos
destrozar a los hombres
destrozar a las mujeres
destrozar hasta el destrozamiento total
pero eso sí
destrozar sin apariencia de destrozamiento
destrozar sin apariencia de destrozamiento alguno
destrozar sin destrozar es la mejor destrucción
destrozar a alguien y que este alguien siga intacto / apa-
rentemente
intacto en el museo de cera / aparentemente
asesinar sin apariencia de asesinato / aparentemente
me gusta ahorcar
sobre todo ahorcar los muebles
de todos los techos de la casa cuelgan cientos de cuerdas
preparadas para ahorcar los muebles
ahorcar los muebles

también las tazas frigorífico televisor
sobre todo lo que más me gusta es ahorcar el televisor
me gusta ahorcar el televisor ahorcarlo varias veces al día
cientos de veces al día
ahorcarlo y ahorcarlo
ahorcar el televisor
y ahorcar el asco que el televisor vomita constantemente
ahorcar las sonrisas de los presentadores
ahorcar las noticias recubiertas de betún
ahorcar las óperas
sobre todo las óperas
las óperas me dan risa
una risa frenética
una risa animal histérica rota
ahorcar una ópera requiere fuerza y cuerda de alpinista
los cantantes pesan las cantantes pesan más
el coro es un cementerio corrupto con millones de gusanos
lo que más cuesta ahorcar de una ópera es la música
la música no se deja ahorcar fácilmente
la música se disuelve en vibraciones difícilmente ahorcables
me conformo con ahorcar al director y su batuta
ahorcar al apuntador
ahorcar el decorado
ahorcar y destrozar destrozar y ahorcar

3

proceder a la lectura de lo previamente registrado por
previamente experimentado
descomposición según las necesidades urgencias del hablante del registrador
del que vivió la situación y ahora la recuerda ahora le invade

el deseo de modificar lo vivido y lo registrado
el deseo de repetir la forma pertinente según desea nece-
sita ahora
mortificación
placer
conectar a través de asociaciones desbocadas los hechos
vividos los hechos corregidos
los hechos registrados los hechos repetidos
quizá —ya— en el sueño insomnio
quizá —ya— en la vigilia cansancio
gritos imparables deseados o no deseados aceptados o no
aceptados imparables
agotar el pensamiento revolviendo y revolviendo
transitar por el último cansancio
eventualmente percibir un nuevo ámbito

3B

arrojar palabra tras palabra hasta llenar la papelera
buscar significados
¿qué quiso decir?
¿qué dijo sin decir?
¿qué quería sin querer?
¿qué no quería queriendo?
tienes todas las palabras posibles todas las palabras im-
posibles dentro del cesto junto a tus pies
palabras para guardar palabras para revolver una y otra vez
puedes componer todos los significados que quieras
dar las explicaciones que quieras
¿y qué?
nostalgia de cuando todo fue hecho
sin pensar sin decir nostalgia física hecho inteligencia

ya lo sé
soy un producto de segunda mano
todo lo que pienso es de segunda mano
todo lo que digo es de segunda mano
todo lo que siento es de segunda mano
si todo lo que pienso siento digo es de segunda mano
es fácil deducir que me queda poca cosa
lo poco que me queda es de segunda mano
también
también
de pronto puedo visualizar todas las mentes de la ciudad
 encima de la mesa
¿qué veo?
veo que todas las mentes de la ciudad son iguales
todas de segunda mano
si todas las mentes de la ciudad ahora encima de la mesa
 se ponen a trabajar veo como todas las mentes de la
 ciudad hacen lo mismo
exactamente lo mismo
barajar pensamientos de segunda mano
barajar sentimientos de segunda mano
barajar palabras de segunda mano
ya te lo dije
te dije que quería vaciar mi cabeza
ya te lo dije
te lo dije
te lo repetí
quiero vaciar mi cabeza
así que búscame el especialista adecuado para realizar
 semejante operación
el especialista que pueda arrancarme de raíz hasta el úl-
 timo pensamiento
quiero que me quede dentro de la cabeza un hueco
un hueco lo más grande posible
un hueco limpio

un hueco blanqueado con blanco de España
quiero el hueco
te lo he dicho repetido mil veces
quiero el hueco
un hueco limpio y blanqueado
¡que no tengo ningún interés en escribir mis memorias!
en cuanto tenga el hueco tu ya no existirás en mí
me quedaré limpio de tus actos palabras
de lo que dijiste o no dijiste
de lo que hiciste o no hiciste
ninguna otra frase ningún otro hecho penetrará en mi
hueco
mucho menos una frase tuya
penetrará
mucho menos un acto tuyo
penetrará
mucho menos un programa de televisión
penetrará
mucho menos una ópera
penetrará
ninguna fábrica de arte para funcionarios
penetrará
quiero el hueco
que ahora no es hueco
es mina de basura
mina de basura a rebosar
a rebosar de frases tuyas
a rebosar de frases televisivas
a rebosar de frases académicas
a rebosar de frases económicas políticas sociales pedagógicas
sexuales religiosas mezquinas podridas tachadas resuci-
tadas manchadas
corregidas heridas torturadas
quiero evacuar toda la mina delante del parlamento
y
y
quedarme hueco

en el hueco
olvidarme de ti
olvidarme de todos
perderos a todos

5

siempre transporto paquetes de tonterías
cientos de paquetes de tonterías
paquetes con distintos embalajes pero paquetes de tontería siempre
siempre transporto noticias que no son noticias
confusión que no es confusión
estrategias que ya nadie sabe quién inventó ni para qué
las inventó
ni cuándo empezaron ni cuándo cesaron
si es que cesaron porque lo que es cesar nada cesa
mucho menos nadie cesa
la continuación irreversible de lo empezado no se sabe
dónde ni por qué
no se sabe cuándo ni por qué
el futuro atado y destruido antes de su nacimiento
un presente sin ninguna posibilidad de ser vivido
sólo maltratado como mínimo ignorado como mucho no
sabido no encontrado
sin existencia
empeñado en agarrar el presente lo ahorco con mis manos
ahora lo tengo muerto junto a mis pies
no sé si facturararlo o enterrarlo
quizá lo mande por fax a alguna parte quizá lo procese
mejor lo echo a la parrilla y me lo como para cenar
no importa que el estómago se renueve cada pocos días
siento cómo lo nuevo crece dentro de mí
lo nuevo con las mismas deficiencias que lo viejo
siento cómo arrastro la deficiencia

cómo empujo la deficiencia
cómo me aplasta la deficiencia
estoy hablando de la maleta que llevo incrustada en la
 cabeza
incrustada como un tumor
en realidad un tumor oxidado
te lo dije
te lo dije
no me incrustes esta maleta de hierro en la cabeza
no me la incrustes
a menos que la pintes con minio
y tú
tú
me incrustaste la maleta de hierro oxidada
kilos de óxido en la cabeza
maldita cabeza-maleta oxidada
soy más una cabeza de óxido que una cabeza de carne y
 hueso
el óxido soy yo
yo soy el óxido
óxido heredado
saltar fuera del tiempo es lo mismo que saltar fuera del
 espacio
sueño con saltar fuera de este tiempo y de este espacio
¿dónde puede encontrar el trampolín adecuado?
nadie sabe cómo salirse de esta cárcel
de este universo-cárcel absolutamente oxidado
tan oxidado como mi cabeza
tropezar
me gustaría tropezar
tropezar con otro aire
tropezar con otra sal
tropezar con otro sol
tropezar con otro asfalto
tropezar con la misma habitación
todas las explicaciones son limitadas
me instalé sobre el monte más alto

quería respirar aire puro
me visitó la lluvia ácida
me quedé sin árboles
sin hierba
sin agua potable
con el mismo cáncer
me instalé en el último piso del rascacielos más alto
a pesar de tener todos los canales de televisión a mi al-
cance tiré el televisor por la ventana
aún me quedan quince años de cárcel
maté sin saberlo
maté sin quererlo
a un transeúnte desesperado
¿desesperado?
sí desesperado

6

la ventana
el balcón
la cuerda
la sábana
el cuarto oscuro
la idea suicida
siempre la idea suicida
el estado suicida quizá no del suicida que finalmente será
suicida sino del suicida que nunca se suicidará
la caricia de la idea suicida
el estado suicida
un estado irreversible siempre presente o no siempre
presente pero siempre al acecho siempre en reserva
incluso como estado humorístico
el humor suicida
la distancia entre acto y pensamiento
la dialéctica entre acto y pensamiento

el acto como punto lejano jamás alcanzable quizá jamás
voluntariamente alcanzable

suicidarse sin suicidarse

acabar sin acabar

hacer sin hacer

moverse sin moverse

la fractura entre pensamiento y acción

o un pensamiento que sólo es pensamiento y que nunca
será otra cosa

quizá porque en el fondo reina la esperanza una esperanza
indefinible innombrable no identificable pero presente
siempre presente

el elogio de la esperanza como «otro» estado el estado de
la esperanza

la esperanza a través de la prisa: huida que ya no es prisa
ni huida sino «forma única» de vida quizá exclusiva
«forma única» de vida

saber que parar es morir a pesar de pensar que parar es paz
paz deseada nunca disfrutada

la destrucción del disfrutar

el aplazamiento indefinido de la paz

correr en oposición a parar

parar en oposición a correr o quizá correr y parar parar y
correr todo la misma cosa y otra cosa o ninguna cosa

el olvido quizá momentáneo quizá para siempre de la
idea presente del estado suicida

6b

¿y la catástrofe?

¡la catástrofe!

¡que me traigan la catástrofe!

¡el momento!

¡el instante!
este momento este instante en que explota el vacío y nace
 la inteligencia
el nuevo vacío
deja que corra por la calle
deja que me pase el semáforo
deja que pise la arena de la playa
deja que me tire al agua
deja que nade
el mar huele a mierda
no no puedo ver como los peces que me rozan los pies
¡hablaba de olor!
puedo zambullirme y sacar con la mano la arena negra
 del fondo
¡que no! ¿que no es negra?
sea lo que sea es arena
déjame correr al chiringuito déjame abrir la cerveza dé-
 jame hablar
¿a quién hablo?
¿a quién pido?
no hay nadie
me lo dejé todo en la catástrofe
no no me dejé nada en la catástrofe
me lo llevé todo de la catástrofe
así que no fue tal catástrofe
de la catástrofe se sale limpio sin pasado sin acompañantes
 sin pensamientos sin memoria sólo con inteligencia
¡que vuelva la catástrofe!
este momento en que estalla la cabeza y llega la calma
este momento en que se echa todo al mar
¡Qué vuelva la catástrofe!
este momento en que estalla la cabeza y llega la calma
este momento en que se echa todo al mar
¡Qué vuelva la catástrofe!

seguir y seguir
 seguir y seguir y así seguir
 seguir sin pausa / seguir
 seguir a costa de lo que sea y de quien sea / seguir
 seguir aun sin combustible / seguir
 seguir aun sin vida / seguir
 seguir y seguir / seguir
 seguir aun después de la muerte / seguir
 la mejor manera de seguir seguir después de la muerte /
 seguir
 lo más urgente seguir después de la muerte / seguir

veo una manada interminable de cuerpos humanos, to-
 dos los cuerpos humanos
 habitantes de la ciudad / seguir y seguir / seguir y se-
 guir aun después de muertos / seguir
 muertos y vivos vivos-muertos muertos-vivos siguen y
 siguen / seguir
 siguen y siguen / seguir
 nadie sabe hacia dónde nadie sabe por qué
 todos saben seguir y seguir / seguir
 seguir y seguir / seguir / más allá de la muerte como
 ahora / seguir
 seguir y seguir / seguir / como ahora / seguir
 seguir y seguir igual que ahora justo igual que ahora co-
 mo ahora / seguir
 así como ahora / seguir
 seguir y seguir aun y muertos / seguir
 igual que ahora muertos pero igual que ahora / seguir
 seguir / ir después o detrás de uno / seguir
 seguir / ir en busca de una persona o cosa / seguir
 seguir / proseguir o continuar en lo empezado / seguir
 seguir / ir en compañía de uno, seguir
 seguir / profesar o ejercer una ciencia arte o estado / se-
 guir

seguir / tratar o mantener un negocio o pleito / seguir
seguir / conformarse, convenir, ser del dictamen o partido de una persona / seguir
seguir / perseguir, acosar o importunar a uno / seguir
seguir / imitar o hacer una cosa por el ejemplo que otro ha dado de ella / seguir
seguir / dirigir una cosa por camino o método adecuado / seguir
seguir / inferirse o ser consecuencia una cosa de otra / seguir
seguir / suceder una cosa a otra por orden, turno o número / seguir
seguir / originarse o causarse una cosa de otra / seguir
seguir / seguir y seguir / seguir / seguir

CARLOS MARQUERIE

MEMORIA ESCÉNICA

La obra de Carlos Marquerie (Madrid, 1951) se desarrolla desde el diálogo con las artes plásticas; entre sus maestros destaca Francisco Peralta, profesor de modelado y en cuya compañía de teatro de marionetas empieza a trabajar en 1972. Ahora bien, las relaciones entre las imágenes, objetos y materiales plásticos, por un lado, con el cuerpo del actor y la palabra, por otro, no han dejado de evolucionar, describiendo periodos que han respondido a necesidades creativas distintas. En 1977 funda La Tartana Teatro, un grupo que se inserta en el movimiento de renovación que toma el relevo del histórico Teatro Independiente español. El nuevo teatro, en la esfera del Odin Teatret, de Eugenio Barba, con el que tuvieron un estrecho contacto en sus comienzos, de Tadeusz Kantor o Robert Wilson, arranca de unos planteamientos estéticos más complejos y un modo menos explícito de entender el compromiso político. La Tartana se identifica inicialmente con un teatro de calle que combina muñecos y actores, un fuerte sentido plástico y un tono poético tendente a lo intimista. La comunicación teatral se apoya en la creación de un determinado ambiente escénico y la realización de acciones teatrales, antes que en el desarrollo de una trama narrativa o la construcción de caracteres psicológicos. En 1984, pasadas las euforias de la Transi-

ción, el grupo da un giro al dejar el teatro de calle en beneficio de otro tipo de comunicación con un público ya acostumbrado a los zancos y pasacalles como paisaje de la verbena institucional. A partir de *Ciudad irreal*, estrenada este mismo año, se empiezan a utilizar textos de autores como Handke, Elliot, Kavafis o Beckett y sobre todo de Müller y Antonio Fernández Lera. Se trata de un teatro más críptico en el que los lenguajes escénicos, apoyados en los objetos, la dimensión plástica y las propias acciones, adquieren creciente autonomía, a la vez que se acentúa la presencia del actor. El plano vocal y sonoro gana protagonismo, hasta dar lugar a esquemas rítmicos que estructuran el desarrollo de la obra. A partir de 1987 se alcanza una etapa de madurez con obras como *Lear* (1987), *Ribera despojada*, *Medeamaterial*, *Paisaje con Argonautas* (1988), de Müller, *Otoño* (1990), *Los hombres de piedra* (1990), *Paisajes y voz (historia de un árbol)* (1991) —estas dos últimas sobre textos de Fernández Lera—, donde el reencuentro con paisajes naturales guía el trabajo con los materiales plásticos. A partir de *El hundimiento del Titanic*, basada en el poema de Hans-Magnus Enzensberger, producida por la Expo-92 de Sevilla. La relación con Elena Córdoba impulsa el trabajo coreográfico y el diálogo con la nueva danza; son los años de La Pradillo. La emancipación de los elementos plásticos hace que esta obra se acompañe ya con una instalación escénica, *Fragmentos del Atlántico Norte*.

En 1996 Marquerie se separa de La Tartana, que había impulsado desde 1990 la apertura de un nuevo espacio de investigación teatral en Madrid, la Sala Pradillo, para buscar una estructura de creación más ágil que le permitiera expresarse de forma personal y sin la sujeción a los tiempos y necesidades que impone la producción teatral. Se crea así la Compañía Lucas Cranach, que marca un giro decidido en su trayectoria. Sin abandonar los elementos característicos de su teatro anterior, como el sentido plástico, que ahora se canaliza en gran medida a través del trabajo con las luces, o el tono intimista y lírico, Mar-

querie se distancia del teatro de imágenes y el lenguaje poético empleado hasta entonces; en su lugar, se focaliza el cuerpo desnudo del actor y unos textos escritos por él mismo con un profundo tono reflexivo. Entre sus actores destacan nombres con los que ya había trabajado anteriormente, como Juan Lorient, Gonzalo Cunill, Marisa Amor, Carlos Fernández o Nekane Santamaría, a los que se irán sumando otros, como Montse Penela o Emilio Tomé, al tiempo que los primeros iban tomando otros rumbos. En la base de este giro late el deseo de una mayor claridad en la comunicación de una realidad siempre contradictoria, confusa y fugaz, y desde un *yo* personal, cuya voz llena la escena. De este modo, tras el proyecto inicial, *El borracho y el demente*, de Thomas Bernhard, se realiza una de las obras emblemáticas de la nueva formación, *El rey de los animales es idiota* (1997), a la que siguió *Lucrecia, y el escarabajo disiente* (1999), *120 pensamientos por minuto* (2002) y *2004 (tres paisajes, tres retratos y una naturaleza muerta)* (2004). Desde el estallido de vitalidad escénica que marcó *El rey* hasta esta última, la escena se fue cubriendo de tintes oscuros, para los que se recupera el mundo plástico de las imágenes, abandonadas desde la formación de Lucas Cranach, imágenes que remiten a la crueldad humana y los horrores de la guerra, pero sin abandonar ya la presencia cercana y cálida del actor como base poética de un universo subjetivo. Por la escena de Marquerie se esparce un aire de desvalimiento que nos habla de la fragilidad humana. Minimalista y desnuda a la vez, pero perfeccionista en los pequeños detalles sobre los que se construye, constituye una reacción contra la cultura del espectáculo y la búsqueda de rentabilidades económicas, contra el exceso de informaciones e imágenes, una sociedad donde la presencia real, inmediata y física del hombre parece haber desaparecido.

¿Por qué crees que un arte tan antiguo como el teatro sigue existiendo? ¿Cuál es su valor frente a otros modos de expresión? ¿Alguien como tú, que en los últimos años ha ido escribiendo más y que sobre todo cuenta con una larga trayectoria como dibujante y artista plástico, qué encuentra en el teatro de diferente?

Intuyo que el teatro existe, quizá no lo tengo claro y quizá no me lo planteo mucho. El escribir es incompleto para mí, no me considero escritor de raíz, escribo por la necesidad que me ha pedido el teatro de escribir. Ha habido momentos en mi trabajo que he necesitado la palabra y las palabras que encontraba escritas no me eran suficiente para continuar. La pintura o el dibujo cubren un aspecto de mi forma de trabajar. Creo profundamente que el hecho de sentarte en una butaca y que te cuenten cosas y que veas cosas, ver lo que sucede en escena, la palpitación del propio hecho de lo efímero, le da un valor extraordinario. En estos momentos en que el arte es perfectamente consumible, en que puedes tener libros para decorar un salón, el teatro es un hecho político en sí mismo, político en un sentido arcaico de la palabra, político en el sentido de reunión, de comunión, de diálogo. La fuerza está en eso, en el acto irreplicable. Ese punto de vitalidad, de comunicación no verbal, no visual, del tú al tú, del actor al espectador, le da un tipo de valores, de reflexiones, que son específicos del teatro; y de hecho las artes plásticas, todo lo que es performance, es un acercamiento al teatro.

¿Cómo se explica que a pesar de todo eso el teatro, sobre todo ciertos tipos de teatro de creación, se haya decantado en el siglo XX como una experiencia minoritaria?

Es minoritario, pero debe ser minoritario. Lo confunde un poco el hecho de que haya cosas que funcionen tan grandilocuentemente, y parece que todos tendríamos que

ser así, pero hay cosas que no tienen sentido de ese modo. Yo no me puedo imaginar 2004 con quinientos espectadores, porque si hay un particular desarrollo es que la gente tiene la sensación de una comunicación muy directa, y eso tiene que ser casi en un tú a tú. Y eso es así y es maravilloso que sea así.

Tus comienzos teatrales hay que buscarlos a finales de los años setenta, con La Tartana, el teatro de calle y los muñecos, un teatro de tono quizás más festivo...

Bueno, el teatro que hicimos en la calle nunca fue un teatro excesivamente festivo, era más poético, había cosas más alegres, pero siempre hubo cierta tristeza latente.

Se trata de un largo recorrido hasta hoy. ¿Qué elementos de entonces reconoces todavía en el trabajo de Lucas Cranach?

Siempre ha habido una necesidad de contar no solo a partir del personaje, sino a partir de la escena, de lo que estaba ocurriendo en la escena, había transformaciones que contaban tanto como los propios personajes. Siempre ha habido una intención política, aunque haya ido cambiando. La muerte siempre ha estado presente, aunque luego haya ido cogiendo más presencia. Hay un momento en que veo que la marioneta ocupa un lugar secundario hasta llegar a desaparecer, pero siempre ha habido un componente plástico, de transformación plástica, aunque no hubiera muñecos.

¿Y la palabra? Parece que a medida que se abandonan un poco los muñecos y aparece el actor hay una mayor necesidad de palabras, primero de otros autores y luego las tuyas propias.

En cuanto a la palabra, ha habido un momento en que necesitas aclarar, llegar adonde lo visual no llega. Esa necesidad surge en un momento dado y luego va cambiando. Hay un momento muy claro, con Lucas Cranach, en que se busca una claridad, relacionada con la experiencia personal. Darte cuenta de que hay textos que son hermé-

ticos, que son inaccesibles, y ahí hay una voluntad de ser muy claro, no sencillo o simplón; abordar cosas profundas, pero con mucha claridad. En este último período puede ser que esa búsqueda de profundidad lleve a terrenos oscuros, donde es difícil hacer claro lo oscuro; pero en todo caso hay una decisión de ser claro, de la búsqueda de la comunicación. Te vas dando cuenta que de repente hay bloqueos, cantidad de cosas que no se terminan de entender, que no llegan.

¿A qué es debido esa evolución en las formas de comunicación con el público?

Hay momentos en la vida artística en que necesitas estar muy cerca de la sociedad, acompañarla, y hay otros momentos que no, en los que estás peleado con la sociedad. En la Transición hay un momento de convivencia con la sociedad. Era un teatro muy abierto, muy limpio, brillante, y hay un momento donde la convivencia con la materia que expones no es tan grata. *Ciudad irreal* es una obra ya muy oscura, en la que le preguntas a la sociedad a dónde vamos, por qué nos estamos metiendo por aquí. Eso responde a un momento de confrontación. Pero son momentos que van pasando. En *El rey* se cuidaba mucho al público, se iba muy paralelo con el público; en 2004 ya no existe eso, hay una voluntad de ser claro, pero también de cuestionamiento fuerte de la sociedad, hay algo que confrontas y que puede producir rechazos, como la utilización de un tiempo largo, pero con el convencimiento de que hay cosas que solamente se pueden percibir, se pueden escuchar con esa calma. Hay una forma de desnudar el texto que choca. A lo largo de mi obra siempre ha habido este vaivén.

¿Por qué dejaste el teatro de calle?

La Transición es un momento de recuperación; trabajar en la calle era un acto social maravilloso, un acto social común importante, incluso el hecho en sí mismo

era más importante que lo que estabas contando. Pero luego el teatro de calle se convierte en algo de animación, de fiestas en los ayuntamientos. Algo que nace de una necesidad se convierte en una utilización. Ahí se produce un rechazo muy claro de trabajar esa calle. Los últimos años de trabajar en la calle, en España casi ya no podíamos trabajar, por la imposición de unas condiciones como de verbena, pero sí mucho en el extranjero, donde no había tanto esa necesidad de utilizarlo. Y de ahí viene esa decisión de abandonar la calle. En aquellos años hubo un festival de teatro de calle que dirigía yo, y fue muy interesante la evolución. En los últimos años ya casi no había pasacalles, pero sí muchas acciones. La transformación de La Fura es muy interesante en este sentido: la primera vez que tuve noticias de ellos hacían pasacalles, pero con elementos más urbanos, y luego pasan a las obras de acción. En Tartana se mantuvieron siempre los dos trabajos, obras de sala y obras de calle, e incluso otras itinerantes. Siempre se mantuvieron esos tres tipos.

En algún momento de los años ochenta se prueba un tipo de teatro con mayor apoyo tecnológico, que no va a durar mucho. Otros grupos, sin embargo, han encontrado por ahí un camino creativo, en algunos casos con un amplio respaldo por parte del público.

Hay un momento en que hay un rechazo grande y la vuelta a un equipo donde únicamente se utilizan los elementos que se pueden manejar. Desaparece la amplificación, no se utiliza música pregrabada, el sonido debía estar producido desde la propia escena; algo que ver con los planteamientos de Lars von Traer: nos pusimos una serie de reglas, como que no saliesen o entrasen actores durante la obra, y que llevó a un proceso de trabajo muy exhaustivo con todos los materiales previos. De esa época salió *Rey Lear*, *Medeamaterial* y *Otoño*.

En la andadura de La Tartana fueron apareciendo personas importantes, con las que empiezas a trabajar estrechamente, como Antonio Fernández Lera o Elena Córdoba.

Después de *Otoño* hay un cambio, es cuando empiezo a trabajar con Antonio Fernández Lera. Hacemos dos obras, *Los hombres de piedra* y *Paisajes y voz*. Y luego ya viene *El hundimiento del Titanic*. Es un cambio radical porque empiezo a hablar con bailarines. Al empezar en Pradillo y entrar en contacto con un tipo de danza, me interesó esa nueva danza. Y empieza la colaboración con Elena Córdoba. En *El hundimiento* hay escenas que monta ella. Vuelve a haber música grabada. Había más dinero y más gente, con un equipo mayor y un planteamiento del espacio muy trabajado. A partir de ahí se inicia un trabajo que desemboca en mi apartamento de Tartana.

Lucas Cranach parece marcar una nueva etapa. ¿Qué motiva tu separación de Tartana y del proyecto de la Pradillo?

Empieza a ser más clara para mí la necesidad de trabajar en un equipo mucho más sólido, que no sean equipos casados de por vida; que desaparezca el aparato de producción, hacer un tipo de trabajo menos industrial, menos empresarial y mucho más de creación. Tartana era un grupo estable, y a partir de *Otoño* decido que no quiero trabajar con equipos estables. Uno está obligado a trabajar con los mismos actores. Empieza a haber la necesidad de que no haya un aparato externo. Al final Tartana es una empresa teatral, y hay una decisión muy clara de que yo no quiero trabajar así, de que quiero trabajar con un equipo de gente, que puede ser diferente, que puede ser el mismo, que se puede repetir o cambiar, donde haya una gran libertad. Como si un pintor se mete en un estudio a pintar; hay esa idea de la sala de ensayo como un estudio donde se toman todas las decisiones de trabajo, no en una oficina al lado.

¿Cómo es tu forma de trabajo a la hora de montar una obra?

Yo trabajo mucho previamente a los ensayos, pero luego a los ensayos con muy pocas cosas delimitadas, e incluso parte del proceso es un cuestionamiento del texto, de la necesidad de cada parte del texto. El teatro se hace, no en una oficina y luego se lleva a la escena, sino que el teatro se crea en una sala, en ese espacio. El teatro se resuelve en el espacio, como un cuadro en el lienzo.

Los trabajos con Lucas Cranach parecen estar marcados por un tono de subjetividad ligado a tu propia biografía, a unas necesidades profundamente personales de expresión. Es una postura que no abunda en el teatro, donde pareciera que uno debe renunciar a su yo más íntimo. Sería comparable a la postura de un poeta, pero un poeta de la escena.

Hay un momento en que solo quiero trabajar sobre lo que realmente conozco, no sobre lo que me he informado. Es a partir de *El rey*, es mucho más autobiográfico. Luego está esa cosa de la que nos han acusado tantísimo, de mirarnos el ombligo, y sí, yo me miro el ombligo. Hay un texto de *Lucrecia* que hace alusión a eso. Yo creo que la única forma de contar algo interesante a la sociedad tiene que partir de ti mismo, y luego esa gran voluntad de hacerlo muy abierto, profundamente comunicable. Yo creo que de ahí viene todo este último período de trabajo. El final puede ser oscuro, porque hay cosas que no se pueden resolver. Ser claro en todo, pero no simplificar las respuestas a los problemas del hombre. Es la historia de la civilización y yo no voy a resolverlo en el teatro. Pero sí puedo intentar ser muy claro en la oscuridad.

¿Cuál es la relación de los textos con la escena? ¿Crees que cualquier texto puede ser dicho en escena o deben tener unas características específicas? ¿En qué radica la teatralidad de un texto?

Pienso que todo texto se puede llevar a escena. Creo que es muy difícil que un texto no pueda ser dicho en

escena. Recuerdo cuando hablé con Valente sobre un texto para *Comedia en blanco* y me dijo: «No sé cómo puedes llevar esto al teatro, pero qué mayor deseo el mío que hacer público un texto privado; adelante, todo lo que queráis». Claro que es una poesía la de Valente que *a priori* sería la menos teatral; pero el ambiente, toda la atmósfera que se crea, puede ser lo teatral. Quizá lo que construye el hecho dramático, el hecho escénico, es el conjunto, la instalación de una serie de elementos, la convivencia, lo que se dice y lo que está pasando y cómo se dice, cómo se escucha. Eso me ha preocupado siempre muchísimo, cómo un texto se puede escuchar, se debe escuchar, cómo me gustaría que lo recibiera el público, ahí hay un trabajo que puede hacer que el texto más antiteatral pueda llegar a ser teatro. Algo imprescindible para ello es la comprensión exhaustiva del texto por parte del actor. Me he dado cuenta que desde ese primer entendimiento del texto a un conocimiento del todo hay muchas cosas. En eso hay que trabajar mucho, en entender perfectamente el texto.

Leer un texto o escuchar un texto: ¿dos cosas tan distintas!

Completamente diferente. Escuchar un texto es un conjunto de cosas; para mí es muy difícil de disociar el texto de las demás cosas que están pasando.

¿Se podría hablar de la escena como un espacio que da cuerpo a la palabra?

Nunca pensaría que la base o el objetivo del teatro es que tuviera cuerpo la palabra. Yo creo que no, que a mí lo que más me interesa es la convivencia de la palabra con la imagen, con el movimiento, con el silencio. A mí me es muy difícil oír ese momento de *El rey*, la elegía de la muerte de una persona..., había ahí un momento muy bonito en escena, de una discreción y de una emotividad profunda.

La relación con la acción y las imágenes ha ido cambiando en tus últimas obras, parece que cada vez hay menos acción y más imágenes, sobre todo en 2004.

Igual que ha habido unos años de rechazo del movimiento, hasta el *Titanic*, que es cuando se produce una vuelta, igual ha habido un momento en el que confiaba más en la acción que en la imagen. Acciones que las puedes convertir en imágenes, pero no son en sí mismo imágenes, sino algo que tiene un desarrollo orgánico. Me chiriaban las imágenes, no me encontraba a gusto, no me servían. En esta última obra vuelven otra vez, se vuelven a construir imágenes, imágenes precisas. Hay muy poca acción y mucha imagen. Yo creo que al no tener ninguna necesidad de meterle ritmo, al darle tiempo a la obra, me han surgido las imágenes. El hacer una sucesión de imágenes a un ritmo acelerado me parecía artificial. Un ritmo más sereno me permite construir imágenes, un ritmo donde las imágenes pueden tener un peso, una capacidad de comunicar más allá del primer contacto. Y creo que voy a seguir por ahí. Una imagen recreada desde la calma. Sin embargo, la acción siempre es más fácil de coger y darle ritmo. Y luego la acción tiene algo: cuando entras en una acción frenética el cuerpo cobra una realidad física tan libre, tan hermosa y bella. Hay una lectura bella de esos momentos de energía, tanto de los cuerpos como de la voz. A veces no aparecen pero a mí me interesan, siempre me han interesado.

¿Cómo resumirías tu evolución teatral en los últimos años?

Hay menos disimulo en el teatro, cada vez soy más yo.

Cambiando de tema, ¿cuál es el mapa de relaciones artísticas en el que va creciendo tu trabajo?

Para mí hay un principio en torno a 1975. Venimos del mundo de las marionetas, de Francisco Peralta, que fue profesor mío de modelado. Según terminé el bachillerato

empecé a trabajar en su compañía y empecé a dar clases de modelado. Era un colegio con una impronta muy creativa. En ese sentido Paco Peralta es un maestro estético y ético en el arte. Sigue siendo un ejemplo para mí. Había grupos como Canon o Habana Verde o Rafel Ponce con un Teatro Sacado de La Manga, y también otros que venían de Argentina, con planteamientos no tan populares. Es un teatro con unas características muy claras, tiene un compromiso formal que no tenía el Teatro Independiente, y otra forma de entender el sentido político. Y luego hay otro punto de contacto muy importante que es el Odin Teatret, y aunque con Eugenio Barba no llegué a tener mucha sintonía, sí la teníamos con otra gente del Odin. Entonces es cuando a mí me hablan de Esteve [Graset] y surge una relación que comienza a entrar pronto en lo personal. Se crea una relación muy estrecha. Hay una sintonía artística. El trabajo de Esteve lo he admirado muchísimo. En *Otoño* es quizás donde hay más cosas en común. La utilización de la voz es muy diferente, para mí la voz siempre es muy normal, y en Esteve siempre hay una voz muy elaborada. En *Lear* tiene mucha importancia la voz, pero es una voz más melódica. Ese mundo sonoro se elimina con Lucas Cranach. El teatro de Esteve, al igual que el de Rodrigo [García], ha tenido mucha influencia en mi manera de trabajar. Esteve llevó a cabo una enorme reflexión sobre el montaje, y eso influyó muchísimo. Se da un período de muchísimas filtraciones entre la obra de Esteve, Rodrigo y mi trabajo.

¿Crees que hay algún tipo de influencia en un sentido concreto o se trata más bien de un proceso de evolución en paralelo?

Para mí tanto Esteve como Antonio me dieron valor para escribir y ver la importancia que puede adquirir un texto personal. Por lo demás, tanto Rodrigo como yo en ese momento tenemos una evolución paralela, y aunque el teatro de Rodrigo siempre ha tenido una base autobiográfica mucho más fuerte que el mío, hay un momento en

el que el mío coge una línea muy directa, muy clara. Hay momentos en que coincidimos Esteve, Rodrigo, Antonio, Elena y yo, en los que hubo una sintonía muy fuerte; incluso empezamos a hacer un proyecto los cuatro juntos. Empieza a haber muchos proyectos en común. Son los años de la Pradillo y cuando desaparece Arena, antes hubo menos contacto, porque Esteve estaba viajando continuamente. Es partir del 1992 y hasta el 1996, en esos cuatro o cinco años hay mucha relación.

¿Cómo ves la evolución del teatro en España y tu lugar en ella?

Para mí es complicado, porque a veces tengo necesidades de situarme, no en la historia, pero sí en el panorama, y terminas pensando que no existes. A raíz del año 1992 empiezan las cosas a cambiar. Hasta ahí pareció que había una voluntad integradora. El Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas tiene la función de acoger las nuevas tendencias. A partir del 92 hubo un cambio grande en el Partido Socialista, empiezan a aparecer las cosas turbias. En cultura empieza a aparecer una serie de gente alejada de los valores más éticos de la cultura, y mucho más a la búsqueda de unos resultados. Siempre tengo la sensación de que a partir de ese momento empiezo a no poder hablar con nadie de la Administración. Antes había un diálogo, no tanto sobre las cuestiones económicas. A partir de ahí se inicia una concepción muy empresarial del teatro y un rechazo a un tipo de creadores que no queremos trabajar como empresas, que queremos trabajar como artistas, ahí se da un choque muy grande, y luego empieza a coger fuerza todo el sector de los nuevos dramaturgos. En la Escuela de Arte Dramático a ninguno de nosotros nos han llamado para dar clases nunca, ni para dar cursos monográficos. Se ha considerado que nuestro teatro era minoritario. Hay muchas veces que en algunas salas alternativas se repite eso. De antemano hay una definición de aquello que es más mayoritario y aquello que es más minoritario. Si se estrena un

tipo de autor textual, tiene un presupuesto y a lo mejor un mes en cartel, y si es un autor no textual tiene otro presupuesto y unos días en un festival. Se considera minoritario, pero para mí es una aberración. Hay muchas obras que en principio son mucho más mayoritarias, que tienen un lenguaje más actual que llega a más gente, pero se las cataloga y se las trata como minoritarias. Se puede demostrar ampliamente que no es cierto, puede haber obras de estas últimas más herméticas, pero hay otras que no lo son.

¿Cuál ha sido el fallo? ¿Por qué después de veinte años haciendo un teatro de creación no se ha conseguido abrir un espacio más visible en el panorama social y cultural?

Se ha consolidado una sociedad teatral muy conservadora que siempre produce lo mismo. La sociedad teatral, el medio del aficionado entusiasta, el mundo profesional, como mi abuelo, que iba todos los domingos al teatro, el público teatral asiduo de toda la vida, la crítica especializada, la administración y la profesión, han marginado absolutamente a un sector teatral, o nos hemos marginado nosotros. Hay algo en estos momentos que es muy dramático, y es una cosa específica de Madrid, donde hay un divorcio absoluto. Hay gente que llevamos muchos años. Yo he pasado de ser joven director de escena, de la nueva generación, a cumplir cincuenta años. Eso significa que llevo desde los veintidós y aún antes, desde los dieciocho, haciendo teatro profesional. Ese divorcio, que ha producido un geto, es algo que..., por ejemplo, vas a Barcelona y no existe. Roger Bernat está trabajando con el Lliure, Marcel·lí con el Mercat, da clases en el Institut del Teatre. Hay una relación continua. Aquí ya no aparecen en los periódicos; o que este año no me hayan dado ni subvención; es raro que a una persona que lleva tantos años haciendo teatro... es raro. Y no sé cómo se va a romper esa inercia, porque es una inercia que va en aumento. Del mismo Rodrigo García, sus obras no se estrenan en

su ciudad. *El rey* es una obra que tuvo bastante éxito, con cantidad de público, pero pasas silenciado. Hay algo que es enfermizo, que no es bueno, incluso para el futuro, habría que romper eso, lo que yo llamo «sociedad teatral», los medios, las instituciones, la profesión. Hay algo con lo que no hay contacto para nada, y eso no es sano.

EL REY DE LOS ANIMALES ES IDIOTA



Lucas Cranach, *El rey de los animales es idiota.*

DIÁLOGO I

GONZALO.— Incapaz.

Idiota.

Absurdo.

Todo vuelve a la calma.

Tormenta pasada.

Todo tranquilo a nuestro alrededor.

JUAN.— Fuera todo se bate con violencia. Dentro también.

Mira, soy como ese árbol, se sigue batiendo y cada año tiene menos hojas y más ramas secas, va camino de no dar ni sombra, pierde utilidad.

GONZALO.— Estúpido. Enfermo. Corres el peligro de convertirte en un objeto decorativo a la puerta de la casa igual que el árbol.

JUAN.— Si no fuera porque veo batirse al árbol a la puerta de la casa todos los días, no sé cómo podría levantarme cada mañana.

DIÁLOGO II

CARLOS.— Cuántos amigos han compartido conmigo momentos de entusiasmo o dolor a lo largo de los años. Me pregunto qué habrá sido de sus vidas. Tener tiempo para recuperar viejas amistades.

¿Usted a qué se dedica? Yo, a recuperar viejas amistades. ¿Y esa ocupación es lucrativa?, se preguntaría mi interlocutor, y yo le mandaré a tomar por culo. Le di-

ría: váyase a tomar por culo, me esta haciendo perder mi tiempo con sus jodidas preguntas.

A mí lo único que me satisface es ocupar mi tiempo. Ocuparlo sin más, no pasar por él, ni que él pase por mi.

No perderlo.

No me importa si mi tiempo es productivo.

No me interesa entretenerlo, tampoco distraerlo.

Sólo quiero ocuparlo.

Tampoco quiero atraparlo y poseerlo.

Sólo ocuparlo.

Yo ocupado en cada instante, sin más, al cien por cien, mi momento, vivir en su duración, sin querer que sea más largo o más corto.

Me obsesiona el paso del tiempo, tengo la continua y jodida sensación de que se me acaba; se me escapa entre los dedos. Por las noches al meterme en la cama entrelazo las manos con fuerza y miro las ranuras entre los dedos: de qué jodida manera, me digo, impediré que por aquí se esfume mi tiempo. Absurdo, pero es una sensación física: dedos gordos y el jodido tiempo me palpa las manos, se infiltra y abre surco, imparable. Cómo me jode. Para evitarlo no paro de hacer cosas. Cosas, es lo mismo el qué, hacer, yo solo o con más gente, hacer, hacer y hacer, hacer cosas y la jodida sensación de las manos gordas intentando frenar el tiempo no me abandona.

GONZALO.- Enumeración de perdedores de tiempo:

MARISA.- Los que van a hablar a un bar con la música a todo volumen y no se escuchan.

GONZALO.- Los que van a bailar a un bar con música a volumen ambiental.

JUAN.- Los funcionarios que sin trabajar se aburren en la oficina.

NEKANE.- Los que van al teatro, no les dice nada lo que ven y no se van.

Los que se aburren y no quieren aburrirse.

GONZALO.— Los que de la diversión hacen una rutina que les aburre colosalmente y no hacen nada para aburrirse sin más.

Los que no saben aburrirse sin justificación.

NEKANE.— Los que creen que acumulando dinero justifican su paso por la vida.

JUAN.— Los que nunca tienen tiempo y viven cada instante pensando en el siguiente.

MARISA.— Los que, incapaces de vivir, viven del recuerdo.

JUAN.— Los que esperan continuamente grandes acontecimientos, y así, se les escapan los pequeños momentos.

CARLOS.— Cuando pierdo el tiempo, antes de reaccionar y buscarlo (todo lo que se pierde se debe buscar), comienza a contraérseme el estómago, es casi ese jodido dolor de ulceroso y la consabida mala leche. Me encierro, acuso a los de mi alrededor y me doy de cabezazos contra la pared. Estúpido, imbécil. Yo, estúpido e imbécil, me obsesiono con no perder el tiempo y lo único que consigo es perderlo más, de forma más contundente, de mala leche y encima con la cabeza hinchada y abierta por la jodida manía de darme de cabezazos contra la pared.

GONZALO.— ¿Viste *La Luna* de Fellini?

Unos tíos meten la Luna en una inmensa nave industrial convertida en discoteca.

Una película que reflexiona sobre el silencio y el ruido y termina con la Luna en una discoteca. Cojonudo.

JUAN.— ¡No hay que perder el tiempo! No, nunca, el tiempo no se debe perder, el tiempo es oro, bueno, quizá un poquitito menos. Pero no importa ¡No perdáis el tiempo, mamones! Yo no pierdo el tiempo; no dejo escapar ninguna oportunidad de no perder el tiempo; otros pierden las oportunidades y con ellas pierden el tiempo; porque es tiempo perdido el perder las oportunidades.

CARLOS.— Con los años, cada vez más lento; irremediable, no puedo correr, cuando me precipito, o la vida me

precipita, tengo la misma sensación: no estoy viviendo, la vida pasa a mi lado sin mí, me arrastra y ese arrastrar me impide disfrutar, ser consciente, de cada instante. Me asusta morir. El otro día una gran lechuga volaba alrededor de mi cabeza. Ya no tengo tiempo para leer, sólo puedo releer. Qué jodido debe de ser que se te acabe el tiempo sin haber hecho lo que cada uno cree que tiene que hacer en la vida.

Me gustaría leer en verano y a la sombra los versos de San Juan de la Cruz; follar, al atardecer, con una mujer oriental; y comerme, con la servilleta anudada al cuello, una lamprea a la bordalesa, mientras me bebo una botella de Château-Lafite a grandes y ruidosos tragos. Sólo pienso en mí.

Y una polla.

Una polla hermosa, con alas; polla voladora, sonrosada y bien erecta.

Follar y volar, follar y volar.

¡Qué mierda! ¡Qué jodida mierda!

Quiero y deseo hacer tantas cosas, seguro que no podré hacer todo, no importa, lo que haga lo haré de cojones, sin correr; eso sí, sin correr; no, no quiero, no me da la gana, no me sale de los cojones, no quiero correr.

Todo el mundo corre, todo el mundo tiene que correr para no perder el tiempo, pero, joder, no se enteran de nada, a estas velocidades no se ve, no se siente y se pierde el tiempo.

NEKANE.— Me temo que estamos perdiendo el tiempo con tanto darle vueltas al tiempo perdido. Aquí sentados, con disquisiciones absurdas sobre el tiempo y me temo que no solamente lo estamos perdiendo nosotros, corremos el riesgo de hacérselo perder a todos estos, que aquí sentados nos escuchan y nos ven perder el tiempo.

JUAN.— Contémosles historias estupendas y provechosas.

Ja, ja, ja, ja.

Historias de amores bellos, perdidos y trágicos; pero de final feliz.

Historias de héroes y heroínas, pero cercanos; como dicen los sabios del tiempo libre: «héroes de carne y hueso».

Tragicomedias sobre la vida.

Mentiras, pero siempre mentiras piadosas y edulcorantes.

Bailemos y deleitémoslos con el movimiento cimbreante de nuestros cuerpos; pero que no se convulsionen. Ojo, que no se convulsione nada. Todo ordenando y bonito según los cánones de la corrección.

Hay que entretener al respetable, o al menos mostrarle cosas bellas, de buen ver. Que no entiendan pero que les entretenga, eso es lo importante, que pasen un rato agradable.

Todo limpio, reluciente y ejemplar.

Mujer de ojos de perla, no vengas hoy.

Mujer de ojos tristes, no vengas hoy.

No rasgues tu voz.

No merece la pena; el convite de hoy es burdo, eso, muy entretenidito y muy blandito, pero burdo y bobalicón.

No busques los infiernos que nos rodean cada día, no, hoy están de vacaciones.

Volvamos a las historias de ángeles tontorrones. A quién coño le importan los ángeles caídos.

Repollos, millones de repollos.

A quién coño le interesa deleitarse en el olor de una polla erecta o de un higo maduro.

Perded el tiempo, mamones.

Desapareced de mi vista. Hijos de puta.

Olvidadme y dejadme con mis miedos y mis infiernos. Imbecilidades.

Dejadme a mí con mi tiempo.

Cerradme la puerta en las narices, y mierda; iros todos a tomar por culo.

MARISA.- Entre las piernas tengo un coño.

Hermoso y peludo

Chupado y babeado.

Y mi coño se cabrea.

Mamones, sí, vosotros, los que ocultáis vuestra cara de besugos indocumentados en poltronas de grandes despachos, vosotros que santificáis la cultura, aunque no queráis me vais a escuchar y me vais a escuchar porque me sale del coño, y estoy aquí en esta puta casa para eso, para contar lo que veo y lo que me sale del coño.

Mi coño mira, ve y llora.

Mi coño ve mierda.

Mi coño ve hombres que revientan.

Mi coño no soporta ver más sangre.

Mi coño ve escuelas públicas que se cierran.

Mi coño ve cómo aumentan las aulas privadas.

Mi coño ve cómo los intereses políticos triunfan sobre las ideas.

Mi coño ve mediocres con poder.

Mi coño ve a una mujer gritando.

Mi coño se estremece ante su grito.

Mi coño se entusiasma al ver a dos hombres besándose.

Mi coño no entiende por qué ese fiscal los insulta.

Mi coño se entristece.

Mi coño se atraganta.

Mi coño escupe.

Mi coño llora.

Mi coño llora más.

Mi coño grita y sigue llorando.

Sí, sí, sí, mi coño grita, habéis oído bien, escupe, se atraganta y se cabrea.

DIÁLOGO III

JUAN.— Deslízate.

Vuela.

Rómpete.

Vuela.

Con el rostro desencajado, el pecho desnudo y los muslos gruesos.

Vuela.

No puedo evitarlo, parece que van a reventar.

CARLOS.— ¿Quién?

GONZALO.— ¿Los muslos?

JUAN.— No, gilipollas. Los ángeles.

Solamente los miro, y cómo me jode estar aquí quieto.

GONZALO.— «El pájaro divino relucía
con claridad que al ojo humano abrumba,
y mi rostro incliné; llegado había
en un bote tan ágil y ligero
que al navegar el agua no partía.

Estaba en popa el celestial barquero».

JUAN.— Me gusta este Dante.

CARLOS.— Magnífico.

NEKANE.— Fulminante.

MARISA.— Y los ángeles, cómo me gustan los jodidos ángeles, realmente no sé lo que son, pero a mí me gustan. Me los imagino llenos de una sensualidad estúpida y aburrida.

JUAN.— Una pregunta: ¿Cómo es el orgasmo de un ángel?

CARLOS.— Deben tener dos al mismo tiempo.

JUAN.— ¿Cómo?

CARLOS.— No sé, qué sé yo, no soy un ángel.

JUAN.— Listo.

CARLOS.— Tú eres gilipollas. ¿Dónde están las alitas?

Yo qué sé.

Ni soy, ni sé de ángeles;

y además, vete al carajo con tus orgasmos y tus ángeles.

NEKANE.- Entonces:

PASÓ UN ÁNGEL, CONSTRUCTOR DEL SILENCIO.

Y luego otro:

ÁNGEL DE TINIEBLAS. CONSTRUCTOR DE LA OSCURIDAD.

MARISA.- ¿Los ángeles son húmedos?

¿Se pueden tocar?

CARLOS.- ¿Cómo es la voz de los ángeles?

NEKANE.- ¿Cómo es su pecho? ¿Dónde están los músculos que mueven sus alas?

MARISA.- ¿Duermen?, ¿comen?, ¿roncan?

GONZALO.- ¿Y cagar?, ¿cagan?

Cuando vuelan mucho, ¿se cansan?

CARLOS.- ¿Cómo es un ángel enamorado?

¿Cómo es un ángel cabreado?

¿Cómo es un ángel borracho?

JUAN.- Hacer el amor volando.

NEKANE.- ¿Conoces a algún ángel?

MARISA.- ¿Un ángel feo es un demonio?

CARLOS.- ¿Cuántos hay? ¿Cuánto miden?

¿Qué hacen cuando se aburren? ¿O nunca se aburren?

GONZALO.- ¿Los ángeles tienen luz propia?

¿Lloran?, ¿mean?, ¿envejecen?

NEKANE.- ¿Ángeles caídos?

¿Conoces a algún ángel caído?

JUAN.- Querubines canosos y arrugados.

Ángeles cansados.

Putrefactos.

Rubens pinta a los bellos expulsando a los traidores.

Ángeles caídos.

Ángeles rebeldes.

Cuadro bonito, ágil, majestuoso y a la vez tenebroso.

Ángeles y querubines llenos de mierda, ahogándose en mierda, comiendo mierda.

El monumento al ángel caído está en Madrid.

También bonito. Sí. Muy bonito. Ángel rebelde. Retorcido. Lleno de mierda y además caído.

El más bello de todos.

También magnífico.

Todo lo de los ángeles esta relacionado con la belleza, el más bello se convierte en el más feo por cabrearse con su creador.

«¡Yo no seré un ángel objeto!» Dijo.

«¡Bienvenida la fealdad!» Dijo.

«¡Magnífico! ¡Quiero vicio!» Volvió a decir.

Cansado de tanta bondad tonta, decidió volar y deslizarse sin ser gilipollas, eso quiso el bello de los bellos, y ahora, ahí, en El Retiro: Monumento al ángel caído. Ni Ezequiel, ni Gabriel, ni Miguel, sólo él, el caído, tiene estatua, magnífico.

Estatuas a los parias. Imposible. Sólo los ángeles parias tienen estatua.

Es que hasta en eso son magníficos y privilegiados, vuelan, tienen dos orgasmos y si se caen les hacen una estatua.

Todo lo relacionado con los ángeles es magnífico.

Yo tengo una colección de ángeles.

No sé por qué, pero me gustan. Todos.

Cursis como una canción de Françoise Hardy.

Rabiosos y mortales como otra canción de Jim Morrison.

Juveniles como Marisol.

Inmensos como las mujeres de Fellini.

Intensos como los ojos de esos viejos que miran con la ansiedad de poseer sus últimas visiones y la tranquilidad de haberlo visto todo.

Los ángeles que pintó Goya en San Antonio de la Florida. Mujeres hermosas, groseramente exuberantes y sensuales, recostadas por las paredes, cansadas, sutilmente felices. Ropas transparentes y grandes y cálidas alas.

Magnifico este Goya, y Rubens, y Vermeer, y eso que no son ángeles.

Pero quizá los mejores son esos, los de Vermeer, discretos y hermosos, sin alas, pero con ojos de ángel.

LA MUCHACHA CON EL PENDIENTE DE PERLA
Y LA MUCHACHA CON SOMBRERO ROJO Y LA
MUCHACHA RETRATADA EN EL ARTE DE LA
PINTURA

A cuál más bella.

No puedo escoger, imposible; no quiero. Quiero conservar en mi cabeza a las tres.

Ángeles.

Las deseo a las tres.

Son ángeles.

Inalcanzables.

Deseo a los ángeles.

Deseo follar con ángeles.

CARLOS.- Cojones de ángeles.

Obseso por los ángeles.

Enfermo por los ángeles

Obseso por los ojos sin ángel de los viejos.

Enamorado de mujeres sin ángel.

Obseso por la gente sin ángel.

NEKANE.- Detesto a la gente con ángel.

MARISA.- Una cita: «A otros el universo les parece honesto. Les parece honesto a la gente honesta, porque tienen los ojos castrados. Esta es la razón por la que temen la obscenidad. No experimentan angustia alguna si escuchan el grito del gallo o si descubren el cielo estrellado. En general disfrutan de los «placeres de la carne» a condición de que sean insípidos». Georges Bataille.

UN AVIÓN SE VA Y UN HOMBRE QUEDA A CUATRO PATAS

Lleno de polvo. Las lágrimas formaban una masa con la mierda de mi rostro. Tú te ibas; a tus diez años te esperaban casi 2.000 kilómetros por recorrer.

Dos mil kilómetros que nos empezaban a separar. Yo me quedaba y la masa del polvo y lágrimas fraguaban en mi rostro, rostro de piedra, rostro de mierda, para así ocultar la descomposición que brotaba desde mis entrañas hacia el exterior y con la que a partir de aquel día tendría que aprender a vivir.

* * *

Se fue. Tengo que hablaros de sus miradas atrás conteniendo sus lágrimas, ya de adulto, y de las mías que por respeto a las suyas se contenían también; y de la ternura que se creó entre nosotros en el último abrazo; y del volar de su avión y de mi mente tras él.

* * *

Esos silencios que a veces pierden mi mirada; primero, buscan la de mi hijo; luego, intentan limpiarla de todo lo superfluo que siempre rodea a las imágenes; y ahí, en ese instante se detiene el tiempo; y yo me deleito en recuperar su tacto y su olor.

* * *

La ausencia de mi hijo mayor me hace valorar más cada instante en compañía del pequeño. No es suplantar. Es gozar de la presencia de uno y entristecer por la ausencia del otro.

* * *

Paul Dukas. *El aprendiz de brujo* a las diez y cuarto de la mañana en la radio. Se aparece tu rostro ante mí; tú debías de tener tres o cuatro años, desayunábamos juntos en casa de mis padres y habíamos pinchado en el tocadiscos *El aprendiz*; tu mirada perdida traspasaba los

muros y caminaba por paisajes fantásticos; yo te contaba el argumento de *El Aprendiz* haciéndolo coincidir con los diferentes pasajes de la música. Yo también visualizaba la historia que te contaba, pero a través de tus retinas; no podía apartar mis ojos de los tuyos.

Ahora vuelvo a sentir el deseo de aquel día, hoy imposible, por que finalizara la música y con ella el cuento, y así romper el hechizo del momento y poder fundirme a ti en un abrazo.

* * *

Seis y pico, por la tarde, inmerso en la lectura, otra vez una melodía que suena en la radio me acerca a ti. Primero de golpe me produce vértigo, y al instante, sin saber cómo, ya lejos de la lectura, me transporta cuatro años atrás: la Gran Vía madrileña, calor y las imágenes aparecen en blanco y negro; y con ellas tengo la perfecta sensación que me producía tu ingenuidad, hoy ya trasformada; tu tono de voz, también transformado; y tu mirada, entonces todavía limpia, sin el incipiente reflejo turbio que en ocasiones aparece ahora, sin duda, por el peso de estos cuatro años. En aquellos días, los dos juntos, tú descubrías otro Madrid, yo lo redescubría; la casa de las estrellas y los desayunos al calor del sol que se filtraba en el salón de la cafetería del Circulo de Bella Artes; los paseos buscando palabras para componer poemas al azar. ¡Qué torpeza la tuya al andar por las estrechas aceras entre coches mal aparcados y jeringuillas usadas!

Hace casi cuatro años y hoy he vuelto a sentir tu palpar de aquellos días. ¡Qué tristeza y qué añoranza! Seguro, a los dos juntos nos esperan muchos momentos bellos, pero eso no impide que ahora añore y piense en los que nos perderemos a causa de la distancia.

* * *

Mil aviones; se van
y me joden las entrañas.

Los aviones nunca me han gustado, no me dan miedo, pero me dan asco. Siempre piensas: un viaje. ¡Bien! Podré leer. Mierda, imposible, te atiborran de bazofia que dicen comestible, nunca sabes qué hacer con el periódico o con algún vaso o con las piernas o con cualquiera de los sobrecitos llenos de inutilidades: cuchillos que no cortan, servilletas pequeñas, polvos de pimienta que se mezclan con el azúcar, y por si fuera poco: las malditas sonrisas, en los aviones todo el mundo sonríe y yo quiero aprovechar el tiempo, quiero leer, no tengo ganas de sonrisas.

Pero lo que más me jode es ver cómo se van y mucho más si tú vas dentro.

Suena el teléfono: tu dulce voz de niño hombre.

Ya has llegado.

Y ahora que la distancia está ya establecida, a cuatro patas y con la cabeza enterrada en la nieve, sí que me joden las entrañas.

* * *

Aquella noche que llegaste, ya de madrugada, cuando se despertó tu hermano y los dos os mirabais, balbuceabais y sonreíais, como si no existiera nada ni nadie más; mis lágrimas saltaron escupidas con alegría y rabia. Alegría por veros juntos y rabia por lo injusto de vuestra separación.

* * *

Otra vez te he vuelto a ver pasar, de espaldas, bajo el detector de metales del aeropuerto, esta vez sin lágrimas en los ojos y con el recuerdo demasiado próximo de tu mirada iluminada al verme una semana antes en el mismo aeropuerto ¿Cuántas veces se repetirá esta

situación en nuestras vidas? ¿La rutina conseguirá quitar el exceso con que vivo estos encuentros y despedidas? ¿Podremos mantener con normalidad nuestra amistad con tanta interrupción?

Nunca hubiera podido imaginar amor más puro.

Querido hijo, estás en todos mis sueños y por mucho que racionalice:

al final:

siempre:

tu ausencia me persigue.

* * *

Hoy he llorado dos veces: ante el desolado paisaje del combate a garrotazos de Goya, y después, al llegar a casa, ante tu retrato que tengo cerca de la cama, sobre la mesilla de noche.

DIÁLOGO IV

NEKANE.— El coño jugoso, su olor me llena.

GONZALO.— La tierra seca. Yo seco.

NEKANE.— El sol con toda su furia.

GONZALO.— La piel quemada por el sol.

NEKANE.— Sudo.

GONZALO.— Intento salivar.

NEKANE.— La higuera: a su sombra y el dulzor penetrante de los higos maduros.

GONZALO.— Salivo.

NEKANE.— Sudo más.

GONZALO.— Riego el suelo con mis aguas, lo refresco y me detengo a mirar el vapor que surge en el momento del contacto. Lo absorbo y me lleno de sus aromas.

NEKANE.— Más sudor

GONZALO.— Trago saliva.

NEKANE.— Chicharras: su música me invade el cuerpo.

Guitarras rotas. Música seca para mi danza húmeda.

GONZALO.— Desnudo me tumbo y siento en mi piel quemada el frescor de las aguas y el calor del suelo; los cambios de temperatura me mecen.

NEKANE.— Agarro mi coño.

Toco la tierra y la amaso con mi sudor.

Amalgama del barro con mi cuerpo.

GONZALO.— Amodorrado me abandono; mi polla se pone inmensa y mi cuerpo exhala por todos sus poros.

NEKANE.— Yo: toda rota y toda mojada.

GONZALO.— Mil olores se fusionan.

NEKANE.— Vapores de tierra que se funden con los míos.

GONZALO.— La tierra me quema; penetra, atravesando la piel, en mi interior; y mi polla revienta.

NEKANE.— Dame más aguardiente y déjame refrescar mi coño con su ardor, que yo te lo haré con mis aguas.

GONZALO.— Déjame beber de tu aguardiente, y así, perdido, ahogarme en tus aguas.

NEKANE.— Un hombre dentro de una mujer se siente solo. No la ignora.

No es por desprecio hacia ella; tampoco, necesariamente, por falta de amor.

Vive un instante único de irrepetible desnudez.

Tiene miedo ante la inmensidad del vacío que se abre ante él.

Vértigo.

Babea como cualquier animal.

Ternura.

El cuerpo se le desgarran intentando comprender lo incomprendible.

Dioses y establos.

Y al final se abraza con fuerza a la mujer, intentando, así con ella, apegarse a la tierra y no romperse.

DIÁLOGO V

GONZALO.— Un hombre saca una pistola y amenaza a otro por quitarle el aparcamiento. Otro hace lo mismo porque le han tocado la bocina. Pronto se pueden liar a tiros, me tiemblan las rodillas, no creo que pueda aguantar el peso de mi cuerpo.

El del coche de al lado se esta afeitando, la rubia se mira en el espejo y se pone y quita las gafas de sol continuamente, la del Mercedes se maquilla, todos escuchamos en nuestra soledad de atasco absurdas tertulias de imbéciles con derecho a opinión, que se desahogan después de haber salido de su atasco, aunque realmente parecen seguir atascados: atascados mentales.

Me maravilla la maldad humana.

Me gustan tantas mujeres, las veo pasar y caigo en la cuenta, todas tienen su hermosura. Sensuales inconscientes. Me enamoré de la mujer de Cuatro Caminos, robusta y con sus tetas caídas y mamadas. Gruesa y con bata. Sueño con la mujer de Cuatro Caminos, sus pechos y la cantidad de amor que pueden destilar.

Debería describirla, pero no sé, no la conozco, es imposible. Amor en ese instante. Lo único que quiero es amar. Mujer de Cuatro Caminos; vamos a volar.

Vuelo o volaría.

El Ángel repite en su canción: y a volar, y a volar.

Y sigue: a volar y a volar.

Pero yo no.

No sé volar.

Rómpete.

Decido apagar la radio.

La función de títeres de los niños: todos volaron, y la cabeza del lobo voló, rodó y se cayó. Parecía real, era real, pero para la ficción fue un desastre, no era el momento de la muerte del lobo; sí debía morir, pero no degollado. Qué bonita la cabeza del lobo rodando, y

Caperucita, la abuela, la maestra y los niños de detrás del telón compungidos, los de fuera también, catarsis. Enseguida todos se ríen, se rompe el hechizo, recomponen la cabeza del lobo, todo vuelve a la normalidad y la función continúa para asistir en la escena siguiente a la verdadera muerte del lobo, esta vez en su sitio, a estacazos del cazador con festejo teatral.

¡Olé! ¡Olé! ¡Olé!

Mujer de Cuatro Caminos, amor de Cuatro Caminos, amor al pasar con el coche por Cuatro Caminos, amor de atasco en Cuatro Caminos. Amor. Cuántas cosas se piensan en un atasco. Vivo más en los atascos que en el resto del tiempo. Será que soy gilipollas, me justifico pero añoro y espero esos momentos que no me obligan a nada y me permiten enamorarme, enamorarme al pasar por Cuatro Caminos. Volar al pasar por Cuatro Caminos

CARLOS.— Sexo, sexo y más sexo.

Cómo me gusta y cómo os gusta, sí, a vosotros, cabrones, os gusta el sexo.

Follar a todo el mundo le gusta, claro, cómo no.

Follar, nos ha jodido.

Follar a todas horas, en cualquier momento, en cualquier sitio. Follar y follar. No pienso en otra cosa, así, así de claro: sólo pienso en follar, eso hay que reconocerlo nació con un coño entre las cejas, con un coño entre las cejas, me habéis oído, con un coño entre las cejas, ¡ale!, ya lo he dicho, no lo puedo evitar, y claro, si no lo digo y me lo trago y eso, es peor.

Pero son sólo palabras, palabras sobre el sexo, palabras sexuales, palabras llenas de sexo. No importa, no os preocupéis, al menos nos queda la palabra. Y es que la vida con sexo, aunque jodida, es otra cosa; ¿no es cierto? Levantarse por la mañana temprano para ir a currar es una putada, pero si te levantas después de haber follado, bien follado, eso es otra cosa ¿Que te flojean las piernas y que has dormido poco y tienes

sueño? No importa, no importa, de verdad no importa, la alegría que sale del cuerpo no hay quien la pare. Uno bien follado, pero bien follado de verdad, sin gilipollices, es otro. Pero para eso hay que follarse, si no nada.

Follar sin estupideces, enredarse y perderse, sin miedo y sin prisas.

Lo que pasa es que hay mucho mal follado suelto por la vida y no pienso soltaros una lista de esas interminables de mal follados. Estoy hasta el culo de los mal follados, y precisamente por eso, porque hay demasiados, me la voy a callar.

Pero en fin, lo importante de todo esto es follarse, ¿sabes?, bien, por supuesto bien, pero follarse. La verdad es que yo no soy quién para decir cómo se debe follarse. Cada cuál que se las apañe.

A mí me gusta perderme.

Cuando no sé dónde estoy: ¡bien!

Cuando llego a perder la orientación: ¡bien!

Cuando tengo la boca llena de pelos: ¡bien!

Cuando la cabeza deja de dictar el siguiente paso: ¡bien!

Cuando dejo de decir bien y no pienso, en ese momento, los dos, sin más.

Venga un bailecito y a follarse.

Chaca-chaca-chacachá

Chaca-chaca-chacachá

Bailecito y a follarse.

GONZALO.— El sol golpea con furia al olivo. Un ángel burlón golpea con furia a un hombre en pena semienterrado. Lo destroza; orgasmo violento. Y aquí, mientras lloro, intento respirar a la sombra del olivo.

Lejos del llanto.

Escucho a Bach.

Destrozo el periódico.

Y busco la mirada perdida.

Busco la mirada perdida.

Busco la mirada perdida.

MARISA.- Bendito sea el ángel ¿Tu crees que son posibles estos sueños o delirios de victimismo que únicamente conducen al silencio y la sumisión? ¿Qué ángel burlón va a perder el tiempo con algún fracasado como tú? El olivo es más fuerte, sus formas retorcidas y angulosas son el testimonio de la adversidad de su vida. No hay comparación ni metáfora posible. Imbécil.

Tú eres débil, nunca te parecerás al olivo y terminarás, como siempre, llorando a su sombra.

Todo estaba lleno de humo; cantidades de humo, cantidades de mezquinos.

Las mesas a diferentes alturas, parecía que volaban, o que estaban suspendidas entre la espesura del humo y la espesura mental de los mezquinos.

Estos mezquinos podrían ser artistas; su jodida costumbre de despellejar al vecino.

Todos estaban dentro apelonados, hablan y hablan sin parar, destrozando a todo ser viviente.

Todos se habían vestido para el acontecimiento con el traje de la única y gran verdad, estaban todos y todas guapísimos y guapísimas.

Todos gritaban por todas partes sus consignas, proclamas y eslóganes:

-¡Somos todos amigos y nos destrozamos los unos a los otros! ¡Somos una gran hermandad, nos queremos y nos machacamos!

No entiendo, gilipollas, no hay quien entienda ni moco, pero no importa, no me importa, de verdad no me importa, qué le vamos hacer, un traguito de ron, la mano al coño y yo sigo rajando, rajo y rajo, y os cuento esta mierda de guapos y guapas.

Alguien descuidado y mamado empujó a otro todavía más descuidado y seguramente más mamado: hay un rodar y amontonarse de cuerpos y muebles, estruendo.

-Hijo de puta, te piso el coño, masa de carne amontonada, sexo para oportunista, un pie sale por el culo,

me pisa los cojones, las bocas muy abiertas, risas de cojones y mucho ruido, muchísimo ruido.

Todo finalizó en una especie de gran *melé* festiva. Después, todo quedó quieto y en silencio, increíble, aquel montón de gente mamada y en silencio.

Una mujer sumamente bella, antes del golpe, se levantó y con su sonrisa rota dijo: «No ha sido nada».

¿No ha sido nada, mamona? Claro que no es nada, nunca pasa nada, y si pasa: una sonrisa y a seguir. Nunca se sabe, nunca se entiende pero siempre la puta sonrisa, en todas partes gente que me sonrío, estoy hasta el coño de las jodidas sonrisas y los jodidos sonrientes, por favor, una lágrima, gente llorando. A esta mamona la han jodido bien jodida y dice que no es nada, y la tía va y sigue sonriendo. ¡Que la den por culo!

Le goteaban pequeñas hileras de sangre entre los dientes y tenía la boca aplastada, la mandíbula rota.

Dijo: «Me voy a la casa de socorro, estoy llena de cristales».

Brillando, el fino estilete de cristal le penetraba en la garganta; no sangraba pero me di cuenta de que hablaba con dificultad; le atravesaba las cuerdas vocales y no había quien le quitase la sonrisa, la maldita sonrisa. No era el único estilete que tenía clavado, montones de pequeños cristales le atravesaban el cuerpo: pezones perforados, ojos perforados y su voz cada vez más rasgada, su cuerpo más rasgado y lo que eran pequeñas hileras de sangre, comenzaron a ser chorros fluyendo en todas las direcciones de todas sus perforaciones.

Un gran charco a su alrededor. Los asistentes, que ya habían vuelto a su rutina de proclamar sus verdades, se dieron cuenta y, decididos, entre los besos y sonrisas de rigor, le apretaban en su cuerpo los estiletos; abrazos que perforan. Ella continuó sonriendo con su sonrisa rota e inmutable. Imparable, gilipollas, todos

los guapos y todas las guapas buscaron más estiletos para seguir taladrando el cuerpo de la mujer sumamente bella antes del golpe.

Imbéciles, cómo disfrutan. ¿Verdad? Sin aparente maldad. Jodiéndose, pero sin maldad, como quien no quiere la cosa, como en un anuncio de yogur y además sonriendo. Eso sí que me jode, siempre la puta sonrisa; te pego una patada en los cojones y tú te sonríes, yo me sonrío y todos sonreímos. De puta madre. Jodidos pero con apariencia de felicidad.

A todo esto, tanto hablar y hasta pierdo el hilo, el hilo de la sangre, porque otra cosa.... ¡qué violento y cuánta sangre! Sangraza, morcillas, ale, la sangre inundaba todo y la sonrisa sin fin, también, todo inundado de sangre y sonrisas, como en la película *Sonrisas y sangres*. ¡Una fuente de sangre con circuito cerrado! ¡Una sonrisa rallada como un disco de vinilo! Allí estaba, ella, la mezquina y guapa antes del golpe, como una reconciliación de San Sebastián y el nacimiento de la primavera.

GONZALO.- Me dan asco estos cuentos, llenos de mezquinos, violencia fácil y falsa, pero me joden, me joden mucho, ¿sabes?, me joden, eso, me joden, me joden por lo que tienen de vivido y no soñado.

Me dan asco los jodidos mezquinos.

Me dan asco las reuniones de los jodidos mezquinos.

Me dan asco las grandes verdades de los jodidos mezquinos, voceadas una y otra vez hasta la saciedad.

Me doy asco cuando asisto a los acontecimientos llenos de jodidos mezquinos.

Me doy asco cuando me comporto como un jodido mezquino.

JUAN.- Me asomo a la ventana. Un hombre vive la austeridad más absoluta en lo alto de una columna. A los pies de la columna botellas rotas y vacías, entre ellas otro hombre vive recostado y deja pasar el tiempo. El primero buscó su sitio, el segundo se dejó caer, pero es lo mismo,

los dos están ahí, cada uno en su extremo pero unidos por la columna. Los dos carecen de sentido para la mayoría de los transeúntes. Son dos fracasados. No se miran ni se hablan, lo único que los relaciona es la columna que les soporta. Los dos se saben imperfectos; el de arriba busca la perfección; el de abajo no, intenta ignorarla, la detesta. Cierro la ventana y me tumbo en la cama.

CARLOS.- Añorante. Abril del 74 y sus claveles pasaron hace más de 20 años.

GONZALO.- Y el Mayo del 68 casi treinta.

JUAN.- Pasaron. Y ahora, hay que joderse, lo único que deseo es pasar un buen rato.

CARLOS.- Todos estos años para averiguar una tontería como esa. No está mal. Vivir en un cementerio y que te traigan la sopa caliente cada noche.

GONZALO.- Estupendo.

CARLOS.- Mañana más, añorante gilpollas.

ELEGÍA

Un ángel tocaba el piano, parecía romperse a sí mismo.
Fuera silencio y calma.

Dentro la dulzura salía de él mientras sus notas parecían romperlo todo, violentas y enérgicas.

Todavía siento el vértigo que me produjo el compartir con él aquellos minutos.

Deseaba salir, pero no podía moverme, clavado en la silla lo miraba, su cabeza oculta entre sus hombros, su espalda delante de mis ojos, todavía vigorosa, rebelde en su esfuerzo, sus alas mecían su cuerpo, su grito.

Siento miedo, mi querido amigo enfermo.

Silencio, no me digas nada, yo tampoco lo haré. Déjame ese instante, necesario, para recoger y almacenar, sin comprender, estos minutos.

* * *

27 de agosto.

Hace casi un año de aquellos minutos que guardo y guardaré como un tesoro.

Hace casi medio año de tu muerte.

Dudo de la fecha exacta y busco en la agenda:

6 de Abril: Iberia 10,30 / Clave: CHXIYN / Terminal nacional / Hospital San Pablo / Pabellón San Rafael / cama 6.

7 de Abril: En blanco.

Y allí y aquel día, en blanco en la agenda, comenzó mi silencio (como compañero imposible del tuyo) que hoy rompo para hacer público lo privado.

* * *

Sumido en la lucha interna por olvidar lo que produce el dolor, enfrentado a querer atesorar los recuerdos, decidí no escribir, aunque dentro de mí existía el deseo y la necesidad de entender y zambullirme en la tristeza que genera la muerte del amigo querido. ¿Miedo a la emotividad fácil y convulsa de los primeros momentos, miedo a ornamentar lo que en sí mismo es carente de cualquier ornamento, o simplemente miedo a no ser capaz de encontrar las palabras justas en momentos excesivos? Ahora, con el paso del tiempo, se mezcla el recuerdo de aquellos días y la experiencia de la ausencia. Lo que entonces fue dolor es hoy una impresión, un hachazo que mutila, un instante explosivo y la antesala del verdadero dolor producido por la ausencia del amigo querido.

* * *

Tengo un malestar, amigo querido, provocado por el egoísmo de hundirme en el dolor propio que provoca

tú ausencia, cuando tú no puedes compartir el resto de instantes bellos que el día a día me ofrece, y en el pasado habíamos compartido en tantas ocasiones.

* * *

14 de marzo de 1996. Una de las últimas conversaciones: «Comunicación de hospital a hospital», dije, y continué: «Acaba de nacer Juan Sebastián». Después, una felicitación por su parte y un silencio de los dos. En el otro hospital, él comenzaba su fin, mientras yo asistía al nacimiento de mi hijo.

* * *

Unos días después, al entrar en aquella pequeña habitación vi su rostro, entonces irreconocible para mí, que en tantas ocasiones lo había escrutado en silencio, intentando descubrir ese signo suyo, personal y característico, que yo leía en su mirada y tanto me reconfortaba en los momentos difíciles. ¿Deformado por el miedo al fin y el esfuerzo de agarrarse a la vida desesperadamente o por lo contrario por el deseo de poner fin a ese estado que él ya debía de intuir irreversible?

* * *

El final de tu dolor abre las puertas del mío.

* * *

Aturdido y en silencio me quedé sentado a su lado con su mano cogida, y sentí la presión que ejercía, de forma irregular, sobre la mía, y por momentos vi cómo sus ojos se esforzaban por acercarse y abrirse, y escuché la violencia de su respiración que se excitaba

más por instantes, coincidiendo todo en una especie de grito-gesto que desbordaba y superaba su posibilidad de energía. Esto no sucedía como progresión, si no en un fluir ondulado del que no sabría precisar su duración.

¿Consciencia, intento de comunicarse?

Ya no existía lenguaje verbal y no quise traducir a palabras aquellos gestos y hoy sigo sin querer traducirlos. Creo haberlos entendido en su fuerza, intensidad y sinceridad, como entendí tantos gestos-gritos suyos en vida. Y lo único que puedo decir hoy, es que esos gestos-gritos, me siguen dando fuerza como antes lo habían hecho.

* * *

Hoy he recibido tus dibujos, lo primero que pienso: buscar tu huella, para conservar un gesto tuyo convertido en materia.

* * *

7 de abril, me despierto sobresaltado. Silencio, ya no oigo la respiración difícil y violenta. Solamente el sonido de las manos de ella deslizándose con suavidad por su cuerpo y el silbido continuo del oxígeno ya inservible.

Una tenue luz de amanecer iluminaba con calidez aquel instante.

De ella brotaron por cada poro dolor y amor; él inmóvil.

* * *

¿Cómo puede generar tanta belleza la muerte?

* * *

Dos cuerpos, él inerte, ella abarcándole por completo, quietud. Ella casi no le toca, sus manos se deslizan con suavidad. En la calma parecen una sola figura, el aire que los rodea formaba parte de ellos. Nunca el desgarró del momento y el amor de tantos años han podido coexistir en un todo perfectamente entrelazado y limpio.

* * *

Yo inútil, con un miedo hasta entonces para mí desconocido, atolondrado e intentando aparentar dominio y eficacia, cierro el grifo del oxígeno. En el silencio más intenso que puedo recordar, como un puñetazo en el hígado, aquella pequeña habitación retomaba su paz, mientras el desgarró y el incipiente dolor se iban apoderando de mí.

* * *

Había pasado menos de un día desde mi llegada y tenía la impresión de haber sido vapuleado violentamente, sin consciencia del tiempo pasado. La violencia silenciosa, sin historia, sin un fin y sin un destinatario. Violencia de las últimas horas de él.

* * *

«Él descansa en pau». Nunca había entendido esa frase, me parecía sin sentido, la temida frase hecha, me repetía cada vez que la oía. Sin embargo al escucharla en la voz de ella, mientras yo miraba el rostro de él (ahora, por fin, relajado y reconocible), se me aparecía como la perfección del lenguaje, como la palabra deseada y materializada al mismo tiempo.

* * *

Ella y yo sin él. La brisa húmeda de la mañana nos acompaña en un andar sin rumbo por las calles de Barcelona. Juntos, muy juntos. Agarrar el instante, hablar de él, y de nosotros con él, y de él en nuestra historia. Intensidad, intimidad y dolor, todo al límite, mientras, despacio, vamos conociendo el vacío que él nos deja.

* * *

Después en el avión de regreso a Madrid, entre lágrimas, sentí solamente el vacío total.

* * *

10 de abril. El teatro lleno. La ebullición del estreno se mezcló con lágrimas y tu mirada sonriente me acompañó toda la noche.

* * *

«Este es el fin, mi único amigo, este es el fin.»
Hago mías las palabras de Jim Morrison, que oigo del tocadiscos y que oí tantas noches en el teatro, al terminar la representación, con una «copa de cava bien fresquito» en mis manos, el mes que siguió a tu muerte.
Mi único amigo, qué lejos estuve de ti tu último mes. Razones todas, pero cuánto echo de menos, ahora, no haber compartido contigo aquel último marzo.

* * *

Un hombre y un perro; los dos son de edad avanzada y tienen artritis; caminan por un espigón junto al Mediterráneo y las olas saltan sobre ellos. Esta imagen tuya, que un día me ofreciste, está unida en mi memo-

ria a una nota escrita por ti en tus últimos días: «echar mis cenizas al Mediterráneo». Las dos formaban parte de aquello que tú no solías revelar, de tu intimidad tan bien guardada e incluso negada en público.

¿Cuántas veces el Mediterráneo apareció en tu obra o estuvo en sus raíces?

Tú eras y eres parte de él, mi querido amigo, y cuando me baño en sus aguas siento cómo, una vez más, me abrazas.

* * *

Copenhague, tú ya no estabas, yo montaba tu última obra, tus *Relojes de agua*. Bajo tierra en aquel búnquer, estaba cerca de ti; el olor del trigo; el sonido, una vez más, del agua; y el tiempo sin medida de tus relojes en su movimiento continuo hacia el infinito. Cerré la puerta y me quedé un instante escuchando en la oscuridad el lejano sonido del agua. Después salí, deje atrás tu obra, encerrada, bajo tierra, y caminé por la ciudad hasta la extenuación y me desgarré y sentí la contradicción que supone la alegría de compartir tu intimidad, a través de tu obra, y el dolor, nuevamente, de tu ausencia.

DIÁLOGO VI

NEKANE.— ¡Traedme cirujanos! Tengo herido el cerebro.

¿Nadie conmigo?

Yo quiero viajar.

Quiero viajar para salir de aquí.

Quiero salir, no me importa hacia dónde, salir e ir a otro lugar.

Cualquiera, me da lo mismo.

Salir. Viajar y moverme. Encontrar otro sitio. Olvidar.

Cualquier sitio puede ser mejor que de donde quiero salir. Quizá no sea mejor, quizá tenga que seguir buscando, quizá no encuentre nada, quizá no sea posible encontrar nada mejor. Mierda, al menos una esperanza; cojones, al menos una posibilidad de esperanza.

Cerebro seco.

Viajaría en avión, en barco, en tren o en bicicleta, me da lo mismo, os lo repito, sólo quiero salir y encontrar algo mejor.

Nadie conmigo.

Aquí enferma.

Aquí cerebro enfermo.

Aquí no veo, aquí no veo nada, nada de nada, ninguna posibilidad, sólo salir.

Aquí enferma.

Aquí puedo contar piedras en el rastrojo, aquí puedo salir a la calle y contar mujeres y hombres hermosos, aquí puedo soñar con las piedras y las mujeres y los hombres hermosos, aquí puedo soñar en joder con todas las mujeres y los hombres, también con las piedras, por qué no, con las piedras también, joder con piedras. Aquí puedo soñar lo que me salga de los ovarios, y esperar ver caer cuatro gotas de lluvia, aquí puedo también...

Suena el teléfono. Olvídate de este lío del viaje y de los sueños.

Lo descuelgo.

¿Si, dígame?

1 de febrero. Natividad, Nati, 89 años, 40 años juntos, tiene cáncer.

¿Dónde irás?

El otro día estabas bella, 89 años, ojos llenos de vida, qué contradicción, deshaciéndote por dentro y los ojos buscando vida se salían de sus órbitas; buscando, vidriosos, algo bello que capturar, guardar, conservar.

Ochenta y nueve años, dirán compungidos, ya era su hora; mierda, quién puede saber cuándo es la hora de

nadie. Te llevas todo : secretos y sueños ¿Tú soñaste con salir? No lo sé, pero sí sé que no lo hiciste.

Nadie contigo.

Nadie conmigo.

Mi cabeza sigue dando vueltas. ¿Por qué no paras?

Lear... qué claro lo viste tú sin tu corona.

Shakespeare, más palabras tuyas, quiero más palabras.

Shakespeare endúlzame el cerebro.

Cojo de la biblioteca su poesía completa; abro el libro; «Venus y Adonis».

Placer:

«Obligado a ceder, mas nunca a obedecer, palpitante yace y sobre el rostro de ella exhala su aliento;

ella se nutre en ese vapor como en una presa

y lo llama celestial humedad, aire de gracia;

deseando que sus mejillas jardines llenos de flor fueran

para así ser rociadas por tan finas lloviznas».

Eso quiero yo y no toda esta mierda.

Quiero ese paraíso.

Mirad, mirad a vuestro alrededor y decidme.... Sí, vosotros, vosotros decidme.

Mejor callaos y dadme cerveza.

Nadie conmigo. Manos frías y las palabras de Shakespeare siguen rondando en mi cabeza. Tengo ganas de una gran cerveza y que suene el timbre de la puerta, aunque no espero a nadie, pero me gustaría una visita, así, de sorpresa, una visita que se dejara amar y recitar a Shakespeare.

Una visita mientras espero.

Espero salir.

Salir.

Nadie conmigo.

Endúlzate, cerebro.

Segura estoy de que mi amor sobrepasa mi lengua,

pero infeliz de no poder elevar mi corazón hasta mis labios.

Reina incapaz, reina fantoche; mierda de reina

No hay quien joda, miras alrededor y sólo ves mierda.

A mí lo que más me gusta es que me lo coman.

¿No te jode?

Una mierda.

Cómprate una bolsa y vámonos. ¿Qué coño vamos hacer? Una bolsa llena de mierda. Una mierda, con la bolsa de plástico y joder, eso, a joder. Me da lo mismo a quién, el caso es joder, a todas horas, en cualquier momento, joder con bolsa o sin ella. Te joden por todas partes, te violan por todas partes. Hay jodiendas y violaciones que no son sexuales, después, fácil, fingir o suicidarse y a seguir jodiendo, que es lo suyo.

A mí me joden, a ti te joden, a ellos les joden, el caso es joder. A mí me da por culo.

¿A mí me joden?

¿A ti te joden?

¿A ellos les joden?

Pues a tomar por culo.

El trabajo: a tomar por culo.

Los compromisos sociales: a tomar por culo.

Los periódicos: a tomar por culo.

El gobierno: a tomar por culo.

¿Y sus insignes instituciones culturales? También a tomar por culo.

Todo y todos: a tomar por culo.

Los aviones que al irse me joden.

Los dictadores del ocio.

Los burócratas amargados.

Los cínicos.

Los especuladores del sentimiento.

Los que me joden las entrañas.

Las poderosas y únicas verdades.

Los que las dictan.

Los que las vocean.

Los que para triunfar pisotean a los demás.
Los triunfadores natos.
Los que nunca dudan.
La macroeconomía.
Las ideas que pretenden anquilosarnos.
El inmovilismo.
Los inmovilistas.
Los pretendidos ángeles de buen corazón.
Los usureros de la cultura.
Las estadísticas que anulan a las minorías.
Los que las utilizan.
Los que envenenan mi humor.
Todo y todos a tomar por culo.
Todo y todos a tomar por culo.
Todo y todos a tomar por culo.
Quiero pureza.
Al menos intuir algo de pureza.
Me da lo mismo qué tipo de pureza. Sé que se oculta,
pero sé que existe. Está tan mal vista. Deseo la pureza
en las conversaciones, en la información, en el arte, en
la política, en las creencias. Estoy hasta los ovarios de
las jodidas mentiras y la jodida ambigüedad.
Mientras, yo me deslizo y me pierdo, en una piel aco-
gedora, en una piel que se acople con la mía, que me
endulce, que me saque de este infierno.
Te quiero, te quiero mucho, muchísimo.
Quiero estrujarte.
Quiero cogerte, rodarte, poseerte.
Quiero amarte.
Quiero tu sexo, manosearte y sorberte.
Quiero sacudirte lentamente y luego lamerte.
Quiero meterte dentro de mí.
La luz gris de un amanecer helado.
Y follarte y olerte.
Te quiero, te quiero mucho.
Te deseo y te quiero.
Te quiero.

Quiero mucho.
Quiero tu cuerpo.
Detesto los perfumes.
Quiero tu olor.
Te quiero muchísimo.
¡Cómo me miran tus ojos!
Te quiero muchísimo.
Dulzor.
Quiero sonrosarte y luego palidecerte.
Ruborizarte y joderte.
Mi amigo me dijo: hoy no follamos, hoy nos follan.
Trabajo porque no tengo con quien joder.
Un hombre me asalta por la calle.
Sexo. No importa.
Luego me despierto y me masturbo.
Estoy jodida, me han jodido por cojones, y ahora me
quiero quitar la jodida vida.
Mirad, salid a la calle y mirad, con ojos o sin ellos, mi-
rad cómo la mosca dorada folla en vuestra presencia.
Contemplad a esa dama burlona cuya cara, entre sus
muslos es presagio de nieve, que hace remilgos de su
virtud y que sacude la cabeza al oír el nombre del pla-
cer.
Ni la coneja ni el fogoso caballo joden con apetito más
desenfrenado.
No recuerdo haber follado nunca con una mujer de
uñas largas y pintadas.
Puedo imaginar sus uñas junto a sus pezones.
¿Rubia y sonrosada?
Ja, ja, ja.
Y con pecas en la jodida almeja. ¿No te jode?
Mirad y miraos en un espejo.
Y vomito.
La reina vomita.
Cabrón porque piensas.
Un hombre-mono, despótico, se sienta en un sillón
dorado.

El hombre-mono, despótico, se masturba.
Traedme cirujanos, sigo teniendo herido el cerebro.
Intento llevar a los niños al zoo, me pierdo, no entiendo cómo pero aparezco en el jodido Parlamento.
Mierda.
Quiero dormir y olvidar.
Vuelvo a vomitar.
Vomito mierda, mi mierda, tu mierda, nuestra mierda.
¿Habéis oído? Sí, vosotros, la reina vuelve a vomitar.
No entiendo.
No entiendo nada
Paseo por la Gran Vía. Son las dos de la madrugada, sigue la actividad: un hombre acurrucado, tumbado, inmóvil junto a una farola, me acerco, apesta a alcohol. Desde el interior de un local me avisa el guardia de seguridad, gorila privado: «¿Esta muerto?», pregunta. «No», contesto. «Lleva una hora sin moverse», afirma.
Cerdo, sigue mirando y no te acerques, no te manches y continúa especulando. Cerdo, jódete detrás de tu cristal. Decepcionante este paseo.
¡Traedme cirujanos! Sigo teniendo herido el cerebro y me temo que no tiene arreglo.
Cerveza.
Dadme cerveza.
Más cerveza para la reina.
Reina seca, cerebro seco.
Razón hay para hacer de sal a un hombre, y usar sus ojos como regadera de jardín, y abatir el polvo de este jodido otoño.
Nadie conmigo.
Endúlzate, cerebro.
Mierda, cerveza para la reina.
La reina no puede dejar de beber cerveza y vomitar.
Vómitos de reina, cerveza de reina.
No os confundáis, no tengáis la imagen de una reina con una gran jarra de cerveza caminando veloz por

los pasillos de su castillo, mientras grandes puertas se abren y cierran a su paso.

Ni soy una jodida reina, ni una jodida bastarda lameculos.

No, solamente estoy aquí, jodidamente quieta.

Sola.

Sólo, sola.

Sólo estoy sola.

Abro los ojos y miro, y veo, joder, y veo, y me jode lo que veo, y me jode estar aquí, tan jodidamente quieta.

Luego intento soñar, y los sueños se desmoronan.

Quiero contarme historias, pero ya no existen.

Joder, dadme cerveza, de una puta vez llenadme esta jodida barriga de cerveza.

Sola.

Sólo, sola.

Sólo estoy sola.

Intento pasear y me vapulean las miradas perdidas de mis colegas transeúntes.

Su melancolía.

Joder. Rostros de alcachofa.

Conversación muda.

El jazmín de la puerta de mi casa.

En silencio.

Dejadme, al menos, recordar a Shakespeare: el rey Lear, sin amor, frío, con una corona de flores secas sobre su cabeza y viendo la vida sin su trono.

Después, mierda, busco cerveza.

Mierda, eso, cerveza y que les den a todos por el culo de una jodida vez.

DIÁLOGO VII

GONZALO.— Olor de la tierra.

Olor de la tierra empapada de lluvia.

Olor de mi sudor.
Olor de la tierra recién cavada.
Olor de mi sudor de ayer y antes de ayer.
Olor de mi mujer, olor de la última vez que follamos.
Olor de sudor compartido.
Olor de basura descompuesta.
Olor de mis hijos.
Olor de mi mierda.
Olor de todo junto, bien revuelto: mezcla y amalgama.
Promiscuidad de olores sin ningún pudor.
Sucio.
Mi rostro huele a sexo, y mis manos a tierra.
Estoy hecho un asco, eso, feliz y asqueroso. No importa. Mejor. Otras veces estoy limpio mientras mis entrañas apestan y se descomponen de amargura.
Lo malo será cuando vaya a la compra y el pescadero diga: «qué mal huele este jodido tío». No importa, no me importa, no me importa nada que el pescadero con su jodido olor a sardinas y a hígado de merluza me encuentre maloliente.
Olor del ajo fresco del desayuno.
Olor del atardecer con vasos vacíos y buenos amigos.
Olor del aguardiente de anoche.
Olor de cama, de sueño profundo, de noche conciliadora.
Olor de sábanas de un mes; cuánta historia, cuánto amor.
Olor del amanecer con el tronar del canto de los pájaros en mis oídos; mear en el campo y escupir al aire.
También, el asqueroso olor de este jodido café con ginebra. Todo junto es mi olor actual. Debo de apestar, pero no importa, a mí me gusta, estoy feliz en mi olor, en mi propio jugo.

MARISA.- La mujer se emborrachó; perdida y borracha, insultó lo más íntimo sin saberlo. Perdida en su propia masa cerebral que le hervía inútilmente, y la tía va y se emborracha y vomita su bilis, su verborrea im-

precisa, asquerosa; jodida necesidad de estar presente con opiniones. Hay que opinar, todo el mundo tiene que opinar, aunque el cerebro lo único que pueda hacer es cagar, cagar y enredarse en disquisiciones incomprensibles, absurdas, que no conducen a nada. Se emborrachó y vomitó su bilis cerebral.

JUAN.— Yo que tú me haría una paja, así podría olvidar y dormir.

GONZALO.— Prefiero que me insulten por mi olor a que lo hagan por mi manera de ver, hacer o entender.

MARISA.— En la radio sonó una canción que tenía aproximadamente mi edad. Sólo un instante me pudo apartar de la maldita verborrea que infectaba mi cabeza. Un instante con Léo Ferré. Luego volvió el infierno de palabras estúpidas.

GONZALO.— Me gusta mi olor, cuando es la acumulación de tantos olores queridos, vividos. Me gusta, me gusta mucho.

NEKANE.— A mí me jodería que alguien se excitara conmigo por el recuerdo del olor de otra persona que usara el mismo perfume que yo. Detesto los perfumes, me gusta mi olor.

JUAN.— Qué tristeza, emborracharse para ser despiadado.

CARLOS.— A mí me gusta emborracharme para divertirme y bailar, bailar toda una noche: reventar bailando y bebiendo.

NEKANE.— La gente huele mal, muy mal.

Bajar en un ascensor con una señora recién bañada en algún perfume apestoso; al borde de la asfixia, siete pisos, menos de cinco minutos y creo morir. Ella, orgullosa, bien oliente y bien pensante. Yo, humillada y jodida, maloliente y, por supuesto, mal pensante ¿Qué querrá ocultar tras los litros de perfume? Me cago en el ascensor, hay que contrarrestar y contraatacar, batalla en cinco minutos, batalla en el ascensor: o su olor o el mío. Esto es peor; la mierda no huele del todo mal pero la mezcla con el perfume es insoportable. Ella,

creyendo morir, me mira de reojo, sonrío diplomáticamente y saca de su bolso la litrona de perfume. Creo que tiene la intención de intoxicarme definitivamente, intenta anularme olfativamente, destrozar mi pituitaria; me rindo, freno el ascensor y huyo, no importa, sigue sin importarme. Estoy derrotada y más humillada, pero mi pituitaria se podrá recuperar; cobarde, pero mi olfato es recuperable. Ella se queda con el ascensor lleno de mierda y victoriosa pavonea delante del espejo inundándose y ahogándose en su maldito perfume. ¡Que la folle un cerdo apestoso! Yo sigo feliz con mi olor, y seguiré oliendo a mí.

JUAN.— Olores propios y olores prestados.

NEKANE.— Olores de muerte. Olores de mil amores.

JUAN.— Olores compartidos.

GONZALO.— Olores asfixiantes y otros indispensables.

MARISA.— Olores que duran.

Olores de la infancia.

Olores de la memoria.

El olor del pan tostado los domingos por la mañana.

El olor del sudor de los niños jugando en una habitación cerrada.

El olor de la leña al quemarse cuando sentimos los primeros fríos del invierno.

JUAN.— El olor del sexo de mi amor.

El olor de mi cuerpo al excitarse.

El olor de nuestros orgasmos.

GONZALO.— El olor de una mujer amamantando a su hijo.

NEKANE.— Olores que estremecen.

Olores que nos protegen de la mierda.

Olores que nos colman de felicidad en medio de la mierda.

Olores pequeños que nos permiten ver a través de la mierda.

JUAN.— ¿Podíamos organizar una cita? Sí, una cita entre la apestosa de la litrona de perfume del ascensor y tu amiga la que vomita bilis, la de la verborrea; las dos

juntas, en cualquier sitio pequeño, diminuto, compartiendo sus jodidas manías, así las dos, bien juntas, entreteniditas, echándose bilis y colonias por encima, así, jodidamente enrolladas, y nosotros aquí, sin más, tan tranquilos, un aguardiente tostadito y nuestros olores. Ale.

MARISA.- Hay gente que apesta y otros echan pestes.

Todos juntitos, revueltos y a joder.

CARLOS.- Me limpio el culo varias veces al día, cago bastante a menudo. Suelo hacer tres comidas, la primera es copiosa y tranquila; la segunda no muy abundante pero de sabores plenos, fuertes y picantes, sabores que no pasen desapercibidos; la última es larga, extensa y variada, anecdótica, comida que invite a la conversación, a las ideas sin madurar y expuestas sin excesiva reflexión. Cagar y comer o comer y cagar. En verano no me gusta beber ni por la mañana ni por la tarde, sólo al anochecer, no soporto el sudor con el alcohol. Me gusta sin embargo follar en verano, sudar mucho y follar con el sol machacando mi cuerpo, nuestros cuerpos, cuerpos empapados y pegados. Cagar, comer. Beber y follar.

MARISA.- Follar, ¿eh...? Verano, calor, sudar, cuerpos pegados, comidas picantes, o... Meterse en la cama, con esos sabores fuertes todavía en la boca, las chicharras y tu cuerpo de piel acogedora, sentir tu sudor escurriendo por mi cuerpo, las sábanas pegadas y perderme en ti y contigo, ale, sin más, ¿qué más quiero?, ¿qué más puedo pedir?

Soltamos ideas, sueños y cosas vividas; dolores y placeres; un amigo muere y un hijo nace, también recordamos momentos bellos. Nos abandonamos. Salir de esta vorágine, vivo en el exceso, no por placer, más bien como salida-salvamento-supervivencia. ¿Morir lentamente o excederse? Tiene que haber más posibilidades. Cuerpo caliente, cuerpo templado. ¿Insatisfecha? Qué sé yo. Intento pensar en situaciones

bellas y voy y lo consigo: quiero disfrutar de los días.
Tú eres gilipollas.
Gilipollas mío, yo te quiero.

COSAS Y GILIPOLLECES SOBRE JUAN SEBASTIÁN

14 de marzo de 1996. Juan Sebastián, has llegado. Reposas un instante sobre el vientre de la mujer que hace tan solo unos minutos te guardaba. Ella, la que te tuvo dentro, en el vertiginoso y largo instante en el que viste la luz, aunó toda su violencia y sensualidad para, con la suavidad que es capaz de poseer todo su cuerpo, depositarte en la vida. Ahora ella te reconoce con avidez y es feliz al verte por primera vez solo. Después, descansará.

* * *

Yo fui testigo, y mudo quedé ante la belleza del instante.

* * *

Ella te parió; quedó cansada y excitada. Recuerdo estar muy cerca de tu madre, sintiendo su calor, compartíamos aquel momento de felicidad extrema y reposo, después de su tremendo esfuerzo. Una gruesa enfermera sonriendo te trajo de la incubadora: no recuerdo más, imagino conversaciones de rigor. Y en este punto del relato el recuerdo se vuelve silencioso y aparecen con claridad los colores pardos y tierras de los costrones que todavía tenías en tu cabeza y la suavidad de tu piel. Estábamos los tres solos, te olíamos, tu olor era fuerte y se fundía con los nuestros: olor de familia.

Vuelvo a olerte, tu olor me pierde.

El arte de la fuga.

La luz que se deja filtrar entre las nubes, suave y decidida, ilumina las casas situadas en el último término de la *Vista de Delft* pintada por Vermeer.

El olor del membrillero en un atardecer de otoño.

Juan Sebastián, estabas ya en mis brazos.

* * *

Sin mirar, en la oscuridad de la noche, alargo mi mano buscando el contacto con la tuya; Juan Sebastián, tu mano es suave, no es grande, pero ya no es la mano incontrolada y torpe del recién nacido. Al mínimo contacto tus dedos buscan los míos, tus yemas se deslizan examinando los mínimos relieves. Y ahora nuestras manos, en la intimidad de la oscuridad de la noche, muy juntas, se cuentan, en un lenguaje secreto, historias fantásticas de fidelidad y amor.

* * *

Con esa suavidad, única y perecedera, se despierta. Unos sonidos silbantes o guturales y los ojos completamente abiertos, capturando absolutamente todo con avidez; después, cuando con sigilo me acerco, se gira y aparece la sonrisa como expresión de la felicidad por verme: yo me derrito. Admiro a mi hijo, tiene mérito por el hecho que para la gran mayoría de los mortales soy un tipo bastante aburrido, feo e insulso.

* * *

Llevo tres días intentando enseñar al niño a pedorretear. Por fin lo he conseguido. Tengo agujetas en los músculos que rodean la boca pero el niño pedorreteea sin parar. Ahora mantengo extensos y profundos

diálogos de pedorretas con él. Cuánto me satisfacen y enriquecen, y cuánto tiempo perdido con conversaciones de las llamadas más o menos serias con los, mal llamados, más o menos adultos e inteligentes.

* * *

Recostado en un sillón. Él recostado sobre mí. Con un gran esfuerzo, se incorpora con sus casi incontrolados brazos, y me mira. Sonríe y vuelve a recostar su cabeza sobre mi pecho balbuceando y pedorreteando con suma suavidad. Yo le acaricio la espalda y siento su pequeño peso sobre mi cuerpo. En esta situación el tiempo pasa sin medida y tengo la sensación de no necesitar nada más.

* * *

Al ponerme a hablar sobre Juan Sebastián todo lo que viene a mi cabeza es sumamente sencillo. Es irremediable, le miro y lo único que puedo extraer de mí, aparte de la incondicional sonrisa, son sencillas descripciones y sencillas palabras seguramente dichas, pensadas o sentidas por millones de padres antes de mí: se me cae la baba, al ver a mi hijo, igual que a millones de hombres. Hoy por hoy no necesito más. Me satisface y hacía mucho tiempo que no me encontraba satisfecho. Quizá una parte de mí no lo entienda, quizá sea la parte de mí que deseo matar todas las mañanas al despertarme.

2004 (TRES PAISAJES, TRES RETRATOS
Y UNA NATURALEZA MUERTA)



Montse Penela. (Fotografía de Carlos Marquerie para 2004.)

RETRATO DE UN CAMINANTE I

Desde pequeños instruidos para el progreso
y educados en la abolición del conocimiento:
abocados sin piedad a la estupidez;
a la erudición de la información, de la nada;
a la ironía como paradigma de la inteligencia;
al cinismo como panacea de la sinceridad;
a la resistencia como el colmo de la rebelión;
al ocio dirigido como sustituto del placer;
a la ambigüedad como prototipo de pensamiento.
Sin remedio y con tristeza mi palabra se queda en el lamento.

Esta es la historia de un hombre que camina
no tiene un destino, no busca nada,
sólo se detiene, observa y deja que el tiempo transcurra:
es su manera de existir.
No le preocupa repetir lugares, no posee esa ansiedad
por la novedad,
año tras año puede ir a los mismos sitios
y siempre descubre algo nuevo.
La percepción nunca es la misma
y le persigue un afán incuestionable para él:
el deseo de conocer.

No cree que su caminar tenga un fin,
al andar no intuye la posibilidad de un final,
es algo que le acerca a una idea de infinito. Y eso le gusta.
¿Qué placer encontramos en todo lo que rodea a esa idea
de infinito?

Ante lo finito de nuestra existencia y el afán por perdurar siempre la sensación de lo eterno nos fascina.

Quizá sea un deseo, o más bien una contradicción:
el anhelo de vivir sin límites físicos, ni intelectuales, ni
emocionales
mientras vemos disminuir nuestras capacidades
y nos damos de bruces diariamente con el lento y cons-
tante envejecer.

Este hombre, el caminante, carga dos mochilas
en las que guarda o intenta conservar las miradas,
sus miradas,
su tiempo transcurrido mirando,
su percepción de lo que le acontece en su caminar.
Nunca sabe qué quiere conservar de lo visto,
ni el porqué.
Desconoce la utilidad de ese afán por conservar lo visto
y ni tan siquiera sabe si esa tarea de coleccionar lo efíme-
ro debiera ser útil.

Cada mochila tiene su función,
en una guarda las miradas de lo visto
y en la otra las de lo ausente (las miradas hacia lo ausen-
te).

El hombre que camina no escoge ni podría hacerlo,
nunca sabe qué mochila utilizar,
en dónde clasificar su percepción.

Tan importante es para él lo presente como lo ausente,
se complementan.
Pensad en un barbecho;
en medio de él una solitaria y vieja encina
reventada por los años y cada vez más hermosa.
Un paisaje así, seco y árido,
construido en su sencillez a lo largo de incalculables años
se enraíza en las personas

y en su forma de ver el mundo.

Un día regresáis y observáis que la encina solitaria ha desaparecido.

Ese pedazo de campo es tanto presencia como ausencia, no lo podréis evitar.

O si no, imaginad una casa donde convivisteis con una persona querida a la que regresáis sin ella.

¿Qué percepción es más intensa,
la arquitectura, por bella que sea,

o la provocada por la ausencia del ser querido?

¿O qué ocurre cuando acudís a un museo con la determinación de volver a ver un cuadro

y al llegar a la sala conocida encontráis un hueco?

Nuestros lugares están llenos de ausencias.

Convivimos tanto con la presencia como con la ausencia.

Nuestra vida es mitad existencia, mitad ausencia.

Tan difícil de entender es la existencia como la ausencia.

Anexionado a la tierra que pisa, el caminante
inmóvil y sin parpadear observa una mariposa
camuflarse al plegar sus alas entre briznas de hierba.

Su mirada ante la quietud.

Su perseverancia enfrentada al capricho de la supuesta
inconstancia (del bicho).

Un niño corre y distrae la atención de nuestro hombre.

Al reanudar su vigilancia piensa que la mariposa también cedió a su instinto errante.

No la ve,

pero el camuflaje es más eficaz de lo que él creía y allí
esta ella, la mariposa emboscada

para demostrar la capacidad de dispersión del caminante.

Los olivos llegan hasta la orilla de la ensenada,
como si avanzaran hacia el mar con la lentitud y constancia de su crecer,

coloreando con sutileza el agua transparente con sus reflejos gris-azul-plata.

Allí quisiera perderse él, y con él su cerebro.

Desterraría definitivamente sus falsos brillos, expulsaría toda la información vacua que acumula, quebrantaría su almacén estable, y violentaría su correcto devenir.

Y así, entre olivos y mar, aprender de nuevo a pensar y a sentir

lo extraordinario que se nos ofrece cada mañana al levantarnos.

Se hallaba el caminante en la encrucijada

del deseo y la imposibilidad de belleza,

en el debate entre la inmersión en el horror y la evasión lisonjera,

en la necesidad de entender lo que ve,

y al mismo tiempo buscaba el reposo necesario para su cabeza, cuando

hastiado del vivir en el continuo dilema

un pájaro tomó sus ojos,

se elevó con ellos y recorrió el paisaje hacia el infinito,

y depositó su mirada allí, lejos de su cerebro,

donde la belleza no tiene sombras,

es limpia y parece un cromo multicolor.

Ante la luminosidad del descubrimiento,

el caminante se entrega a la contemplación y al placer sin más,

feliz en la irresponsabilidad.

Y aquí, en ese instante donde la esperanza parece satisfecha,

surgió en él la oscuridad por lo desconocido

y el desasosiego producido por la banalidad.

El caminante se pregunta por la veracidad de tanta imagen insustancial,

por el placer que le aporta

y el sentido de deleitarse ante el espejismo.

Toda idealización es falsa.
No podemos escamotearnos la vida.
¿Por qué nos esforzamos en buscar el placer en la irrealidad
y necesitamos la certeza para vivir
cuando la incertidumbre, controversia y duda son el eje
de nuestra existencia
y el único lugar posible para albergar la belleza?

Decidido a reanudar su camino por la senda de la duda,
en la que se corre el riesgo de perderse en las oscuridades
del alma,
buscó compañeros de viaje y tantos encontró y todos le
hablaron:

Dante Alighieri
y los maestros que escribieron el Libro de los Libros.
Y Juan de la Cruz, que escribió con tanto acierto sobre el
alma que pena por ver a Dios:

«Esta vida que yo vivo
es privación de vivir;
y así es continuo morir
hasta que viva contigo.»

Miguel Ángel Bunorroti: el cuerpo;
Rembrandt: la sombra.

Y también Don Miguel de Cervantes y Don Francisco de
Quevedo;

Don Diego Velázquez,
Don Francisco de Goya y Lucientes
y Johan Sebastián Bach.

Y entre escritos y pinturas,
más de los mencionados y menos de los existentes,
comenzó el caminante su viaje en este 2004
rastreado esas pequeñas huellas, principio de enigmas
que abren la mirada a lo desconocido,
hacia la reconstrucción de la memoria
de los días y los hechos que forman el cuerpo del hombre.

Sus miserias y bellezas,
sus luces y sombras: sus paisajes.

Detestaría olvidar la esperanza que albergo,
por el hecho de compartir de alguna manera este viaje,
que aunque presupongo con tantos horrores,
tiene como objetivo la búsqueda de la belleza,
aquella intrínseca al hombre,
la que emana de su enfrentamiento ante lo injusto y
deshonesto.
Olvidad las postales e imágenes corruptas por su uso y
abuso
y buscad la belleza en los límites del dolor,
en los resquicios de las sombras
y en la rebelión del hombre ante el hombre.

PEQUEÑA INTRODUCCIÓN DOCUMENTAL PARA PAISAJE QUE DUELE

El 5 de julio de 1937, el recién creado Ejército de Maniobra de la República española, lanza su primera gran ofensiva contra el ejército rebelde al mando del general Franco, en los alrededores de Madrid, con el doble objetivo de detener el avance del ejército nacionalista en la cornisa cantábrica, tras la caída de Bilbao y crear una bolsa que aislara las tropas que atacaban Madrid entre la Ciudad Universitaria y Carabanchel.

El día 6 de julio a las 7,30 de la mañana las tropas republicanas de la división 11 al mando de Lister entran en Brunete y se establece un frente, a modo de lengua, con el flanco derecho situado en el río Perales y el izquierdo siguiendo la orilla del Guadarrama. Los puntos calientes de la batalla son por la derecha de los atacantes: Quijorna y el vértice Llanos; por el centro Brunete, sus alrededores y en particular su cementerio, escenario de los últimos

combates, y por la izquierda el vértice Mocha, el castillo de Villafranca, el encinar de Romanillos, la casa del Monje y el Cerro del Mosquito.

Este frente apenas tendrá movimiento en los 22 días que dure la batalla, y en contradicción con los pobres resultados militares de ambos bandos, el número de bajas es cercano a las 40.000 personas, casi el 50 % de las tropas que intervinieron.

FOTOGRAFÍAS Y SUS PIES DE FOTO

Brunete ocupado por las fuerzas republicanas. Primeros días de Julio del 37.

El Campesino a caballo, al mando de la división 46 en las inmediaciones de Quijorna.

Brunete bajo el fuego nacionalista.

El valle del Guadarrama, visto desde las posiciones rebeldes del cerro del Mosquito.

Dos momentos de la batalla en los encinares. Fotografías tomadas desde el bando republicano.

El cementerio de Brunete último punto de resistencia de Lister hasta el bombardeo de la aviación alemana, visto desde las trincheras del frente nacionalista.

Brunete después de la batalla.

El castillo de Villafranca, en la confluencia de los ríos Aulencia y Guadarrama, enclave estratégico cuya ocupación sufrió constantes variaciones a lo largo de los días de batalla. Fotografías tomadas en septiembre del 2004.

Interior del castillo: inscripciones, quién sabe de quién ni de cuándo, rodeadas de orificios de balas. Fotografías de Julio 2004.

Romanillos, encinar situado en la rivera izquierda del Guadarrama. La línea imaginaria que une estas lomas con el cerro del Mosquito, resultó infranqueable para los republicanos, un infierno de pólvora y calor, donde, como ejemplo extremo, el batallón inglés de la XV brigada internacional sufrió bajas en torno al 90 %.

Ruinas rodeadas de trincheras en Romanillos.

El cerro del Mosquito. Cota inexpugnable donde se frena a las brigadas internacionales de la división 15 al mando del general Gal

La casa del Monje objetivo y posterior punto de partida de continuos y frustrados ataques republicanos contra el cerro del Mosquito. Continuamente bombardeada de forma alternativa por la artillería y la aviación de ambos bandos. Hoy todavía en pie.

Al caminar hoy por Romanillos, la ribera del Guadarrama, el encinar que rodea la casa del Monje, el Pastel, Los Barros del Monje o la Gregoria junto al arroyo Valenoso a los pies del cerro del Mosquito, es fácil encontrar perfiles de trincheras desdibujados por el tiempo, fragmentos de metralla y restos de munición.

PAISAJE QUE DUELE

Regreso a casa entre nubes.

El cielo se abre y la luz penetra.

Ante mí la tierra retorcida y hosca a la que pertenezco.

El hombre pertenece a un paisaje y no a un país.
Lloro con querencia animal,
sin orgullos ni emociones patrióticas,
es un mal físico: la esencia de la tragedia reflejada en la
[geografía
me fuerza a retorcerme con mi paisaje, y lloro con él
en la rebelión de esta materia, agrietada, seca y abrupta
que llamamos España, y me duele.

«Te conviene emprender distinto viaje
para dejar este lugar salvaje»,
dijo Virgilio a Dante a las puertas del infierno
mirando que lloraba,
y después le acompañó en su descenso al infierno,
de la misma forma que yo me entierro en este paisaje
[trágico,
sembrado de encinas y cubierto por el luto de su historia,
con mi maleta repleta de las obras de Cervantes,
[Quevedo y Juan de la Cruz,
y espero, con ellos, entender el porqué de esta
]incertidumbre y desesperación
que me produce el caminar por esta tierra.

Presuntuosa y prepotente España
denuncias el horror ajeno e indultas el propio.
Sin la memoria el presente es ficción
y la verdad necesita el dolor del pasado.
Desmemoriados nos hundimos en nuestra huida al futuro.
La guerra civil nos dejó unos 600.000 muertos
y hoy recorro los paisajes de 1937: descubro
los restos de trincheras que el tiempo no borró, apostado
hundo mi rostro en esa tierra bañada de horror, y espero
que esas huellas me devuelvan la propiedad de mi historia.

Huelo aceite pesado y veo cómo escurre por las grietas
[del cerebro
negro azabache, la luz inunda mis ojos

y envuelve de incomprensión los gestos de esta tierra
que rezuma sequedad entre las hileras de piedras.
Surgen azules y grises al pie de los olivos
y las encinas preñadas intentan impotentes reventar.
Inimaginable hoy este paisaje en guerra,
esta belleza parda que piso,
y no lo olvides, cúbrela con tu cuerpo
y mantén protegido el misterio que alberga.

El cielo gris se agita
y los olivos golpean mi rostro con su violento reflejo
[plata.

Magullado y fatigado camino:
mis heridas, plata;
cansancio, gris;
y la tierra, negra.
Retrato anexionado al suelo.
Bajo el pesado manto entretejido de olivos y cielo
entierro las palabras,
en la confianza que germinen enraizadas en este mi
[paisaje.

La noche cubrió de brumas la ribera del Guadarrama
y ardió con llamas negras en julio del 37.
Mi casa esta ahí, vivo rodeado de las mismas encinas
testigos inmóviles de los veintidós días de batalla
[en Brunete,
y sus treinta y cinco mil muertos.
Hoy busco sus retratos anónimos, fundidos
ya con el paisaje, sin ojos, ya disueltos en la tierra.
Son mi historia oculta.
Esta tierra que piso rezuma su desesperación y al
[recostarme en ella
puedo escuchar sus gritos mudos al pie de cada encina.

Páramo y silencio.
Y esos rostros fusionados a la tierra,

incrustados en el paisaje.
Su mirada sigue escurriéndose entre tierras y sombras,
ya sin ojos y con el hueco rellenándose
poco a poco, año tras año,
con la historia que no aparece en los libros.
Treinta y cinco mil rostros sin ojos.
Quisiera recuperar sus miradas
y conservarlas en el archivo imposible de la memoria
[de esta tierra

Yo vivo aquí y aquí está mi casa (este es mi paisaje).
Perdido observo
entre los restos de metralla cómo renace el miedo
y la lluvia seca taladra nuestros cráneos.
Camino y los frentes de batalla surgen a pie de bota,
pólvora y el barbecho arde de nuevo.
Treinta y cinco mil.
La tierra me absorbe como embebió su sangre
y me precipita sin remedio hacia la sombra,
para en silencio compartir el paisaje con ellos.

Necesito conservar todas estas huellas
que la guerra me ha legado
a través del paisaje que recorro
y hundirlas en mi cuerpo,
para en la unión de carne y tierra,
asumir la memoria.
Nuestros muertos son
y nosotros seremos si no olvidamos.
Tanta crueldad existe en la muerte
como en el silencio que la exculpa.

Mi mirada se nubla por la incontinencia de mis ojos
cuando a trompicones enciendo la TV
y veo el burdel de sociedad en que vivimos,
para compensar me empapo entusiasmado de los
[grabados de Goya,

corro por los encinares y me sumerjo en la belleza
[de su luz negra;
al abrir los ojos veo los fastos de la boda del príncipe
y sin remedio me hundo, entre encinas y olivos, en mi
[contradicción,
y me pregunto por mi pertenecer a esta tierra,
mi deseo de ser parte de ella
y el dolor que albergo en mí por el hecho de pertenecer.

Tanta gente opina que es menester enterrar la historia
[para vivir en paz
y así entregarse a la felicidad del fin de semana.
Qué tristeza
destrozar la memoria a cambio del placer lisonjero,
[inmediato y superficial.
Pan de hoy y hambre para mañana.
El silencio de las voces perdidas
deforma el trazo de la pluma,
y qué mayor sufrimiento que aquel que alberga el alma
[por desconocimiento.
Vivir en la ficción es no vivir
y el no vivir es morir en vida.

PAISAJE EN GUERRA

Un día amaneció el cielo cubierto
y encontré entre la hierba un reflejo gris,
provenía del manto que el hombre teje para ocultar
[la verdad.
Mi mirada escrutó el paisaje,
busco la naturaleza del hallazgo
y se estremeció
al ver lo impenetrable y denso del manto,
y se que lo que alcanzo a contemplar es tan solo un
[reflejo,

bien protegido,
de las tinieblas que cubren la época en que vivimos.

Mientras la verdad esta camuflada y desvirtuada,
nosotros somos usuarios convulsos de información,
olvidando que según la recibimos
la consumimos para poder absorber más;
insaciables, nos vemos satisfechos
y así, en ese cúmulo de datos es como tejemos nuestra
[ceguera,
auto justificándonos como seres informados,
pero incapaces de profundizar en el verdadero
[conocimiento.

Y dejamos que la gran maquina de la riqueza campe
[a sus anchas
y alimente nuestra mirada ciega.

¿Qué diferencia hay entre ese hombre que cada mañana
[al levantarse

afila su guadaña
y se ocupa de mantener el equilibrio, entre las vacas
y la posibilidad que tienen sus pastos de producir
[alimento para ellas;
con aquel otro que no tan lejos, se encuentra en un
[despacho,
y rodado de teléfonos intenta romper el equilibrio entre
[producción y recursos?

¿Por que hay cabezas dedicadas a desentrañar los
[problemas que afectan a la vida
y otras a acumular riquezas a costa de la vida?
Por desgracia, el campesino que observo cada día segar
[sus prados, es la excepción;
y con su bello castellano en desuso es una referencia para
[entender como vivir.

Tanta pérdida.
La historia, almacén de espanto,

se retuerce del dolor acumulado.
La sangre se vuelve verde y la mirada gris.
En las retinas de cada hombre deberían estar escritos los
[horrores generados
y así mirar el presente a través de la memoria.
El hombre es sujeto de la historia y el único capaz de
[modificarla,
pero vivimos despaldas al pasado y al presente,
cegados en este paraíso de vida espectáculo;
atribuyendo a circunstancias y coyunturas las causas del
[desastre.

El paisaje llora la sangre vertida sobre él
y yo me revuelco en su lodo:
mi horror unido al de tantos hombres ante tanta ruina.
Quiero ir hasta aquella luz del horizonte y profanar la
[memoria de caramelo
que endulza nuestras cabezas acomodadas
y destruir el pensamiento ciego que no sale del salón
[de casa.

Me dices ingenuo.
Y te respondo que sí, pero nunca cínico.
Me hablas de la lógica de la razón.
Y te contesto con la fuerza del deseo. (rebeldía)

En mi cabeza se agolpan los muertos,
se cruzan las hileras de cadáveres de Madrid, Gaza
[o Bagdad
y no consigo establecer su procedencia:
es la inevitable igualdad ante la muerte impuesta.
La mirada está desbordada por las posibilidades de ver,
y la diferencia entre aquí y allá, hoy y mañana queda
[anulada.

El silencio supera tiempo y espacio,
universaliza la pérdida,
abocándome a la desorientación,
y aflora a la superficie la duda como principio de mis
[gestos.

No consigo aceptar lo impersonalizado de las cifras,
el dolor ante la muerte debiera ser cualitativo
y al mismo tiempo la cantidad me aturde.
La pérdida de una vida por imposición ajena es el
[súmmum de la tragedia,
la masacre aumenta el horror pero no el sentido trágico
[de la desaparición
que únicamente afecta a cada ser, o mejor dicho, a cada
[no ser.

Me es imposible multiplicar por cientos este
[razonamiento:
el miedo y el vértigo bloquean mi cerebro.
Puedo contar una y otra vez el número de muertos
y soy incapaz de entender todos y cada uno de los vacíos
[que dejan.

En mi cabeza montañas de cuerpos apilados
sin nombre y sin historia, hacinados
para sin remedio convertirse en memoria.
Cada uno de nosotros llevará pegada la etiqueta:
«asume la responsabilidad del daño que el hombre causa
[al hombre».
Las rocas se desgarran por el contacto suave de la piel
y absorben el pensamiento de cada cuerpo amontonado:
quiero convertir estas rocas en palabras, afilar sus cantos
y clavarlas sobre el rostro de Busch.
Qué pocas palabras nos quedan capaces de ser venablo
[ante el horror
y silencio en el dolor.

El manzanares hoy amaneció teñido de rojo,
en el Éufrates gotea la sangre de los mercenarios
[colgados de sus puentes
y después Faluya se cubrió de muerte.
Desde lo alto de un risco miro y veo el paisaje preñado de
[dolor.
Un hombre arde al socorrer a su prójimo de las llamas
[del fuego,

lo consigue y el salvado se vuelve a quemar al extinguir
[el fuego de su salvador
Me entregó a las tinieblas y recorro su senda, que al
[estrecharse
golpea mi cabeza contra sus paredes, y busco
algún resquicio que permita descansar mis ojos ya
[turbios
en el sosiego de cualquier belleza.

Me lleno de optimismo al ver
florecer un abril más las lilas:
rompen el cielo y envuelven mi mirada
con su efímera belleza
y así, entiendo el renacer del paisaje:
me entrego a él,
abandono por un instante el horror,
y me sumerjo en este intersticio,
página en blanco del sin sentido,
a serenar con calma el alma herida.

Alma herida
y el hecho de hablar es un privilegio.
El verdadero dolor, el irremediable es la ausencia de él.
Morir es destino
y la interrupción violenta de la vida monstruosidad.
Paseo por la estación de Atocha entre restos de flores ya
[secas
y velas que elevan la temperatura:
calor para el diálogo imposible con los muertos,
lugar para compartir el desazón que deja la tragedia.
Mi lamento es silencio y unido al de otros rebeldía.

Al preguntarme por la razón de tanta muerte,
y una vez superadas las obvias,
(la conocida por todos guerra al terror)
pienso que más allá hay cientos de intereses
[desconocidos o intuidos,

señalados por analistas, pero menospreciados en los
[grandes medios de comunicación.
Es la máquina devastadora,
esa otra guerra que libra el mercado a la conquista del
[planeta.

Obvio, quizá, pero no por ello falso.
Una generalidad, también,
pero el manto ciega y oculta causas y causantes.

El verdadero enemigo está más allá de los rostros
[conocidos,
es en sí mismo principio y fin de su acción,
no atiende a razones,
ni a éticas,
esquilma
la tierra que pisa
y arrasa con las vidas que se interpongan a su objetivo;
una máquina que apisona toda resistencia que surja
[a su paso,
con frialdad y firmeza extrema busca la conquista de
[todos los mercados
y la máxima acumulación de riqueza.

Esquilma, sí
y lo que no cuenta, sobra;
quien no produce, sobra;
quien no consume, sobra;
y lo que sobra, muere.
Dibujemos estas ecuaciones
y cual ciencia exacta construyamos desde ellas
los cimientos para la resistencia.
Sin errores, amigo:
mantengamos a los muertos como sujetos de la memoria
y pongamos nombre a los culpables.

Pero amigo,
no reposes,

no basta con nombrarlos,
el terror está siempre latente
y, el poder y sus intereses prevalecen a los hombres.
Unos se van y otros vienen
y la vejación del espíritu continúa.
Nos quedan palabras y gestos
que unidos a la memoria
debieran ser antídoto y revulsivo ante la infamia.

RETRATO DE UN CAMINANTE II

La tierra es roja y después
blanca,
más allá un rastrojo dorado;
y los olivos
y los almendros circunvalan y cierran la olla.
La calima gradúa en azules-grises la sierra que la rodea
uniendo al cielo los picos más lejanos.
El aire es fuerte y quema la piel.
Me escurren gotas de sudor por las piernas,
suaves dibujan los rastros que otros cuerpos dejaron so-
bre ellas,
y con estas gotas, también se desliza el tiempo
transcurrido en unión a esos otros cuerpos,
que en algún instante fueron parte del mío.
Dentro.
Y más dentro
mi cuerpo celebra la unión.
Y fuera,
el silencio hiela el sudor de todos los cuerpos.
Hablamos de esperanza de vida,
mientras allí donde el horror reina se espera la muerte,
sabiendo que la satisfacción de lo esperado colma
y la muerte únicamente vacía.
El caminante se rompe

y reconstruye en su debate ante la destrucción.
Camina acumulando desazón y rabia,
ansia de rebelión e impotencia.
Para él es un hecho la convivencia con su propia muerte,
desde hace años compañera de camino:
nunca la pierde de vista,
al mismo tiempo que le aterra su encuentro definitivo,
y en el diálogo con ella, en su caminar, busca el sentido a
su ser.

Pero le destruye la idea de la muerte impuesta,
siempre antes de tiempo.

La muerte se nos antoja lejana,
nos empeñamos en verla como algo que acontece
al final de la vida,

la concluye y da sentido;
y sin embargo
cuando llega violenta
e impuesta por voluntad ajena
anticipa el final
e impide la conclusión de la vida.

Morir antes de tiempo,
es perder de golpe la esperanza
en la que el vivir tiene otro sentido que el pasar
y que estando oculto quizá al final de los días nos será
revelado.

Irremediable el morir
pero hay tantas maneras:
tantas de tantas:

países para vivir
y países para morir.

¿Cómo encontrar sentido al vivir para morir
cuando la muerte depende del lugar donde naciste?

Hay lugares donde es posible el diálogo apacible con la
muerte

a la espera que surja la posibilidad de entenderla,
mientras que en otros no existe ese diálogo
y la muerte, ya muda, acontece sin más,

sin protocolo ni previo aviso,
y allí, en esos lugares, es la desconocida,
está por todas partes, nadie la ve
y es instrumento de intereses ajenos al hombre,
por supuesto, al hombre que muere.
El caminante se queda sin palabras una vez más.
Le dicen: «es la época de la latencia»
Y él contesta:
«Aquí esta latente el terror,
allí, donde el horror reina, el vivir se confunde con el morir».

PAISAJE CON AUSENCIA

El paisaje desaparece ante mí según los vaivenes de un
azar dictado por lo desconocido.
Mis ojos se abren agotados después del descanso deseado
y no satisfecho:
doliente despertar.
El segador encabroña su guadaña al ritmo impuesto desde
las entrañas de la tierra, marca
el único tiempo reseñable en su resonar y desvanecerse.
El horizonte
se esfuma ante mis ojos con la misma cadencia: sutil medida
ante la inmensidad que desconozco
El graznido del cuervo empasta el sonido rítmico del segador
con el silencio de la niebla.
El silencio se espesa.
El silencio entra en mí.

Desentumezco mi cuerpo con ligeras sacudidas
y mis dedos se hunden en el alféizar de la ventana
esperando el alivio de la mañana.
La niebla entra y me envuelve y busca penetrarme por
cada resquicio de la piel

para calmar el dolor de las heridas producidas en la pasada batalla:
acometidas furiosas que la noche dejó en mi macerado cuerpo,
embestidas del pasado convertido en presente por la acción del sueño:
alma negra teñida de gris bruma:
paisaje con alma gris invadiéndome en mi huida de la noche perturbadora.

Breve belleza.
El susurro nocturno todavía golpeando en mis sienas.
Breve belleza al amanecer.
El susurro indefinido resuena en mi cerebro, luces y sombras sin principio ni fin:
tormenta de percepciones de las que desconozco su nombre:
habría que poner nombre a cada dolor.
El paisaje y su silencio poco a poco me regurgitan a la vida.
Paisaje gris alma gris.
Un paisaje que se precie se rebela.
Una casa que se precie te acompaña en la rebelión del paisaje.

Tus manos se entremezclan con las nubes
y amasan con palabras y saliva los silencios íntimos de mi ausencia.
Solo los chasquidos de tu lengua y el tacto de tus manos me alertó.
Espía de mis sueños velas mi noche,
descubres aquello oculto, intangible como la nube y legible en mis ojos sólo por tu mirada.
Escupo la rabia que me posee y sin querer entender rescato del momento una palabra
que no nombro y oculto
unido a ti en mi silencio

Me instalo bajo el nogal,
su sombra es luminosa y sus ramas bajan casi hasta el
pasto. Protegido
y al mismo tiempo inmerso en este paisaje gris y verde,
parapetado
y la niebla se extiende suavizando los perfiles de montes
y recuerdos.

Amalgama de memoria y tierra:
tus ojos se hunden en mi rostro
y mi piel se desmorona por el suelo
¡Qué más da!
Me muestras tu espalda y caminas,
sonrío y abrazo al nogal que me cobija.

Garabateo palabras con tinta verde y gris sobre mi
piel:
verde sombra y luz gris.
Escribo lo imposible
hasta los confines de la memoria
e intuyo las causas del dolor.
Lo que olvidamos queda grabado sobre nuestros cuerpos
con cincel de lágrimas,
innombrable, lo acarreamos de por vida.
¿Qué es lo imposible si no la contradicción entre el deseo
de perdurar
y el dolor de mantenerse en pie?

Caminante sigilosa irrumpe con violencia en la trastienda
de lo que no veo
Percute con su mirada la oscuridad
Sus ojos miran y después se pierden
Camina por el lecho del arroyo
bordeando las huertas compartidas en la niñez
entre encinas y zarzas comimos melones
El fantasma de un amor prohibido me persigue noche a
noche
irrumpe y me destroza

me conformo con esquivarlo en secreto
y aguardar con miedo su próxima visita.

Los ojos se vuelven grises en contacto con la niebla.
Nublada la mirada
a tientas y desesperado deconstruyo
gramo a gramo la propia figura
para esparcir el desazón que alberga.
Fragmentado el armazón
sumergido en lo insondable
interrogo en la oscuridad.
Y el silencio como respuesta
ante la imposibilidad de borrar el pasado y su necesidad
ineludible para vivir

Yaces, y en mi piel grabo:
con tinta gris, la vigilia hacia el vacío,
la espera agitada
y el deseo imposible;
con tinta negra, el tránsito al tiempo de silencio,
el salto oscuro,
el del profundo miedo;
y al final con tinta verde, tu propia ausencia,
tu rostro en calma
y la imposibilidad de la palabra.

Y en mi rostro la mirada sin contorno ni color
mientras camino por la pista en penumbra
¡Hermana acompáñame! vamos todos a la fiesta de los
niños
encenderemos fósforos negros
¡Eh hermana, tú también! así no nos perderemos
Damos tumbos y nos golpeamos entre nosotros
no importa, somos reyes ciegos con cirios de luz oscura
caminando por la pista de polvo negro
¡Oh hermana! se ha formado una costra de carbonilla y
lágrimas ante mis ojos,

no importa hermana en la fiesta de los niños no necesitare ya mis ojos (no los necesitaré)

Pasamos el tiempo a tuestas
rodando por la ladera de hierba azabache,
bailamos hasta el amanecer del sol negro
y el tiempo ya no se nos fugó.
Las voces de la noche recogieron el sudario verde
y allí yacimos enroscados
penetrados por su silencio
recuperando el pasado que nunca debió terminar.
Hermana la fiesta de los niños nos reunirá
y ya concluido tu miedo, a ciegas velaré tu sueño

Ciego y contento
este primero de año no brindé con champán en la ducha
en un intento de no construir fotocopias del pasado.
Pero me senté ante nuestro mar
y en silencio fui vertiendo en él, con calma, mis lágrimas
y así, sin mirar el rastro de silencio que dejaba,
comí pescado y dormí con la cabeza hundida en sus
aguas.
No hubo sueños
solo el aroma yodado
y entre algas uní mi rostro al tuyo.

Silencios
y dejemos escurrir el tiempo
para limpiar las palabras
purgándolas del fasto de la inconcreción;
para reaprender la lengua,
olvidar su degeneración
y devolverla su sustancial necesidad.
Como en el oficio de tinieblas se apagan velas hasta la oscuridad,
suprimiré palabras hasta el silencio

—y así escuchar— y desde el vacío intentaré nombrar lo
innombrable

RETRATO DE UN CAMINANTE III

Escucho las palabras vertidas por el caminante
y entre esa mezcla de dolores
pasados, presentes e íntimos
veo cómo de su cuerpo emerge un deseo sin nombre,
discreto y encarcelado
rompe el pecho desde dentro
en un intento desesperado de ser nombrado:
abandonar la inconcreción de lo intuitivo.
Encallado en la imposibilidad de la palabra
considerar como posible el deseo
es albergar esperanza,
pero la esperanza sin palabra
es desazón,
es el tránsito imposible,
el retorno sin piedad a la duda:
razón y deseo:
tras el día, la noche.
Al caminante no le quedan muchas palabras de esperan-
za
se le agotan y pierden en su caminar
Su esperanza resta en la memoria;
en las huellas de los hombres,
en sus contradicciones,
(su deseo de eternidad inmerso en su afán de destruc-
ción)
y por qué no, también encuentra la esperanza en las pa-
labras de Cervantes;
en la belleza del sufrimiento de Juan de la Cruz;
en el dolor de los grabados de Goya
y en tantos gestos, de ayer y hoy, que dignifican al hombre.

Dónde encontrar la esperanza
sino en los resquicios del dolor
donde la belleza escasea y se deposita en breves gotas os-
curas.

(qué obsesión la de unir belleza y esperanza)
quizá esas gotas de esperanza sean negras y brillan
ocultas a nuestros ojos:

protejámoslas aunque sea a ciegas.

Quizá ante la grandeza y extensión del terror parezcan
banales:

evitemos se diluyan en su inmensidad.

Y que tampoco se pierdan, amigo, entre el sucedáneo
bastardo de las apariencias

en este paraíso de vida espectáculo

en el que discernir es un pesar y vivir precisa del discer-
nir.

El caminante vive en la contradicción

y su pregunta esta entre el yo caminante y observador,
y el yo sujeto de la historia;

entre el yo individuo que busca desesperadamente la be-
lleza,

y el yo que se hunde en el fango de la deshumanización
del hombre;

la pregunta siempre está en el lugar de la fractura
donde sin remedio todo es incomprensible.

Ante el horror

la pregunta,

el hecho de preguntarse, contiene esperanza.

Y en el reposo del caminar,

ahí, perdido en sus contradicciones,

con la duda anudada al cuello,

el caminante

desespera y espera

se entrega al amor

y cobijado

al abrigo de la piel cálida se siente deseado.

Las caricias conocidas siembran el temblor en su cuerpo

y le conducen al abandono hacia lo desconocido
donde el placer y el dolor constituyen un único cuerpo.
Desasosegado y agitado,
comprende
la rebeldía ante lo inevitable,
y disfruta en la fidelidad
a un cuerpo,
al conocimiento profundo
de ese cuerpo,
a la pasión
por ese mismo cuerpo;
al silencio íntimo de dos cuerpos hacia el silencio de sus
días.
El paso del tiempo deteriora
pero da la calma suficiente para apreciar la belleza que se
nos ofrece.
Cuando la derrota llega el deseo se depura
y el alma precipita.
En la irracionalidad de la carne,
en la unión de dos cuerpos,
(intuición de muerte y sueño de eternidad)
el caminante se oscurece con lo más recóndito de él,
y en esa oscuridad íntima distingue la belleza.
Inexplicable
la belleza
no se puede poseer;
es una experiencia
cercana al dolor.

lo humano ya no era evidente: había que buscarlo en la oscuridad

John Berger, *El Tamaño de la Bolsa*, pág. 113.
(En referencia al tiempo en el que le tocó
vivir a Rembrant.)

SARA MOLINA

MEMORIA ESCÉNICA

Desde mediados los años ochenta Sara Molina (Jaén, 1958) ha desarrollado una prolífica actividad escénica. Su búsqueda creativa ha estado acompañada de algunos de los recorridos teóricos y estéticos más característico del siglo XX, desde Benjamin y Pessoa a Lacan. En la necesidad de encontrar otros modos de hacer y expresarse teatralmente trabaja en 1985 bajo la dirección de Albert Boadella en *Gabinete Lieberman* y posteriormente atiende a los nuevos caminos abiertos en el teatro catalán por artistas como Albert Vidal, aunque fue finalmente con la recién creada compañía de Janusz Subicz y Nazareth Panadero, procedentes de la formación de Pina Bausch, en Granada, donde se va a instalar, volviendo así a la ciudad donde había estudiado Filosofía y Letras. Con ellos conoce otras formas de trabajar procedentes de la danza y que permiten establecer una nueva relación con el intérprete, potenciando su propio mundo creativo. Tras su intervención como actriz-bailarina en *Nana quiere bailar* (1986), deja el trabajo actoral para continuar como directora en diversos grupos del ámbito andaluz como Teatro para un Instante, en cuya fundación participa, Arquitrabe, Kábala Teatro, así como elencos de otras procedencias, como Teatro Tamaska, de las Islas Canarias, o Teatro de Las Sonámbulas, de Alicante, igualmente ha realizado nume-

rosos trabajos para el Centro Andaluz de Teatro. En 1994 funda Q Teatro, que aglutina a algunos de los intérpretes con los que había venido trabajando hasta ese momento, como Constantino Remedo, Águeda Toral, Mónica Francés, María Navarro, Enrique Torres o Antonio Osorio. En torno a estos actores continúa una línea de búsqueda que se había ido definiendo en obras como *Crazy Daisy* (1989), *Capicorp*, *Vacío y Maravilloso* (1990), *El último gallo de Atlanta* (1991) y, sobre todo, *Tres disparos. Dos leones*, de 1995, año en el que también estrena *Comedia sin título*, de García Lorca, ya con la nueva formación. A partir de ahí se suceden *El Doctor Fausto, supongo* (1996), *Nous. In perfecta Armonía* (1997), coproducido con los actores de Arena Teatro, *Made in China* (2000) y *Mónadas* (2004). También ha realizado performances e intervenciones urbanas, como *M.30. Esto no es África, Pornografía y Obscenidad*, y las series de *Tentativa* en espacios al aire libre.

Molina desarrolla su trabajo en estrecho diálogo con los planteamientos teóricos de autores como Benjamin, Pessoa, Adorno, Lacan, Artaud, Beckett o Trías. Las voces de estos y otros nombres resuenan en su pensamiento estético y producción artística a modo de citas, alojadas con facilidad en un mundo que nace desde el fragmentarismo y la inmediatez, desafiando la posibilidad de cualquier idea de totalidad con pretensiones de verdad única; en su lugar se construye un mundo de detalles nimios y casi azarosos, de instantes perdidos en los márgenes de la realidad. A este componente teórico se le opone una comunicación inmediata con el espectador, que adopta en ocasiones registros procedentes del cabaret, el show o el circo. De esta manera se potencia un sentido explícito y consciente de teatralidad, que está en la base de esta reflexión escénica acerca de la realidad, la construcción del *yo* y el sentido. A este mundo de ideas y abstracciones se le enfrenta, buscando el contraste y no sin una buena dosis de humor, un tono cotidiano, casi familiar. Esto, junto con una estética sensual y cálida, evita el frío extraña-

miento al que podría conducir un teatro construido a base de restos, restos de ideas y elementos escénicos, cuya yuxtaposición termina creando una atmósfera de extrañamiento, pero al mismo tiempo de una inquietante proximidad a la realidad del espectador. Su teatro puede entenderse, según ella misma señala, como un espacio mental en el que se hace visible la sintaxis inconexa del pensamiento, un mundo de ideas y palabras, acciones y actitudes, que traducen el pensamiento en tanto que proceso y actividad buscadora de sentidos. Pero esta empresa, como la propia obra teatral y la vida misma, tal y como la entiende Molina, quedará reducida inevitablemente a una *tentativa* por llegar a una verdad que solo se manifiesta como incertidumbre, duda o imposibilidad. Ese es el inquietante signo de interrogación último bajo el que crece su mundo escénico.

LA VOZ DE LOS AUTORES¹

¿Cuál puede ser el espacio, la función o razón de ser del teatro en la sociedad de hoy?

Acudo a Antoine Vitez para manifestar lo que creo que en este momento me es más útil a la hora de pensar este asunto, y es que tal vez la función que tiene el teatro es la de orientarnos en el tiempo, decir dónde estamos en la historia «el teatro como máquina para la pregunta ¿dónde?». Y puedo añadir, tal vez sin demasiada fortuna reflexiva, que en algunos casos ese *dónde* no sea más que extremadamente particular, en el más precario sentido de la palabra «particular», una reiteración en cada propuesta de una búsqueda de orientación dentro de una historia

¹ La entrevista fue contestada por escrito. Se ha tratado de respetar la puntuación empleada por la autora, característica de su modo de escritura.

particular, autobiográfica, y que no se consiga hacer trascender a un discurso más universal, general, nuestros hallazgos si es que llegan a serlo, nuestras respuestas, en el caso de que las encontremos, que no haga discurso; «pero bueno, la escena última de un director es él mismo», recuerdo también que decía otro.

¿Cómo entiendes la convivencia del teatro con los otros medios, por ejemplo, con la literatura o el cine, que parecen tener una capacidad mayor de construir mundos de ficción de una manera creíble? ¿Crees que hay algún elemento que justifique la supervivencia del teatro en la era de los medios?

Creo que plantear este asunto en términos de justificación es erróneo. En este mundo no hay justificación posible a nada, sino descripciones más o menos válidas de lo que hay, de lo real sinsentido, insoslayable, con lo que tenemos que vérnoslas a diario. Y que exista *eso*: el teatro, o sea, gente que se sienta en grupo a mirar y que otro, otros, se exhiban... más o menos impudicamente... bajo cualquier tipo de pretexto, justificación, buena o mala intención, pues no me parece un fenómeno tan extraño. Y sobre todo comparando o enfrentando este hecho singular, el teatro, a esos otros medios que mencionas, cine, literatura, que describes como más fantásticos, creíbles y poéticos, desde luego yo no creo que lo sean más, que sea por esas características por donde el teatro perdiera en la comparación, pero en caso de que hubiera que comparar y admitir que es así, pues más aún y precisamente por sus limitaciones en lo que hace a lo fantástico, creíble o poético puede ser que se encontrase en el teatro el interés. Es por los límites, por lo que le falta, por lo que no puede, por lo que me interesa. Por la falta, no por el haber, por la relación angosta que ocupa en relación a la verdad, a lo poético y lo fantástico; y no por estar instalado totalmente ahí, con plena comodidad o derecho, es por lo que me cautiva. Ahí, en el espacio tiempo escénico se juega algo de lo real que en el teatro golpea con especial fuerza

y contundencia... de forma diferente a los otros procedimientos.

Y en cierto modo el resto de medios que mencionas son, llegado el caso, tan injustificables como el teatro. Por ejemplo, el cine, el cine es indisoluble de nuestra existencia. Yo diría que hoy por hoy *es* nuestra existencia... casi todo está ahí... atrapado... el consciente y el inconsciente, los sueños, la mirada...; pero al mismo tiempo odio ese medio que definitivamente nos arrancó mediante la reproducción «artificial de la imagen», mediante el fotograma, tomado como lo real que queda fijado, nuestra capacidad de vivir aunque sea a duras penas una existencia en lo real, digna y propia. Ya nadie vive desde su mirada la inconsistencia del ser, del propio cuerpo en un espacio-tiempo limitados (una carencia en ser que tiene que ver con la luz y la sombra, con el amanecer y el anochecer, con el clima), sino a través de las imágenes de ficción de esos medios. En lo que a la imagen se refiere, la propia y ajena, la del paisaje, incluso la imagen emocional, ya se ha perdido algo definitivamente, algo así como la mirada propia que tenía que ver con la pérdida (y eso se sustituye con el haber de la imagen... cinematográfica, fílmica o publicitaria o informativa, de reportaje, la que quieras). Algo con respecto a eso es lo que los artistas intentan devolver a la gente, por eso algunos son cada vez más rabiosamente personales, y dicen a todas horas: así es porque así lo veo, así lo veo, así lo veo... y también eso de «véalo como quiera», que cada quien lo vea como quiera... Si se insiste tanto en eso es porque ahí pasa algo trascendental...; tu propia mirada no existe... y no me refiero en función de mirada crítica, etc., se trata de otra cosa... que no sé nombrar, pero que distingo claramente en un orden no verbal de percepción.

Pienso en el cine como algo parecido a la invención de la imprenta; el cine es al cuerpo, a lo real de la imagen, lo que la imprenta fue a la palabra, y eso es fantástico y a la vez aberrante... lo que decía Wittgenstein de la palabra

empleada en el texto filosófico escrito, que después de todo deja las cosas como están, no sirve para el cine, porque no deja las cosas como están. Del papel hay que levantar la vista, de la pantalla no. Las imágenes no se desvanecen como tus invenciones cuando dejas de leer y que reconoces como sólo tuyas e inexistentes... el cine parece poder responder a la inconsistencia del ser con algo... y así añade más angustia, porque la idea de que algo que por fuera no es... *es* aparece por todas partes y te vacía... en el teatro esta ilusión no se da, se va a buscar allí eso pero uno se encuentra con una verdad insoslayable... la propia carencia de ser... ante el yo representativo del otro puesto en juego...

¿Cómo fue tu encuentro con el teatro? ¿Por qué has elegido expresarte a través de la escena y no a través de otro medio?

Yo no buscaba, me encontraron; no sentí la necesidad de expresarme desde ahí, yo quería ser profesora de literatura y escribir libros. Y en cierto modo creo que he dirigido en muchos casos ejerciendo una especie de magisterio, por eso tanto autor citado y tanto texto de soporte, todo tan intelectual y literario a la postre... Bueno, y eso... que me expreso en otros medios. Aunque no los difunda, escribo relatos y poesía desde siempre, desde los nueve años. Escribo sin parar, de hecho creo que mi forma de hablar es la escritura, sobre todo cuando someto a otro al relato pormenorizado de algún asunto de mi vida, llevo un libro en la cabeza...

¿Por qué me expreso a través del teatro? El teatro me encontró. Soy su presa. Mi narcisismo, mi forma de goce, mi neurosis se adapta bien a ese medio. En el teatro parece que podemos encontrar un verdadero *yo*, porque ponemos un *yo* representativo en juego y no al revés, como se ha querido ver. Creo que ese aspecto es de los más relevantes en la actualidad, es una idea a la que le estoy dando vueltas continuamente, cada día lo veo más claro, ahí se va a confirmar qué somos... Por ahora le doy a esto

mucha importancia. Aunque cuando diriges es distinto, se trata de un juego con el deseo del otro... ten en cuenta que aquí te expresas a través de otros...

¿Qué relación existe entre un texto dramático publicado y el espectáculo en el que se dice ese texto?

Hay un hueco, un vacío. Para mí escribir teatro y dirigirlo son dos cosas distintas, incluso tratándose de la escritura posterior a la puesta en escena y de un texto propio. El actor encarna la idea y su carne está escrita, y en ese texto que ya es su cuerpo se imprime el mío, es como un palimpsesto, el espectador deberá leer ambos, por eso si encuentras a alguien que ya lleva tu texto escrito la cosa se facilita, menos confusión, de ahí la importancia de la elección de quienes te van a expresar, de a través de quienes te expresarás, porque otra vez lo mismo: aquí te expresas a través de otros. No es tanto un trabajo de comunicación como de relación, ahora se me viene lo que Barthes llamaba la... imposible relación entre seres hablantes...

¿Cuál es la relación entre la palabra y la escena? Imagínate una puesta en escena por otro director de una obra tuya, sería fácil que no tuviera nada que ver con tu teatro.

Se me ocurre pensar en Beckett, en *Días Felices* y en las acotaciones, en eso del escritor de teatro al que le gustaría escribir la representación; pero no se puede, con ese obsesivo mar de acotaciones Samuel no consigue nada hacia la representación, ¡sí en la lectura! Dirigiendo él mismo a las actrices y queriendo controlar todo, no podía evitar la diferencia entre los cuerpos de cada una de ellas, su carne. El mismo texto en la voz de Maribel Verdú o Emma Suárez no es igual, nunca podrá serlo, la voz, aparte de su sonido particular, está marcada de historia, llena de ahogos, de cosas no dichas que fluyen, de palabras innecesarias que se escuchan y eso aparece junto al texto...

¿Cómo te enfrentas a la escritura de los textos dramáticos?

Es algo para mí muy interesante en lo que, por no haber escrito mis piezas hasta ahora, no he tenido posibilidad de trabajar, de expresarme... empiezo a sentir algo de lo que se juega ahí de mí y me gusta...

Cuando los escribo siento que trabajo contra algo que se resiste y en esto le agradezco a Teodoro Adorno haberme proporcionado esta idea para saber lo que me pasa, para poderlo nombrar, supongo que eso que se resiste es el lenguaje, se resiste a mi palabra, la mía, la que nombro como propia, esa en la que siento que no quedo inexpresada y muda, o gracias a la que después de pronunciada puedo volver al silencio con cierta paz, hasta que todo empieza de nuevo. Y este proceso de escribir los textos lo estoy viviendo con una extrema relevancia de lo coyuntural, de una manera muy subjetiva, muy personal, con la plena relevancia de lo particular. Si tú no me los pides tal vez yo nunca los habría escrito y eso lejos de ser arbitrario o anecdótico es muy importante para mí... se trata de nuestro deseo activado, en ocasiones animado, por el deseo del otro... entonces veamos si es útil para alguien más esta confluencia...

¿Qué tipo de relación buscas establecer con el espectador?

Se ha ido transformando, primero era muy directa, estaba allí siendo continuamente interpelado, se le miraba y se le hacía notar lo esencial de su presencia... que estábamos juntos. Ahora está cambiando, pero aún no sé hacia dónde...

Del espectador quiero su atención reflexiva... que se dé cuenta de que el asunto primero cae de nuestro lado, de que le estamos invitando, no más, a pensar... intensamente... y eso jamás deja fuera el cuerpo si se le quiere ver como la mansión de alojamiento por excelencia de las emociones, del sentir... revitalizar todo lo que tiene que ver con el intelecto como decía Beuys... me sigue siendo válido...

¿Piensas mucho en el espectador cuando haces tus obras? ¿Te gustaría cambiarlo, convencerle de algo?

Es un extraño, «el visitante azaroso de una noche», como decía ¿Mallarmé?... no pienso en él... pero cuando está ahí sentado, jamás le ignoro... hay un encuentro... pero no sé qué quiero de él. Sé que yo quise cambiar el mundo, pero también sé que nunca he querido corregirlo. Se trataba de decir, ingenuamente (era joven y sensible), ¡miren!, ¡ojigan!, ideas, textos que yo había visto, oído, leído y que eran maravillosas, a través de los que todo podía ser mejor... avisarles. Pero forzosamente esto ha cambiado... Y ahora ya no me exhibo impudicamente... les muestro mi particularidad, desde luego, intento seguir siendo honesta con ellos, correr el riesgo que me corresponde... y que ellos vean qué hacen con eso... pero ya no intento cambiar nada, solo comprender... (peor aún esto...) para mí...

En tu teatro se habla a menudo de la verdad. ¿Cuál es el espacio de la verdad en la escena?

En principio la verdad era algo siempre por desvelar, algo oculto que yo quería desvelar a costa de lo que fuera, se trataba de una indagación, una búsqueda, y eso que nunca pensé que fuera bella o sencilla. He tenido una pasión por aceptar, por ponerme en la situación de poder aceptar las cosas como son, dejar que alguien se ponga en el camino de intentar decir lo que siente, que le ponga palabras a lo que siente, que la palabra circule libremente, al menos en el espacio singular que abre una sesión de ensayo. Y ahí «la verdad» tenía siempre que ver con lo real, la verdad que yo buscaba era particular, subjetiva, esa que nombra la cosa tal como la ves, como es para ti y así la das a conocer y ese es el riesgo... que con ella te das a conocer... pero la verdad nunca es algo único. He ido escuchando, leyendo, aprendiendo y modificando mi actitud frente a la verdad, ahora te diría que, parafraseando a Badiou, si en una ocasión quise mostrar a los hombres

como son de verdad, ahora solo quisiera «recordar», lo más a menudo posible, como son, sin más. Se trata de cuidar un espacio, mental y concreto, el escenario, de tenerlo siempre preparado, al inicio de cada proceso para alojar una verdad.

El actor siempre interpreta, trata de dar sentido a algo, a lo que hace o a lo que dice, también el espectador trata de interpretar y dar sentido a lo que está viendo, inevitablemente se pregunta qué sentido...

Se trata de mostrar... yo dejaría ahí la frase, ese mostrar puede ser en ocasiones impúdico, exhibicionista, aleccionador o generoso según el caso, o solo constituir un entretenimiento, una deriva mientras que se busca un camino... o realmente en el mejor de los casos apuntar a una verdad... desde luego la búsqueda de un sentido está. En los ensayos de una nueva propuesta, sea el tema que sea, siempre me encuentro con algo de la vida de los intérpretes y de la mía propia que está ahí y es insoslayable, y en el momento en que nos juntamos intento dotar de un sentido a eso, o más bien «extraer» el sentido. Y esta circunstancia está como algo que atraviesa todo un recorrido y de lo que cada propuesta que se da a ver no es más que un fragmento, a veces del todo irrelevante...

¿Cómo trabajas con los actores? ¿Cómo se desarrolla el proceso de construcción de la obra?

Este es un tema muy complejo porque cada aventura está tan cercana a la vida misma que constituye una experiencia única donde hay repetición, cosas que se repiten, claro, y podrían explicar una manera de trabajar pero no pueden describirse como un método, son una experiencia. Podría verme descrita por cada uno de ellos, de los intérpretes que han trabajado conmigo, y me vería en sus palabras seguramente mucho más repetitiva de lo que yo creo, incluso exhalando un tufillo a «tener un estilo» a la hora de llevar un trabajo adelante. Yo lo veo

como algo tremendamente simple y complejo. Pero si hay algo curioso para comentar yo destacaría el cómo es que algunas producciones son muy intelectuales, son una larga conversación, un proceso en el que estamos mucho sentados, conversando, leyendo cosas y de repente en poco tiempo todo se concreta, lo mental se encarna.

Tu teatro no parece dar la oportunidad a un sentido claro de lo que se está diciendo o haciendo en escena, sino más bien lo contrario, constantemente sembrando la duda acerca de la intención de esos personajes, convertidos en actores de sí mismos.

Bueno ya sabes eso de Lacan: alguien habla y tú miras y lees en su comportamiento lo que no dice, pero lees a través de tu propio inconsciente, no puedes aventurarte por tanto a decir que lo que lees es la verdad... pero te tienes que manejar con eso que ves y no puedes negar... Este es un asunto en el que me apasiona indagar continuamente: ¿es como lo digo, como usted ve que lo digo o como a pesar de lo que ve cree que debe ser?

Por otro lado, está el valor de la estupidez, pero no la del simple de espíritu, sino el de la perplejidad. Es un estado en el que casi rozas la locura, todo pierde significado y tienes que volver a construirlos. Tiene algo que ver con la eterna frase del *solo sé que no sé nada*, o con el *sicut palea* de San Agustín, pero con un humor de nuestros días. La cosa hace mucha gracia y resulta liberadora, alivia un cierto tipo de tensión que provoca mi trabajo y que trae la gente consigo, ser en todo momento listo, inteligente, hasta para poder decir lo tonto que es uno, ¡cosa que aligera pero no resuelve!

El discurso sobre la construcción de las identidades está presente en tu trabajo, ligado quizás a esa dimensión performativa que adquiere todo en escena, incluso el hecho de decir algo.

Esta dimensión performativa tiene algo que ver con la búsqueda de la identidad. ¿Somos lo que hacemos o somos lo que decimos? Más bien yo diría que ser, lo que se

dice *ser*, somos poco... eso de la identidad lo tengo muy en duda, con lo que hacemos y decimos más bien andamos identificándonos con esto y aquello, dada nuestra *falta en ser* y lo precario que es eso de la identidad...

Junto a un trabajo físico desarrollas un plano abstracto y teórico, un espacio mental.

El escenario es un espacio psíquico por el cual se pavonean las imágenes... es una frase de Octave Manoni que llevo empleando hace más de 20 años... desde que la encontré y me explicó lo que yo sentía cuando veía mis imágenes en el espacio vacío. La idea del pavoneo me parece excelente en sus variopintos matices... alude a la fuerza y debilidad de lo que propones...

¿Cómo ha sido la evolución de tu trabajo a lo largo de estos veinte años?

Fantasías de la repetición es un título de Handke que me viene fenomenal; siempre lo mismo pero con una suerte de arabescos, de dibujos, de huidas y vueltas que hacen que la cosa al tiempo vaya evolucionando, como el borbotón de agua en la fuente siempre igual, manando, pero si lo fijas en cada ocasión da un dibujo diferente. Desde lo otro no logro escapar de lo mismo. A veces huyendo de tu historia pasas a encontrártela de nuevo de sopetón... la vida tiene mucho humor. Creo que en ciertas propuestas logré cosas y que ahora solo intento volver ahí para expresarlo, enfocararlo, cada vez con más nitidez, como decía Bacon. Desearía en cierto modo ser cada vez más reiterativa.

No distingo en cierto orden de cosas un antes y un ahora, la cosa, o sea los trabajos, se dan como con una especie de imantación que los atrae hacia lugares diferentes, que están ahí, siempre... también podría hablar como de que están formando parte de un círculo concéntrico que reorganiza su centro, que no es un punto único, un tema único del que te alejas y al que vuelves....

Aunque esta profesión te ponga ahí tan expuesta, te estás jugando algo muy autobiográfico y no siempre con ganas. Lo cierto es que estoy cada vez más interesada en salir precisamente de ese supuesto *con-sigo-misma* y acceder a los temas que me interesan desde lugares menos supuestamente personales.

¿Cómo ves tu lugar en el contexto del teatro español?

Específicamente singular... ofreciendo unas particularidades especialmente fecundas para la investigación por los lugares de confluencia que origina.

Desde otros puntos de vista, a nivel del panorama cultural político, desperdiciada, como la de otra mucha gente, invisibilizada, negada; además, como no me he empeñado en ir de autora al uso (fíjate a que edad empiezo a escribir mis piezas, casi rozando los cincuenta) pues también rara, inclasificable para muchos. Y por otro lado, en un contexto contemporáneo de un pensamiento más elaborado y exigente, como una mera tentativa.

Creo que algo hay de pagar el precio de adelantarme a mi tiempo, y esto está dicho en su justa medida, sin nada de arrogancia, es un comentario que llega hasta donde puede llegar y de ahí no pasa... ya sabes la *tentativa*. Me adelanté en los temas y en algo que tiene que ver con la forma de contarlos que ahora se entiende más. Luego me quedé parada intentando sobrevivir en un medio hostil con productos más convencionales cuando tal vez tenía que haber pisado el acelerador, pero no he elegido bien a mis equipos, distribuidores, etc., y ya sabes hasta qué punto un equipo de teatro es un lugar de conflicto donde lo personal atraviesa cada instante.

Después de veinte años haciendo teatro el conocimiento que se tiene de tu obra en el panorama teatral español no es demasiado. ¿Cómo vives esa situación de cara a tu trabajo?

Yo no suelo pensar mucho en que algo quede, en permanecer... bueno, me cabrea que me ninguneen, o in-

visibilicen a la gente en cualquier materia, no ocupar ni siquiera por momentos el lugar que te corresponde, porque no te has sabido hacer... ¿concreto? Pero eso me preocupa en otro plano de cosas. En el de la creación, palabra que me cuesta mucho emplear, estoy como Perseo en el laberinto con el Minotauro, preocupada en vérme las con el monstruo y en no perder el hilo de Ariadna para salir y no enloquecer. Y cuando estas ahí y te la juegas aunque sea en *tu batallita particular* de la que no puedes salir, no estás muy pendiente de la prensa, quién te ve o si quedará memoria. Se trata, aunque parezca romántico, de una sensación de vida o muerte, de locura o lucidez, tiene que ver con eso de quedar expresado o inexpresado y mudo...

Me ocurre a menudo que me encuentro con gente que me dice, yo ví tal espectáculo tuyo... y yo respondo ¡ah sí, lo viste! Y después hay un breve silencio, una pausa insignificante... y ahí siento por momentos que me alojo, que existo creativamente, que la cosa tiene sentido... y enseguida me desvanezco y afortunadamente las más de la veces la persona acude en mi ayuda y dice: «me gustó muchísimo...» y luego otra vez la pérdida... ¡que lástima que no se haya visto más...!, pero yo ahora ya no tengo tiempo de lamentarme... me repongo proponiendo otra vez ¿lo mismo?

MADE IN CHINA

PRIMERA PARTE
CANCIONES DE ADÁN Y EVA

El telón permanece cerrado mientras que los espectadores acceden a la sala. Delante de él una mujer semidesnuda, pacientemente y en actitud de complaciente espera, los recibe. Está enmarcada por dos enormes jarrones de porcelana china depositados sobre unos frágiles soportes que deben remarcar de manera explícita esa fragilidad y el hecho de que en cualquier momento podrían caer y romperse.

La mujer se mantiene por lo general erguida, aunque de vez en cuando se estira y da muestras exageradas de cansancio, con cierto aire provocador, sensual que abandona de inmediato para volver a la posición inicial. Lleva un pequeño antifaz negro y sonrío cuando quiere, sin motivo, a nada, a nadie. Sobre su cuerpo se proyectan letras chinas, un texto indescifrable que adorna su carne. Su presencia debe de ser cuando menos intrigante. Cuando lo cree oportuno, o bien porque recibe una orden muy clara desde el exterior, habla.

MUJER CON ANTIFAZ.— Pretendo alcanzar la verdad desde el comienzo.

Pretendo decirla de inmediato.

Voy a decir la verdad.

Quiero decir la verdad.

Empezaré por decir la verdad. (*Silencio. Pausa larga.*)

Ya veo... ustedes parecen comprenderme. ¡Y eso es tan provocativo! (*Silencio.*)

¿Se preguntarán por qué llevo guantes? (*Levanta sus manos desnudas a la altura de la cara.*) Lo lamento... (*Ex-*

presivamente cínica y seductora.) pero no podré darles la mano.

(Realiza varias poses en actitudes descaradas de forma automática, artificial. Repentinamente se queda inmóvil en una de ellas, con la que amenaza la estabilidad de los jarrones. Espera ahí hasta que suene la música. Se trata de música-disco oriental, vulgar, deliberadamente mal reproducida. El telón comienza abrirse detrás de ella. Penumbra.

¿Dónde estamos? Se trata de: ¿Un decorado de telones que reproduce varios proskenios simultáneos adosados a un pequeño espacio doméstico amueblado de forma estrafalaria? ¿Se trata de un escenario recargado y extravagante listo para una gala musical? ¿De una discoteca decorada amablemente? ¿Un plató de televisión? ¿Una sala de porno-show? ¿Un prostíbulo convencional con ambientación oriental? ¿Una casa de citas? ¿De qué tipo de citas? ¿Un espacio privado, mental?

Realizando, alternativamente, poses sofisticadas, piruetas acrobáticas de escaso interés y movimientos insinuantes, la mujer entra en esta escena. Se tumba en el suelo, con descaro, su actitud recuerda «algo» de forma insistente, no es necesario señalar el qué.

Espera ahí tumbada a que termine la música, enciende un cigarrillo y exhala grandes bocanadas de humo con gestos aún más artificiales y descarados, irónicos, gestos estereotipados, los mismos gestos de siempre, pero ahora un poco más.

Después vuelve a hablar.)

No te inquietes. No te he hecho venir para que me comprendas. Tú me enseñaste hablar... Y este es el resultado. (Oscuro.)

Sucesivos flashes de luz dejan ver cuerpos desnudos de hombres y mujeres que atraviesan la escena y se pierden entre las fisuras de los telones que compartimentan el espacio.

Son figuras entrevistas, retazos, fragmentos, trozos, pedazos. Cosas. Objetos. Carne muy blanca, límpida y brillante, como la superficie de los jarrones de porcelana que lubrica la mirada. La mujer del antifaz permanece tumbada en el suelo, exhalando bocanadas de humo y sonriendo para provocar... ¿el qué?

UN HOMBRE SENTADO EN UN SOFÁ EMPIEZA A HABLAR.— *(Recita un texto de la película de Godard Le Chinoise. El actor es invitado a decir este texto, no de memoria, sino como lo recuerda después de una sola lectura. Variará por tanto en cada representación.)* «Los jóvenes estudiantes chinos se manifestaron ante la estatua de Stalin en Moscú, cerca de la embajada China. Por supuesto la policía los apaleó. Al día siguiente algunos estudiantes convocaron a la prensa internacional, a gente de *France Soir, Times, Life*, etc. Cuando llegaron los periodistas uno de los estudiantes apareció con la cabeza vendada, entonces, frente a la masa de periodistas, que de inmediato comenzaron a lanzar sus *flashes* hacia él y a tomarle fotografías, el joven iba quitándose muy lentamente el vendaje. Y finalmente se lo quitó. Se lo quitó por completo (*Pausa.*) y dejó ver su rostro. Los periodistas esperaban ver un rostro cubierto de sangre, de heridas o cosas así, pero no tenía nada, nada en absoluto. El joven no tenía nada, nada en absoluto. Y entonces los periodistas irritados empezaron a gritar, los periodistas y los fotógrafos y la gente, claro, gritaban enfadados: ¿Qué les pasa a estos chinos? ¿Son unos fumistas! ¿Unos revisionistas! ¿Qué es esto? ¿Far-santes! ¿Qué significa todo esto? (*Pausa.*) Y es que nada habían comprendido en realidad. No habían comprendido nada en absoluto. Nada comprendían. No comprendía que aquello era teatro.»

EL SHOWMAN.— *(Entra en escena y se sitúa muy cerca del sofá, donde el hombre que ha hablado está ahora inmóvil. El showman habla en sordina, gesticula exageradamente y*

permite leer en sus labios, de vez en cuando, algo de lo que dice. Cosas irrelevantes, por otro lado, justificaciones y extrañas aclaraciones acerca del decorado de la escena o de cómo él mismo va vestido. Lleva un traje de la misma tela del telón que está tras de él con el que, por eso, se debe confundir totalmente. La verdad es que también podríamos llamarle «el telonero». Mientras gesticula sin parar, cada vez más animado, sintiendo toda la responsabilidad de la escena sobre él, UN HOMBRE y UNA MUJER caen a sus pies, se revuelcan por el suelo, forcejean, se entrelazan y empujan, mientras intentan desaparecer por entre los telones. Se trata de un juego con el que parecen querer exhibirse y a la vez intentar ocultarse. Por fin salen rodando, besándose y manoseándose, molestando a nuestro showman al que empujan y molestan y que intenta no pisarlos, seguir a toda costa con su pantomima irrisoria. Reaparecen de inmediato para mostrar a los espectadores unos pequeños carteles con ideogramas impresos, son caracteres chinos que distraen nuestra atención con su belleza e irritan aún más al SHOWMAN. La pareja muestra, también, algunos hexagramas del libro del I Ching, un «rebus» indescifrable y también parte de un jeroglífico egipcio y algunos pasatiempos de revista. El hombre y la mujer los agitan y señalan con insistencia y parecen querer ilustrar, aclarar, con ellos lo que el SHOWMAN, cada vez más molesto, no dice.)

UNA MUJER QUE HABLA.— (Esa mujer que agita los carteles toma un micrófono, observa la escena, parece esperar su turno, nada sucede, hace evidente con sus gestos que si todo está bien y nada sucede ella debe lanzarse hablar.)

«Hay que decir palabras mientras las haya. Hay que decirlas.»¹

Yo, elijo seguir hablando. (Pausa muy larga.) El silencio es muy elocuente, sí claro, pero «yo», elijo seguir hablando. (Pausa.) Porque en el silencio nunca se sabe... Me lo pongo difícil, no crean, y me lanzo a hablar. Pe-

¹ Samuel Beckett.

ro, vamos a ver..., si me pongo a hablar, aquí y ahora, en este preciso momento. Y si no empiezo a hablar por hablar, a decir cualquier cosa, sea lo que sea, o a hablar de mí misma, a dar opiniones, o a hablar con las palabras de otro. Yo me pregunto: ¿Cuál es el tema adecuado? ¿El tema apropiado para una situación como esta? (*Hacia los espectadores, agresiva, impotente y señalando su entorno, el decorado que parece molestarla.*) ¡¿Qué tema es el más adecuado?!! ¡Aquí! ¡Ahora! Me refiero a este preciso instante. (*Pausa.*) Claro que podríamos hablar de amor. (*Dándolo por hecho y fingiendo atender demandas que vienen por parte de los espectadores.*) ¡De arte! Sí, sí, claro que sí. ¡Hablar de cine! Sí... En el teatro siempre es oportuno hablar de cine, de hecho creo que últimamente no se habla de otra cosa... (*Pausa.*) ¿Podría contarles una película? ¡Mi película! (*Pausa muy larga.*)

Bueno, también podríamos hablar de sexo. ¿Podríamos hablar de sexo? ¡¿Ese es un buen tema no lo creen?! (*Gritando.*) ¡¿Es ese un buen tema?! ¡¿El sexo?! Porque «eso» siempre crea interés. Sí, se trata de un buen tema. O por lo menos, es un tema que incomoda. Algo pasa, vamos. Al menos eso creo yo. Además: «aquí» el sexo está. ¡Aquí hay sexo! Mucho sexo ¿eh? (*Abarca con el gesto la sala. Pausa larga.*)

Bueno, podría hacerles una pregunta. Una pregunta sobre sexo, por supuesto.

A ver que piense... (*Pausa larga.*) ¡Ya! ¡Ya lo tengo! Pero bueno, no me tienen que contestar de inmediato, yo os hago una pregunta, ¿os puedo tutear no? Y os la pensáis y cuando lo veáis oportuno, vamos, cuando queráis, pues me contestáis. (*Pausa muy breve.*) Bueno, no, no, de sexo no, mejor otro tipo de pregunta: (*Directamente.*) ¡Oye! ¿Quién es? Ó mejor: ¿Qué es, cada uno de vosotros? ¿Aquí? ¿Ahora? (*Saliendo de escena.*) Que no me tenéis que contestar de inmediato. Que os toméis el tiempo que haga falta y que cada quién, cuan-

do le venga bien, pues que conteste. No hace falta ni siquiera contestar en voz alta. Incluso, mejor luego, a la salida, me esperáis fuera y...

EL SHOWMAN.— (*Gesticula para llamar la atención. Podemos leer en sus labios cómo se lanza rápidamente a dar su contestación a esta pregunta: ¿Quién es él? Alguien con pretensiones muy simples, hacer reír, ganar un poco de dinero, entretener, quitarle importancia a las cosas.*)

OTRA MUJER QUE TAMBIÉN SE LANZA A HABLAR.— (*Sentada junto a un hombre que permanece desde su intervención inmóvil en el sofá, y hablando mientras mira fijamente un pequeño televisor.*) ¡Yo soy Cleopatra!! (*Pausa larga. Apagando el televisor que OTRA MUJER que llega enciende de inmediato y mientras se levanta en disposición de comenzar «su actuación»*) Yo soy Cleopatra. (*Pausa muy larga en la que parece esperar respuesta y prepararse para corregir cualquier incertidumbre al respecto.*) Ya sé que esta afirmación, así dicha, tan a la ligera y tan al principio, puede crear cierto clima de tensión, de perplejidad, tal vez. Una afirmación así, sobre todo, si puede ser visiblemente cuestionada crea una reacción inmediata, cualesquiera que sea, difícil de contener. (*Pausa. Comienza hablar muy deprisa.*) «Si yo digo: ¡Yo soy Cleopatra, reina de Egipto! Esta afirmación desmentida por mi aspecto, por el hecho de que mi nariz no es recta y no ha cambiado el curso de la historia, es sólo una contradicción si no se aceptan las convenciones de la mentempsícosis, notoriamente transexual y transtemporal, según las cuales el espíritu de Cleopatra podría perfectamente haber transmigrado a mi cuerpo.»² (*Cargada de energía tras estos razonamientos.*) ¡Sí!! ¡Yo digo: yo soy Cleopatra! (*Pausa en la que espera de nuevo la reacción favorable de los espectadores.*) Pero prosigamos. Si yo digo: «Oui, je suis Cleopatra, (*En un francés macarrónico.*) mais pourquoi pas? Je suis la reine,

² Michel Foucault.

n'est pas, alé, alé, on va prendre un veirre ensambles ... et puis vous pouvaiz être Napoleón, ça fait rien, c'est comme ça...ou lalalalá...

(*Muy simpática, queriendo aparecer divertida a toda costa, pero a la vez visiblemente incómoda.*) Todo esto, así dicho, crea de inmediato, cedan a él o no, un clima muy simpático, relajado, agradable. ¿No? (*Pausa aún más incómoda.*) Esta afirmación, sin embargo, y a pesar de todo, me plantea tres problemas: Uno si se me cree, claro está. Dos si se simula que se me cree pero, en realidad, no se me cree. Por supuesto. Y tres. La más comprometida: que no se me crea en absoluto. (*Camina insegura, sin rumbo, simulando por momentos estar ciega. De esta manera se aproxima al proscenio y allí, al borde del escenario, casi a punto de caer, adopta una pose decididamente artificial, heroica y grita.*) ¡Sí! Yo digo: ¡Yo soy Cleopatra, reina de Egipto! (*Cae al vacío.*)

OTRA MUJER QUE HABLA.- (*Susurrando, mientras pasa de largo y sale.*) «Marcha sobre escarcha, el hielo no puede estar lejos.»³

OTRA MUJER QUE TAMBIÉN SE LANZA A HABLAR.- (*Subiendo con dificultad al escenario después de la caída.*) «Asegúrese de no hacer o decir lo contrario de lo que piensa.»⁴

EL SHOWMAN.- (*Ha cambiado de vestuario, reaparece en el mismo lugar y con igual pose que antes amenaza con repetir la escena, pero ahora se lanza a hablar, muy coloquial, muy resuelto, en definitiva muy vulgar.*) ¿Qué tal amigos? ¿Qué tal? ¿Cómo van las cosas? ¡¿Bien?! ¿No? ¡Sí! ¡Bien! ¡Sí! «Esto» (*Abarca la escena con el gesto.*) hasta aquí va bien. ¿No? ¿Qué no? ¡¿Les parece difícil! No... ¡Es fácil! ¿No? Hasta aquí se comprende. ¿Está claro? ¿No? Bueno, ¿no está claro? No pasa nada, no se preocupen, ya se irá aclarando. ¡Lo importante es que no

³ I Ching, *El libro de las mutaciones* (oráculo chino).

⁴ *Ibidem.*

decaiga! ¡Que la cosa no decaiga! ¡Vamos! ¡Vamos!
¡Agilidad! ¡Venga! ¡Conversación! ¡Conversación!
¡Que no decaiga! Mucho diálogo, mucha conversación, eso es lo que hace falta. ¡Y un tema! ¡Un tema de conversación! ¡Un buen tema de conversación! Eso es: ¡Garantía de calidad! El tema lo es todo. Me lo van a decir a mí... ¡Diálogo, mucho diálogo! Yo hablo, tú respondes... y que fluya la «conversations», «comuni-queision.» ¡Y muy ágil! ¡Una cosa ágil! ¡Amena! ¡Distráida! ¡Fluidez! ¡Mucha fluidez! Algo para satisfacer todos los gustos. ¡Sencillo! ¡Muy sencillo! ¡Sin pretensiones!

Vamos a ver... vamos a ver... Una preguntita. Yo te hago una pregunta y tú me contestas. Y eso es: ¡una conversación! ¡Que no decaiga! ¡Arriba! ¡Ánimo!

Yo hablo. Tú hablas. Y así se va pasando el rato. Así. ¡Ágil! Co-mu-ni-ca-ci-ón. Dis-trac-ci-ón. Emo-ci-ón. Rela-ci-ón. Acordeón. Tostón. Marrón ¡Ja, ja, ja! Vamos a ver...

(Ya con muestras de bastante dificultad.) una preguntita... algo al azar. Lo que sea... La cuestión es empezar, luego va sobre ruedas... Algo azaroso. Cualquier cosita de nada, vale. Algo sencillito. Senciglijo... Vamos a ver... por ejemplo... *(Pausa del todo incómoda.)* ¡Ya lo tengo! Muy sencillo, una preguntita muy sencillita para comenzar, para abrir boca. Por ejemplo... *(De forma arbitraria.)* ¡¿Qué es un hombre?! *(Satisfecho y sorprendido por su ocurrencia indaga en la actitud de los espectadores.)* ¿Vale? ¿Buena pregunta? ¿No? Sencilla, sin pretensiones, nada de comerse el tarro. Agilidad. Yo te pregunto y tú contestas. *(Pausa.)* ¿Qué no? ¡Ah!, ¿Que no contestas? Pues nada, nada. No pasa nada. Yo pregunto y yo contesto. ¡Que no decaiga!

Bueno, pues vamos a ver... un hombre es... Bueno, pues, cómo lo diría yo. ¿Desde qué punto de vista podríamos hablar de este asunto? Así de una forma sencillita... Bueno, mira, un hombre es, cómo te lo diría...

(*Expeditivo.*) «el que tiene aparato». Si tienes aparato: ¡hombre! (*Corroborando cierto malestar en alguien entre el público.*) ¿Qué, tú no tienes aparato? (*Pausa, perplejidad.*) ¿Entonces qué tienes? Bueno, venga, sin complicarnos la vida. ¡Converseisión! ¡Agilidad! Ya está: tú hombre también. Lo del aparato era un poner. ¡Que no decaiga! (*Pausa.*) ¡Conversation! ¡Conveseisión!

¡¡¡Yo pregunto!!! ¡¡¡Tú respondes!!! ¿Quién da más por menos? Vamos a ver, por ejemplo, otra preguntita. Sencillita también. Haber...haber... ¿Qué es una mujer? Venga sencillita... esta es más fácil ¿eh? No me vengaís con quejas. Ésta está chupá.

Pues una mujer... (*Ríe cómplice señalando a una actriz.*) Que lo diga ella... Ella es una mujer. Pues que lo diga. Que lo diga si lo sabe. ¡Ale! ¡Que lo diga! ¡Díselo! ¡Venga! ¡¡Que no decaiga!! ¡¡Que lo diga!! ¡Que lo diga ella! ¡Que lo diga si lo sabe!

Otra Mujer que también se lanza a hablar.— (*Mostrando unos carteles en los que aparecen dos puertas exactamente iguales, rotuladas caballeros y señoras respectivamente.*) A mi derecha tengo la puerta de caballeros. Puede leerse: Ca-ba-lle-ros. A mi izquierda la puerta de señoras. Leemos: Se-ño-ras. Y yo pregunto. ¿Qué pasa si un caballero se equivoca y entra en la puerta de señoras? Pues nada bueno, se lo puedo asegurar. Pero, ¿y si una señora entra en la puerta equivocada, en la de caballeros? La cosa es mucho peor, se lo puedo asegurar también.

Así pues, tenemos dos puertas aparentemente iguales, pero profundamente diferentes entre sí. Y cada uno de nosotros, tenemos que saber muy bien qué somos, para saber entrar por la puerta correcta.

EL SHOWMAN.— (*Irritado. Ultrajado.*) ¡¿Pero qué es una mujer?! ¡No lo ha dicho! Yo he dicho lo que es un hombre. ¿Verdad que sí? Pero ella no ha dicho qué es una mujer. ¡No lo ha dicho! Y si no lo ha dicho, es porque no lo sabe. ¡No lo sabe! Es una mujer y no lo

sabe. (*Se ríe.*) ¡No lo sabe! ¡No lo sabe! «Nolosabenolo-sabe» No-lo-sabe» (*Burlándose de ella.*) ¡No lo sabe! (*Obligándola agresivamente a salir de escena.*) ¡Es una mujer y no lo sabe! ¡Nolosabenolosabe! (*Ella sale visiblemente avergonzada.*) ¡Que no lo sabe! ¡Es una mujer y no lo sabe...!

(*Ahora él lleva sus manos delante de la cara y las coloca en una posición artificial, sofisticada, mientras comienza a cantar con voz muy aguda, imitando a un personaje, supuestamente femenino, del tipo de los de la ópera tradicional de Pekín.*) Yo, si me lo propongo, puedo ser un buen ejemplo de mujer. (*Ilustra.*)

LA CONTORSIONISTA.— (*Tendiéndose a sus pies ejecuta una de sus complicadas poses mientras manipula y traduce un nuevo hideograma.*) «Sacar Yî es un buen presagio. Sacar Yî es el encuentro y comprensión entre dos personas fuertes, una de ellas manda pero ninguna sabe quién. Sacar Yî es un buen presagio para todo lo que concierne a los intercambios humanos...»⁵ (*Se va desplazando hasta el proscenio y allí realiza más acrobacias, utilizando el borde del escenario como soporte.*)

UNA MUJER QUE YA HA HABLADO VARIAS VECES.— (*Avanzando por el túnel que forma el entramado de telones y desapareciendo de inmediato.*) «Si bien en esta carrera tras la verdad no se está sino solo, si bien no se es todos cuando se toca lo verdadero, ninguno, sin embargo, lo toca si no por los otros.»⁶

(*A los espectadores.*) ¡Oye! ¿Os puedo hacer una pregunta? Pero, no tenéis que contestar de inmediato, te tomas el tiempo que quieras y luego... ahí fuera... (*Sale sin hacer caso.*)

OTRA MUJER QUE TAMBIÉN HA HABLADO.— (*Recita de memoria junto a la contorsionista. Utiliza un micrófono mientras se mueve imitando las poses de una cantante de rock.*) «In-

⁵ I Ching (oráculo chino).

⁶ Jacques Lacan.

terpretar e imaginar comprender no es lo mismo. Yo vagabundeo en lo que para vosotros es lo menos verdadero, el sueño, el desafío al sentido de la agudeza, el azar y nunca procedo con más seguridad a cambiar la faz del mundo que cuando le doy el perfil de la nariz de Cleopatra.»⁷

LA CONTORSIONISTA.— (*Arrastrándose ahora por el suelo con dificultad.*) «El peligro aún está lejos, no se adelante, ocúpese de su trabajo cotidiano. Atención en no deslizarse, la situación es catastrófica pero con la condición de no dejarse desquiciar saldrá adelante.»⁸ (*Compone una foto fija a los pies de la otra mujer que la pisotea.*)

Música. Lo que está ocurriendo se interrumpe bruscamente. Todos los intérpretes, hagan lo que hagan, acuden de forma estelar, con movimientos exagerados, atravesando una y otra vez los telones a unos micrófonos situados en proscenio, algunos forman un coro y uno de ellos queda en un extremo como solista. Ahora bailan y permanecen estáticos al compás de la música, alternativamente.

EL SOLISTA.— (*Hablando a gritos por encima del volumen de la música.*) ¡¡¡Si yo tuviera que vestir a alguien?! Si me dijeran: ¡¡Oye, mira, tío, tienes que vestir a alguien!! ¡¡Sí!! ¡Comprarle ropa a alguien y vestirlo!! Bueno, pues yo elegiría a la morena (*Señala a una de las mujeres que está en el coro bailando.*) Bueno, pues sí, a ella. A esa. Y ¿por qué? Pues porque es facilísimo vestirla, muy sencillo. ¡¡Mira, le pones un pantalón ajustado!! Así, (*Señala.*) con un poco de campana y como está muy delgada, pues le hace bien. ¿Por arriba? Pues... lo que sea. Una prenda corta, ajustada al pecho... un top, eso, ¡un top! ¿Se dice así, no? Un toppp. ¡Y el pantalón que sea de rayas, eh! Así, (*Señala.*) de colores ¡¡Y ya está!! ¡¡Vestida!!

⁷ Michel Foucault.

⁸ I Ching, *Libro de las mutaciones* (oráculo chino).

¿A alguien más? *(Desafiante, hacia los espectadores.)*
¿Qué vista a otro? Pues a él, al pelirrojo. También es muy fácil. Él, con ese pelo que tiene, pues estaría estupendo vestido de un color... ¡azul eléctrico! Con un traje de chaqueta de ese color y zapatos brillantes de charol negros. ¡Y ya está! ¡¡Fantástico!!
¿A mí!? ¡Ay, amigo! Eso es otra cosa. Eso es otro tema. Mi tema.

(¿Pero de qué habla este hombre? ¿A qué viene esto? ¿Qué debemos entender de todo esto? ¿De todo lo que ha sucedido hasta este momento? Ah! Amigo mío, la incoherencia del discurso está siempre de parte del que escucha, decía el poeta. Tendría que ir a mirarlo, pero no hay tiempo, de todas maneras: ¿Está de acuerdo conmigo? ¿Me comprende?)

Si yo me tuviera que vestir a mí mismo, por ejemplo, para estar aquí, o para lo que sea, pues... verás, es que yo tengo un problema con los colores... Mira, a mí, por ejemplo, el azul me gusta mucho, es un color que me encanta, pero no tolero el azul marino, vamos que lo detesto, a mí de azul marino que no me vistan, porque me «cabreo».

¿El rojo?! Pues sí, mira tú por donde, el rojo sí, el rojo me gusta. Pero para ir de rojo, amigo, yo necesito estar «cabreo» y bueno, pues voy con la ira puesta. *(Grita.)* ¡Sí! ¡De rojo! ¡Y de mala leche! ¡¿Qué pasa?! *(Cambiando bruscamente.)* ¿El blanco? ¡Ah, amigo! Muy bonito. El blanco es lindísimo. Pero, estás vendido. Tú no puedes vestirme de blanco y salir. ¡Ala! ¡Así! Alegrementemente. Una mancha... y ya está. Se acabó... estás vendiendo... te lo digo yo... *(Pausa en la que baila y gesticula imitando a un cantante en plena actuación. El coro hace lo propio. Pero todos gesticulan y realizan su imitación con la boca insistentemente cerrada, apretando los labios, con un gesto claro, como cuando los niños se niegan a comer.)*

¡El verde! Bueno, el verde es mi favorito. Yo siempre que pudiera iría de verde. Lo tendría todo de color verde. Me disfrazaría de verde, en distintos tonos, para camuflarme en el bosque. ¡Como Robin Hood! El negro está muy bien, pero no puedes abusar porque te conviertes en la comidilla de todos. ¿Y el granate? ¡Oye, con el granate, yo no puedo! Y me gusta, ¡eh! Tengo una camisa granate en el armario y cuando voy a salir me la pongo, pero nada... que me la tengo que quitar. Que estoy a disgusto. Me la pongo y me la quito. Me gusta, pero me la tengo que quitar. Yo creo que al granate, tío, todavía no he llegado, porque a los colores hay que acceder... Cómo te diría... hay que llegar a ellos... al color hay que acceder... al color se llega... y yo al granate no he podido aún... cómo lo diría... «acceder»...

OTRO HOMBRE.— (*Le quita el micrófono bruscamente y adopta ahora él el papel de solista.*) Yo, si me tuviera que vestir, pues de azul. De azul eléctrico. Con un traje de terciopelo azul eléctrico y zapatos brillantes de charol, para ir fardando por la calle. Pero no por cualquier calle. Iría así, así vestido, caminando con la sonrisa puesta, caminando por la acera de una gran calle, una calle con estilo, con historia, con vida. Y caminaría como un actor negro de una buena película, con anillos en los dedos... anillos grandes de oro y plata y un medallón. Un buen medallón. Caminaría así muy suelto, hasta llegar a un bar, un bar con estilo, con historia, un bar... de putas. Y allí me pido un doble, de lo que sea, pero doble... y lo pido sonriéndole al camarero, con marcha, con ritmo en el cuerpo, vibrante. (*Se lanza a bailar alocadamente, enfebrecido por sus propias palabras, no puede, no sabe parar. Los otros intérpretes comienzan a evolucionar alrededor de él, por la escena vacía, como modelos de pasarela. Pareciera que intentan contra restar con sus movimientos calculados su desenfreno, su entusiasmo. Caminan imitando las actitudes convencionales de los modelos de*

alta costura, imitan esa mirada perdida y esa actitud de sofisticado desdén. Insensibles, indiferentes, se dejan mirar y alternan su desfile con breves intervenciones en los micrófonos.)

UN HOMBRE CON MICRÓFONO.— Bueno, yo voy a interpretar ahora un texto que me parece muy adecuado para este momento. Que he escogido expresamente para este momento. (*Recita.*) «Colaboraré eficazmente en la obra común en mi trabajo cotidiano y llenaré mis ocios con todos los atractivos de una cultura profusa que, desde las novelas policíacas hasta las memorias históricas, desde las conferencias educativas hasta la ortopedia de las relaciones de grupo me dará ocasión de olvidar mi existencia y mi muerte, al mismo tiempo que de desconocer en una falsa comunicación el sentido particular de mi vida.»⁹

UNA MUJER CON MICRÓFONO.— En un artículo fundamental, hacia la pagina quince más o menos, el doctor hace la afirmación de que aunque hay millones de símbolos, todos ellos se refieren a las relaciones de parentesco, al propio cuerpo, al nacimiento, a la vida y a la muerte. (*Pausa.*) Pero... esto no es lo que yo quería decir. De lo que yo quería hablar. Esto lo digo porque yo venía por ahí... caminando, pensando en mis cosas y entonces se me ha venido a la cabeza. Y me he dicho: Pues lo digo. ¿Qué pasa? Yo lo digo y ya está. Yo también quiero decir algo, contribuir, aportar algo al tema.

Pero de lo que yo quería realmente hablar, lo que quería decir, lo que a mí me interesa que se sepa aquí, es que yo: ¡de fucsia! Vamos, es que si a mí me quiere vestir alguien, si alguien se quiere tomar la molestia de vestirme, pues, por favor: de fucsia o de naranja. Sí, esos son mis colores favoritos. Pero, sobre todo el fucsia. Este es el color que más me gusta, sin duda. Todos

⁹ Jacques Lacan.

los colores de la puesta de sol, son mis favoritos, la gama del naranja más fuerte, más y más, hasta llegar al fucsia. Eso es lo mío, lo que a mí me va. Ese es el color con el que yo me siento realmente fantástica y lo utilizo no solo para vestirme, también para pintar las paredes de mi casa, para mis cartas de amor, para los trapos de la cocina, en la cortina del baño, vamos que en todo lo que puedo está el fucsia. A mí de verde ni se te ocurra vestirme, con el verde parezco una enferma. Y con colores así tono pastel, amarillitos claros, o doraditos con estampaditos discretos, ni de lejos, ni se te ocurra. Estoy horrible, fea. Y no me pongas tacones, ni moño o cosas así ¡que no me sientan! Yo tengo que llevar el pelo suelto, todo muy suelto. ¿Cómo te diría? Yo, muy urbana, vestida muy urbana, suelta, ligera, muy libre...

EL SOLISTA.— *(A los espectadores y señalando a la mujer que acaba de intervenir.)* «Ha caído en la trampa. Sin embargo, tenga confianza, los acontecimientos tomaran un giro imprevisto, sepa aprovecharlos.»¹⁰ *(Todos los intérpretes deambulan durante unos momentos sin rumbo fijo por la escena, manteniendo a duras penas sus actitudes de exhibición, algunos caen por el proscenio y vuelven a subir mientras simulan una ceguera que desaparece de inmediato.)*

UN HOMBRE EN UN MICRÓFONO.— «Que conozca bien la espira a la que su época lo arrastra en la obra continuada de Babel, y que sepa su función de intérprete en la discordia de los lenguajes. Para las tinieblas del mundo alrededor de las cuales se enrolla la torre inmensa, que deje a la visión mística el cuidado de ver elevarse sobre un bosque eterno la serpiente podrida de la vida.»¹¹ *(Repite varias veces las últimas frases del texto que recita de memoria, encadenándolas a la música,*

¹⁰ I Ching (oráculo chino).

¹¹ Jacques Lacan.

como si se tratara de la letra de una canción y progresivamente las mezcla con alaridos y sonidos guturales profundos.)

OTRA MUJER EN UN MICRÓFONO.— *(Como si el tema fuera una novedad, ¡por dios!, a estas alturas, pero aún así ella consigue hacer gracia, se trata de eso, de hacer gracia. A veces se es tan locuaz y gracioso.)* Si yo tuviera que vestir a alguien pues... la elegiría a ella. ¡Sí! A esa. Ella, la más alta. Y bueno, pues nada, le pongo un traje rojo y tacones altos y el vestido con una raja enorme en un lateral, un vestido de corte oriental y poca cosa más. Así vestida, «ella», estaría estupenda. Eso sería lo que le pondría, sí, sí, eso lo tengo muy claro. *(La actriz a la que ha elegido está efectivamente vestida de esta manera.)* A mí se me da bien vestir bien a la gente. Claro que... bueno, se me ha pasado por alto algo importante, menos mal que me he dado cuenta y es que al cuello le pondría una joya, algo muy discreto, discretísimo... Y bueno, sería la reina de la fiesta. *(Hacia los espectadores, ensoñada.)* Sólo tendrían ojos para ti. Todos te mirarían a ti. Sólo a ti. *(Comienza a sollozar.)* Sólo tendrían ojos para ella. Todos la mirarían solo a ella. Ella sería el centro de todas las miradas. Todas las miradas serían para ti. *(Abandona la escena llorando.)* ¿Por qué me obligan a decir esto? ¿Por qué tengo que decir esto?

LA MISMA MUJER.— *(Reaparece sin rastro de malestar.)* Pero mira, oye, si se trata de ir vestida para una fiesta pues... la cosa cambia. Entonces lo mejor es el negro, un vestido largo, escotado y negro. Siempre el negro. El negro va bien con todo, vamos, que te va con todo. Los negros quedan muy bien en las tiendas de ropa, digo como dependientes, cada vez hay más y quedan divinamente. Pero bueno, que me voy, que ese no era el tema... Y claro también en esta ocasión hay que poner algún adorno, nada de bisutería, una cosa sencilla pero de calidad y a la vez muy discreta, para realzar su belleza. Una cosa cara, pero nada ostentosa, muy

elegante, contenida. Y entonces serías la más hermosa de la fiesta (*Comienza a sollozar de nuevo.*) Serías la más guapa. Y todos te mirarían. A ella, solamente a ella. Sólo tendrían ojos para ti. Nada más que para ti. Todos te mirarían a ti. (*Deja de llorar de golpe.*) ¡¡¡Todas sus miradas serían para ti!!! (*Con crueldad.*) Una tras otra..., cada una de sus miradas serían para ti. Una detrás de otra. Todas para ti. Una mirada tras otra. ¡Todos te mirarían! (*De manera muy resuelta se une a las otras mujeres para desfilar juntas por una pasarela imaginaria, mostrándose. Juntas componen para finalizar la escena un armonioso grupo estático de bellas sin alma.*)

UN HOMBRE EN UN MICRÓFONO.— (*Lentamente, con una intencionalidad muy seductora.*) «Jeroglíficos de la histeria, blasones de la fobia, laberintos de la neurosis; encantos de la impotencia, enigmas de la inhibición, oráculos de la angustia; armas parlantes de carácter, sellos del auto castigo, disfraces de la perversión.»¹²

Cesa la música. La escena se interrumpe de nuevo bruscamente y queda vacía. Todos los intérpretes han abandonado repentinamente su actividad con descaro y se han acomodado en el espacio doméstico.

Tirados en los sillones miran absortos la televisión que ha permanecido encendida desde el inicio de la representación. Están relajados, como quien después de hacer lo que debe, lo que le han ordenado que haga, se ausenta y se relaja en una zona privada, en un lugar de descanso. Aunque aún así parecen estar esperando nuevas órdenes, lo sabemos por la forma en que, de tiempo en tiempo, echan ojeadas fugaces al espacio de los telones y a los espectadores. ¡Ah! Esas miradas furtivas, cuántas cosas nos dicen.

EL VENTRÍLOCUO METAFÍSICO.— (*Sin dejar de mirar la televisión camina distraído hasta un micrófono en el espacio de*

¹² Jacques Lacan.

los telones como si hubiese sido requerido y, de inmediato, y cómo ya es habitual, bruscamente, vuelve su atención hacia los espectadores y comienza una nueva intervención. Habla vertiginosamente, sin que podamos apenas entender lo que dice, parecen ser excusas, explicaciones, indicaciones, retazos de conversaciones intrascendentes. Habla imitando la sonoridad de diferentes idiomas, italiano, español, ruso, alemán, africano y mientras tanto echa rápidas ojeadas a la tele, donde sucede algo que le interesa, tal vez un buen partido de... lástima tener que perderselo.)

LA PROSTITUTA.— (Con la misma actitud que ha mostrado él, distraída por la tele y como requerida para actuar por una fuerza oculta, se acerca al ventrílocuo y recorre su cuerpo de arriba abajo, con un movimiento provocador simulando lamerle, hasta quedar en cuclillas delante de él, con la cara a la altura del sexo del hombre. Él mira a los espectadores y sonríe con complicidad, sin moverse, al tiempo que continúa atento al televisor. Ella se levanta bruscamente y pega su cara a la de él. Habla con los labios pegados a los suyos.) ¿Te puedo hacer una pregunta? ¿Una pregunta comprometida? ¿Algo personal? (Sin permitirle contestar.) Pero oye... te tomas el tiempo que quieras para contestar. No me tienes que contestar de inmediato. (Repite sin hacerle ningún caso el movimiento anterior de deslizarse por su cuerpo. El hombre se dispone a contestar y ella le interrumpe enfadada.) ¡¡Pero usted qué se ha creído!! (Mirándole despreciativa, de arriba abajo.) ¡¿Pero por quién me toma?! (Vuelve a hacer el movimiento insinuante.) Pero, ¿usted se cree que yo?... Qué fuerte... (Repite el movimiento exagerándolo, abriendo mucho las piernas.) ¡¡¿Pero usted qué se cree?! ¡¿Por quién me toma? ¡¿Usted qué se ha creído?! ¡¡¡Usted me mal interpreta!!! (Va hasta el sofá donde se deja caer sobre las otras mujeres que están allí mirando la tele. Ahora entremezclan sus piernas y sus cuerpos de una manera complicada sin que se pueda saber de quién es qué. Ella le mira desde ahí provocativa.)



Q Teatro, *Made in China*.

EL VENTRÍLOCUO METAFÍSICO.— (*Vuelve azarado a su mezcla de idiomas improvisados y sonidos guturales.*)

EL SOLISTA.— (*A los espectadores, por encima de esos sonidos.*)
«Su posición es fuerte, no es el momento de abandonarla. Vale más esperar rodeándose de aliados.»¹³

UNA MUJER.— (*Saliendo del amasijo de piernas. Desde el sofá y usando un micrófono.*) ¡¡Silencio!! (*Pausa.*) ¿Lo escuchan? (*Pausa.*) «Eso» era el silencio. (*Pausa en la que se pueden oír los ruidos de la sala.*) Bueno, un tipo de silencio. Y ahora ya estoy hablando. (*Pausa. Ejemplifica.*) Eso era silencio... y ahora ya estoy hablando. Se puede hablar del silencio, aunque en el silencio nunca se sabe. Y también se puede hablar de hablar. (*Pausa en la que indica que se escuche con atención.*) ¿Lo ven? Eso era silencio. Y ahora ya estoy hablando. ¿Lo notan? ¿Se distingue? Yo, elijo seguir hablando. (*Abre la boca y se queda estática.*)

OTRA MUJER.— (*A su lado en el sillón, arrebatándole el micrófono y mirando y hablando distraída con la tele, hablando por hablar.*) Yo también elijo seguir hablando, aunque yo callada estoy más guapa. Pero si estoy mucho rato

¹³ I Ching, *El libro de los manuales* (oráculo chino).

en silencio, pues luego cada vez me cuesta más arrancar a hablar, así que prefiero estar en ello. Yo el silencio entre dos lo llevo bien, ahora, si ya hay más gente, pues me cuesta. Yo en silencio... ya digo, que estoy más guapa, el silencio de veras que me favorece...

UN HOMBRE.— (*Sentado cerca, mirando también la tele, toma el micrófono que ella le ofrece, en lo que ya parece una conversación, entre personas que no se hacen caso, dejando muy claro que la interrumpe cuidadosamente.*) Un momento, solo quiero hacer una puntualización, una cuestión de matiz solamente. Una aclaración que me parece inexcusable. Digamos que sí, que el silencio es muy elocuente, por supuesto, pero veamos, es necesario constatar que si no es lo mismo estar en silencio que estar callado, nunca se puede saber cuándo uno está callado de verdad... porque no es igual... eso, estar en silencio que callado...

UNA MUJER.— (*Le interrumpe tomando el micrófono, bebe, fuma y mira la tele.*) Yo tengo muy buena voz para algunas cosas, por ejemplo, tengo buena voz para tranquilizar. Y para dar una mala noticia: los doctores no pueden hacer nada pero la situación está controlada... Y también tengo buena voz para hablar de temas decadentes, de mayo del 68, por ejemplo. También para decir mentiras. También tengo buena voz para hablar así como muy de la calle: «¡Oye tío!, que no me comas el tarro, no me comas la olla.»

Para decir la verdad también tengo buena voz, pero eso no lo tengo muy trabajado y ahora aquí en frío no se si me saldría.

OTRA MUJER.— (*En clara competencia.*) Pues yo puedo darle a un tema difícil de escuchar, de entender, mucha tensión y dramatismo. A un tema difícil, ingrato de escuchar, de los que no se entienden, algo teórico, yo le doy... bueno mira, por ejemplo: (*Recita con intensidad.*) «Que conozca bien la espira a la que su época lo arrastra en la obra continuada de Babel y que sepa su

función de intérprete. Para las tinieblas del mundo que deje a la visión mística el poder de ver elevarse sobre una torre inmensa la serpiente podrida de la vida.»¹⁴ (*Ha dicho el texto de corrido, de una manera muy teatral. Continúa después hablando muy deprisa, sin tomar aire.*) También tengo buena voz para alegrarme ante buenas noticias, para temas sexuales, y pornográficos, para cotillear y decir mentiras. Pero lo de la verdad, lo del tono para decir la verdad, tampoco me lo tengo muy trabajado y menos así en público. Pero, bueno, puedo intentarlo (*Directamente encarando a un espectador.*) ¡Gilipoyas! ¡Es que eres un cacho de cretino! ¡Es que cada día tienes la cara de más hijo de puta! ¡Es que no te puedo aguantar de lo cabrón que eres! ¡Eso, eres un cabrón mal nacido! Bueno, bueno, lo dejo porque le tomo el gusto... y no sé cómo parar. (*Antes de pasar el micro, como en una rueda de intervenciones y mientras bebe y picotea algo que ella misma saca de repente a la mesa.*) Pero mira, para lo que mejor voz tengo es para quejarme y sin apenas darme cuenta pasar de la queja al cabreo, eso lo hago muy bien. Ese es... ¿cómo diría? Ese es mi tema... mi mejor registro...

OTRA MUJER.— «Cuando alguien habla por hablar tal vez esté diciendo lo más genuino y veraz que pueda decir y mientras habla por hablar, observamos su comportamiento, para leer en él lo que no dice.»¹⁵ Yo también elijo seguir hablando Pero, «cuando alguien habla de sí mismo ¿quién es quien habla?»¹⁶

LA MISMA MUJER DE ANTES.— Bueno, como se ha podido comprobar no todos los temas le sientan igual de bien a todo el mundo. Hay quien habla de sí misma y bueno, lo toleras y en cambio a otras personas pues no se lo aguantas.

¹⁴ Jacques Lacan.

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ *Ibidem.*

OTRA MUJER EN OTRO MICRÓFONO.— Vamos, que yo ya he dicho que estoy muy guapa callada. Pero que tengo que reconocer que hay temas que me sientan bien, que me embellecen. Hay cosas de las que uno se pone a hablar y yo qué sé... que te cambian la cara... De las revoluciones, por ejemplo, ese es un tema que me sienta bien. Hay mucha gente a la que ese tema le sienta bien. Por ejemplo: La Revolución Francesa. Tú haces referencia a la Revolución Francesa y yo qué sé... que es como si te pones un buen complemento, un pañuelo, un cinturón, de esos que sientan siempre bien, son un detalle de calidad... es que no sé cómo explicarlo, pero lo tengo muy claro, yo qué sé... mencionas un dato concreto, como una buena fecha, o un nombre propio, con el apellido, por supuesto, y quedas... pero, ahora que lo digo, la revolución francesa, pues... «ahorita», me parece más un tema de invierno, pero que sienta de maravilla, ¿eh? Aunque para este momento la revolución mejicana me parece más oportuna.

OTRA MUJER.— A mí la Revolución China. Invierno, verano, para cualquier momento. Estés donde quiera que estés y a la hora que estés la Revolución China.

LA OTRA MUJER.— Estoy de acuerdo contigo. Yo que tu hablaría a menudo de la Revolución China. Todos deberíamos hablar más a menudo de la Revolución China, porque sienta muy bien...

OTRA MUJER.— (*Solemne y misteriosa.*) «Invadida por el asombro ante los espacios infinitos, pregunto a esta basta tierra lujuriosa ¿quién preside el ascenso y quién la caída?»¹⁷

LA OTRA MUJER.— (*Haciendo eco.*) Mao-Se-Tung. Se-Tung. Tunggg... Qué bien le sienta. Mírala que atractiva que está. Pero no se lo puede poner en cualquier momento, una frase así es para las ocasiones. (*Murmurando. A*

¹⁷ Mao-Se-Tung.

los espectadores, como en secreto.) «Marcha sobre escar-
cha, el hielo no puede estar lejos...»¹⁸

OTRA MUJER.— «Asegúrese de no hacer o decir lo contra-
rio de lo que piensa.» (*Simulando una repentina cegue-
ra.*) ¿Me ves? Dime: ¿cómo se me ve? ¿Me ves bien?

LA OTRA MUJER.— (*Pegada a su cuerpo lo recorre de arriba ba-
jo, rozándole con los ojos la piel, muy parecido a como antes
lo hiciera con el SHOWMAN.*) Te veo estupenda. Estás
muy bien, ese vestido te favorece, te sienta muy bien.

OTRA MUJER. Es que como yo no puedo verme, pues no
sé cómo se me ve. Y los demás me miran y no saben
cómo me ven y ver que me están viendo, sin ver lo
que ven, me pone tan nerviosa... Que me oigan hablar,
hablar por hablar, no sé por qué pero no me importa.
Porque, la verdad, yo creo que no se enteran, o que se
olvidan No, no me importa, pero si me miran y me
oyen, me pongo muy nerviosa, me distraigo y ya no
sé lo que me digo, lo que digo, lo que les digo... Mira,
me hago un lío...

UN HOMBRE.— (*A los espectadores. Haciéndose el gracioso.*)
«¡Ha caído en la trampa! De la situación típicamente
imaginaria: ver que no le ven, desconocer la situación
real en la que es visto por no ver. Como el animal que
se hace el muerto ¿Y qué es lo que no ve? La situación
que él mismo supo ver tan bien y en la que se encuen-
tra ahora como visto que se ve no ser visto.»¹⁹ (*Hace ges-
titos ridículos de complicidad con los espectadores.*)

LA MISMA MUJER DE ANTES.— (*Irritada, chillando.*) ¿Pero qué
dice ese tío? Eso que dice no tiene nada que ver con-
migo. ¿Por qué se empeña en cambiar el tema conti-
nuamente? No tiene ninguna gracia. ¡¿Mira chica, me
ves o no me ves?! Y sobre todo: ¡¿Cómo me ves?! Y
¡¿cómo crees que ellos me ven?! Eso es lo único que
me importa ahora.

¹⁸ I Ching, *El libro de las mutaciones* (oráculo chino).

¹⁹ Jacques Lacan.

LA OTRA MUJER.— Te lo he dicho: Sí, te veo. Y te veo muy bien.

LA MUJER.— Pero ¿cómo tienes la boca cuando dices bien, eh?

LA OTRA MUJER.— Normal.

LA MUJER.— Pues entonces: ¡¡Estás mintiendo!! (*Muy exagerada, haciendo una escena.*) ¡Mientes! ¡Tú no me ves bien! ¡No me estás viendo! ¡Yo lo veo en tu cara! Uno nunca pone esa expresión cuando le dice a alguien que lo ve bien, estás aburrida... ni me oyes, ni me ves, esa es mi queja... y lo digo...

LA OTRA MUJER.— Que sí mujer... que te veo bien. Mira, tengo la boca sonriente. (*Fuerza una mueca.*) ¿Ves lo bien que te veo?

LA MUJER.— Ahora sí. Ahora sí me ves bien. Ahora veo cómo me ves. Que me ves bien. Ahora sé que ves lo que quiero que veas... que me veas bien...

UN HOMBRE.— (*Queda claro de inmediato que está fuera de lugar, volviendo a la actitud del desfile como modelo de pasarela.*) Y a mí ¿cómo se me ve? (*A los espectadores.*) Se me ve bien ¿verdad? Yo creo que estoy muy bien. (*Desconcertado repara en la indiferencia del resto de intérpretes. Nota que su intervención ha sido del todo inconveniente.*) ¿Yo creo que estoy bien? Yo creía que estábamos en ese tema... pero bueno, nada... que no decaiga... Sea lo que sea, se trate de lo que se trate que no decaiga...

OTRO HOMBRE.— (*Amonestándole severamente.*) Ya es suficiente.

UN HOMBRE.— (*Con deseos de reestablecer la situación.*) Pero... ¿Dónde estamos? ¿Cuál es el tema?

EL OTRO HOMBRE.— No lo sé. Dilo tú.

EL VENTRÍLOCUO METAFÍSICO.— (*Como quien anuncia el título de una canción de moda.*) «Dónde estamos» (*Vuelve a su trabajo con los idiomas, a su parodia de Babel. Parece dar explicaciones, emitir quejas, hacer chistes, mezclándolo todo progresivamente con desgarradores aullidos, sonidos gutu-*

rales y sonidos de percusión para los que utiliza su propio cuerpo. Los sonidos, acompasándose a la música, terminan convirtiéndose en la letra imaginaria de su canción. Las mujeres, antes de ir a formar de nuevo el coro de acompañamiento, pasan por delante de él desvergonzadas, rozándole, exhibiéndose, impúdicas, a medio vestir. Él improvisa sonidos, diferentes para cada una de ellas, en una especie de intento de caracterizarlas. A cada cuerpo sus sonidos, su melodía, su tema.)

LAS CHICAS DEL CORO.— (Acercan sus bocas cerradas al micro simulando la continua repetición de un estribillo. En un momento cualquiera hablan, las tres al tiempo, con una entonación especialmente monótona, aburrida. Mientras bailan con movimientos muy, demasiado, insinuantes.) «Se trata del malentendido universal, Charles Baudelaire—Charles Baudelaire, merced al cual todos los hombres se ponen de acuerdo. Pues si, por desgracia, llegaron a comprenderse, ya no podrían ponerse de acuerdo.»²⁰ «Lo peor no está por suceder. Lo peor ya ha sucedido. Lo peor no tiene que ver con la sangre, ni las vísceras. Lo peor es considerar que el ser humano ha perdido su inteligencia.»²¹ «Se trata del malentendido universal, merced al cual todos los hombres se ponen de acuerdo. Pues si por desgracia, llegaron a comprenderse, ya no podría ponerse de acuerdo» (Repiten, una y otra vez, los textos con la entonación monótona de quien recita de memoria. Poco a poco comienzan a fragmentarlos, repiten las frases sueltas, o una sola palabra, mezclan las frases y las pronuncian con tonos muy exagerados que nada tienen que ver, de euforia o desgarró, todo esto por encima de los aullidos del ventrílocuo. Son como stripteases verbales que se exhiben con desgana, que hablan con desgana, que están trabajando, profesionales de la palabra, de la exhibición impúdica de la palabra, de su desvergüenza.)

²⁰ Charles Baudelaire / Lucien Israel.

²¹ Arthur Schopenhauer.

EL VENTRÍLOCUO METAFÍSICO.— *(Concluye con lo que ya sólo son gritos desgarrados. La escena termina, el ambiente queda en suspenso. Él repara en la situación que se ha creado, no siente en principio ningún embarazo, parece tranquilo. La música ha terminado, las chicas del coro se han quedado inmóviles. Ahora ya un poco aturdido, disculpándose.)* Estos han sido mis ejercicios de ventriloquía metafísica. *(Aún más aturdido, casi desesperado.)* ¡¿Dónde estamos?!!

SEGUNDA PARTE
LA MURALLA CHINA

Pausa larga. Todos los intérpretes están en escena. Todos permanecen a la espera. Suena de nuevo la música. Ahora se trata de una música que de inmediato evoca una atmósfera destinada a ser muy reconocible, envolvente, densa, llena de sensualidad, casi obscena.

¿Dónde estamos? Tal vez se trata de un night-club, de una sala de fiestas con espectáculo de variedades. Podemos pensar, tal vez, que se trata de una sala de strip-tease, de una casa de putas algo decadente. ¿Sencillamente se trata de un suntuoso prostíbulo con una zona de baile y algunos sillones donde esperar cómodamente a la clientela? No lo sé.

Un escenario. Un escenario, un espacio vacío decorado suntuosamente para mostrar algo imaginario.

Un escenario. Decorado de una manera explícita que en cualquier momento puede parecerse a algo muy concreto pero que no existe en ninguna parte.

«Tal vez se trate de un espacio psíquico por el cual se pavonean las imágenes.»²²

Algunas de estas imágenes son sólo retazos, fragmentos, ilustraciones de las viejas estrategias eróticas que llenan con sus gestos y acciones reconocibles la escena:

La mujer que camina entre los dos hombres, con los pechos adornados con abalorios. La mujer que busca algo, algo que no encuentra y que entra y sale, sin cesar. Que a veces simula estar borracha, otras particularmente sobria.

Los dos hombres que una mujer conduce hacia el interior,

²² Octave Manoni.

con profesionalidad y astucia, ¿o se trata de una esclava vigilada por dos guardaespaldas?

Los hombres que quedan inmóviles después de los empujones que reciben de una mujer, sin poder pelearse entre ellos.

La mujer que se sienta de espaldas, desnuda y nos provoca insinuando que en cualquier momento se volverá hacia nosotros.

La mujer que sale de la escena, llorando, semidesnuda, tropezando y enredándose con los telones.

La muchacha adolescente que precede a los dos hombres que parecen dejarse llevar por ella hacia «eso».

Los dos hombres que miran con descaro, que han venido a mirar.

La bailarina solitaria, en un extremo, que trabaja por dinero.

El hombre que mira a la strip-tease e imita sus movimientos.

El hombre que parece perdido y entra y sale y mira con descaro e incertidumbre lo que le rodea, «menudo palurdo».

El hombre que se agarra al vaso de licor que lleva en la mano. A la deriva.

Las cortinas que se mueven dejando entrar y salir a la gente.

La nueva bailarina desnuda que, como una doble, copia exacta de la anterior, hace el relevo en un cambio de turno imaginario, de otra danzarina desnuda.

Y el hombre que quiere probar, que lo quiere intentar, el que apuesta, el que juega.

Y la madame, la médium, enfermera, presentadora, camarera, ayudante que asigna lugares, corrige el número de la butaca, acompaña a los inexpertos y expone y calcula, hace respetar, la reglas del juego. El ama, la madre, la dueña, la criada. ¡Ah! Ella debe de saber cuánto hay y dónde se guarda ese dinero obsceno.

Se plantean reglas muy sencillas para que el juego se desarrolle sin equívocos, sin dificultades: Los hombres que interpretan a hombres y ellas, las mujeres, a mujeres.

Está permitido hablar. Se puede hablar, se debe hablar.

LA MADAME.— *(Mientras se pasea por la escena manteniéndose ocupada por una actividad indefinida, entrando y saliendo por entre los telones, suponemos que vigilando, con su pequeño antifaz negro ocultándole la cara.)*

«Se trataba de no comprender.

Comprender era siempre limitado.

Se trataba de tener inteligencia y no comprender.

Pero no como un simple de espíritu.

Se trataba de tener inteligencia y no comprender.

No comprender era malo pero al menos se sabía que se estaba en plena condición humana.»²³ *(Pausa larga elaborada por la música.)*

UN HOMBRE.— ¿Dónde estamos?

LA MADAME.— Bien, muy bien. Vas bien, pero no te precipites.

UN HOMBRE.— Es que no sé dónde estamos.

LA MADAME.— Calma, déjate llevar. *(A otro hombre que se ha sentado en proscenio de cara a los espectadores.)* ¿Estás preparado? *(Está sentado muy al borde, mirando algo fijamente, mientras que el otro hombre entra y sale, desorientado, perdido.)* ¿Quieres intentarlo? Ya sabes que no se puede abusar. *(Le ofrece un micrófono y le invita a hablar.)* Vamos, venga, ¿qué sientes? Ponle palabras. Cuéntanos...

OTRO HOMBRE.— *(Absorto, en lo que parece un estado de absoluta calma.)* Siento que voy quemando etapas. Lentamente. Primero tonto, luego idiota, más tarde estúpido, finalmente me siento solamente un poco imbécil.

UNA MUJER.— *(Interrumpiendo, desde un micrófono en la zona de los sillones, cómodamente sentada, sin dejar de mirar la tele, gritando por encima de la música.)* ¡Se trata de un malentendido! ¿Me entiende o hablo en chino? ¡Yo

²³ Clarece Lispector.

opongo a la palabra el habla, al lenguaje la verdad!
¿No me entiende? ¡¡Pues entonces es que hablo en chino!!

LA MADAME.— *(Al hombre.)* Venga, vamos, no se deje intimidar, continúe, va muy bien.

OTRO HOMBRE.— Desde la imbecilidad siento que soy más yo mismo. Siento totalidad, plenitud. Estoy pleno. Que absurdo ¿no? *(Pausa.)* Siento que desde esta ignorancia podría llegar a un estado más complejo, de perplejidad. *(Pausa.)* La perplejidad me parece ahora un estado muy digno. No se cómo explicarlo. ¡Estoy perplejo! ¡Sí, creo que estoy perplejo!

UN HOMBRE.— *(Sentándose a su lado y mirando también al frente, buscando ese algo que lo entretiene. Ahora están ambos con los pies colgando por proscenio como dos chicos en el recreo.)* ¿Dónde estamos?

OTRO HOMBRE.— Y yo qué sé. Al conocimiento no se llega de forma violenta.

UN HOMBRE.— *(Haciéndose el listo, sin dejarse intimidar.)*
«Un hombre sabe lo que no es un hombre. Y los hombres se reconocen entre ellos por ser un hombre.»²⁴

OTRO HOMBRE.— Pero «yo... afirmo ser un hombre, por temor de que los hombres me convenzan de no ser un hombre.»²⁵ Oye, ¿tú te sientes sólo tonto o ya eres un verdadero imbécil?

UN HOMBRE.— Yo sólo un tonto, pero voy muy deprisa.

OTRO HOMBRE.— *(A los espectadores.)* Este nunca ha estado en el paraíso, allí la manzana circula y se come continuamente.

UN HOMBRE.— No te entiendo.

OTRO HOMBRE.— Pues no es muy complicado... se trata de eso... tú me escuchas y no me entiendes y entonces te dejas llevar... experimentas la perplejidad del encuentro...

²⁴ Jacques Lacan.

²⁵ Jacques Lacan

UN HOMBRE.— Ya, ya. ¡Qué interesante!

OTRO HOMBRE.— Eres un ignorante.

UN HOMBRE.— Sí, ya. Pero oye... (*Saliéndole al paso, insistiendo en estar a la altura y no dejarse intimidar.*) ¿Los monos saben hablar?

OTRO HOMBRE.— Pues claro.

UN HOMBRE.— ¿En cualquier idioma?

OTRO HOMBRE.— Claro que sí. Lo que pasa es que no hablan porque enseguida los pondríamos a trabajar.

Música, muy fuerte, circense, estridente que corta la escena bruscamente. Todos los intérpretes se afanan rápidamente en transformar la escena, se trata de crear una escena circense, los números de acrobacia, contorsionismo y malabarismo se entremezclan, torpemente, mal imitados, parodiados. Los dos jarrones chinos del principio, voluminosos, ampulosos, son manejados ficticiamente por el aire, siempre amenazando romperse en cualquier momento.

CONTORSIONISTA.— (*Desde una posición absurda y complicadísima.*) Pretendo alcanzar la verdad desde el comienzo. Pretendo decirla de inmediato. Quiero decir la verdad. Voy a decir la verdad. Empezaré por decir la verdad. (*Cambia de posición a lo que parece algo que tiene que ver con haberse caído o haber sido atropellado.*) ¡Se trata de un malentendido! Opongo la palabra al habla. El lenguaje a la verdad. (*Cambia de posición pero ahora con un matiz provocador.*) ¿Me has entendido o hablo en chino?

Todos se lanzan hablar a un tiempo intentando crear mucha confusión, utilizando los micrófonos o hablando a viva voz a los espectadores y entre ellos. Los actores que imitan a los malabaristas y manejan irrisoriamente los jarrones chinos se quedan repentinamente estáticos, mirándose fijamente a los ojos y en esta actitud se ponen a discutir sobresaliendo finalmente de entre la confusión general.

LOS MALABARISTAS.— ¡Mírame!

LOS MALABARISTAS.— ¡Mírame tú a mí!

LOS MALABARISTAS.— Yo ya te he mirado mucho. Llevo todo el tiempo mirándote. Además, ahora te toca a ti.

LOS MALABARISTAS.— Pero ¿qué dices? Yo te miro más a ti que tú a mí. Y además, te miro mejor. Así que me miras tú a mí ahora.

LOS MALABARISTAS.— No, me miras tú. Te toca a ti. (Durante todo el tiempo no han dejado de mirarse uno al otro fijamente a los ojos.)

El volumen de la música hace inaudible el resto de la conversación en la que ambos parecen seguir demandando la mirada, uno del otro, mientras se persiguen amonestándose. Progresivamente y entre la confusión general comienzan a hacer las mismas cosas, gestos idénticos. Cada uno se coloca usando los telones tras de sí en un escenario, un proscenio imaginario y con mímica idéntica demanda la atención del otro, la mirada del otro. Se trata de que tú mires mientras que yo actúo. ¡No! Se trata de que yo actúo y tú miras.

Caen los telones y el espacio queda desnudo, destartalado. Son las mujeres las que los arrancan a tirones ¿por qué? Esto parece indicar algo muy concreto, pero ¿el qué?

Los intérpretes cambian todos los elementos de lugar. Los restos del decorado, deliberadamente revueltos y apilotonados, el sillón, la tele, etc, se amontonan por los rincones. Y luego bailan enloquecidos en esta nueva situación. Parece que llega el final de algo y se sienten liberados: Misión cumplida. Cada cual ha interpretado sus textos, par coeur, de memoria. Se han repetido los gestos marcados y las escenas se han desarrollado convenientemente. Y ahora ya podemos recibir nuestra ración. Bailan, pero la música entrecortada les obliga a detenerse y reanudar su baile constantemente. Les impide entregarse plenamente al ritmo, desembarazarse de aquello que del todo no les pertenece y que durante un rato han interpretado escrupulosamente.



Q Teatro, *Made in China*.

La música por fin cesa por completo. Silencio. Se miran, algún espectador cansado, como ellos y deseoso de participar aplaude pensando que se trata del final, pero no, aún otra vuelta de tuerca, queda algo más por interpretar, en realidad esto podría no acabarse nunca, es terrible.

UNA MUJER.— *(En un micrófono, respirando con dificultad.)*

Yo también elijo seguir hablando, el silencio es muy elocuente, sí, pero para hablar claro yo elijo seguir hablando. «El descontento ha aumentado, vistos los peligros que se ciernen sobre el lenguaje el proyecto imaginario de decir claramente todo lo que se puede decir se vuelve definitivamente complicado». «Por eso

cuando alguien habla por hablar, tal vez esté diciendo lo más genuino y veraz que pueda decir y mientras habla por hablar observamos su comportamiento, para leer en él lo que no dice.» Yo también elijo seguir hablando pero, cuando alguien habla de sí mismo ¿quién es quien habla?

Música, reanudan el baile. La música vuelve a parar y un hombre saca un papel de su bolsillo se acerca a un micrófono y lee. Su lectura tiene algo de parte de guerra, de programa de ficción radiofónico, de lectura testimonial de un comunicado.

EL LECTOR.— «Esa Muralla fue concebida como protección para siglos, por lo que el trabajo requirió ineludiblemente la más cuidadosa construcción, la utilización de la sabiduría arquitectónica de todos los pueblos y tiempos conocidos y un permanente sentido de la responsabilidad de cada constructor. Los canales del Yang-se-Kiang y las presas del Guang-Hu son a todas luces resultado de un trabajo colectivo, ingeniosamente organizado, de generaciones. La menor inatención en el cavado de una presa, el más ínfimo descuido, o reflejo egoísta, por parte de un individuo o grupo de personas en la conservación del tesoro acuático comunitario, se convierte, dadas las extraordinarias condiciones, en fuente de males y tragedias sociales de bastas y lejanas consecuencias. La amenaza mortal que planea sobre los que se sustentan de los ríos exige, por lo tanto, una solidaridad estrecha y duradera incluso entre aquellas masas de pobladores que habitualmente son extrañas, incluso enemigas entre sí, condena al hombre ordinario a trabajos cuya utilidad sólo se manifiesta al cabo del tiempo, en tanto que el plan les resulta a menudo incomprensible.

Quinientos metros solían completarse en cinco años; al cabo de ese tiempo los capataces quedaban ex-

haustos y habían perdido la confianza en sí mismos, en la Muralla y en el mundo. Había entonces mucha confusión mental, quizás engendrada por el hecho de que los hombres persiguieran un mismo fin. La naturaleza humana, esencialmente voluble, inestable como el viento, no tolera que se la sujete; forcejea contra las ataduras que ella misma se ha impuesto y acaba por romperlas a todas, a la muralla y a sí misma.

Quinientos metros solían completarse en cinco años; al cabo de ese tiempo los capataces quedaban exhaustos y habían perdido la confianza en sí mismos, en la Muralla y en el mundo. Su tesis era que la gran Muralla ofrecería por primera vez en la historia una base segura para una nueva Torre de Babel. Primero la Muralla por consiguiente; luego la Torre.»²⁶

Música. Colocan delante del actor una cortina de abalorios. Su actitud detrás de ella y lo que esa cortina recuerda. La atraviesa. El sonido de los abalorios en el silencio. Un Playback. El actor presta sus gestos a una voz que no es la suya y mueve los labios como si hablara en japonés, en un idioma que no comprende, que desconoce. El espectador se pregunta: ¿eso es chino o japonés? Toma una decisión acertada, es japonés, y se lo dice al de al lado: eso es japonés. Se trata de una canción melosa, odiosamente melódica, efectivamente de un cantante japonés, aunque la decoración de la escena sea china. El espectador entonces satisfecho está seguro. No entiende lo que dice. ¡Pero oye! A estas alturas a quien le importa eso. Baste con percibir la diferencia. Oscuro. Algunos deben aplaudir y otros no.

²⁶ Franz Kafka.

MÓNADAS: SIN VENTANAS.
AÚN ESTAMOS BIEN, GRACIAS

Los intérpretes, colocados arbitrariamente en algún lugar, obedecen la pauta de no despegar sus cuerpos de la pared, de esa manera se apoyan en ella en actitud de descarada espera, ignorando como pueden lo que les obliga a permanecer ahí, un mal disimulado interés por exhibirse. Desde esa posición gesticulan, bailan, se abrazan, miran y se dejan mirar por los espectadores que entran en la sala. Su actitud es provocadora pero escurridiza, no buscan comprometerse, no van más allá, se trata tan sólo de aguantar el juego del mirado que mira. En algún momento deciden abandonar el lugar y se marchan, dejando el espacio completamente vacío.

PRIMERA PARTE. EPIFANÍAS

PRIMER MONÓLOGO. EL PERRO: SUMISIÓN. SU-MISIÓN

Mezclados con la música de fondo, ladridos de perros. Perros inquietos, nerviosos, furiosos. Entra LA AZAFATA, una mujer de uniforme verde eléctrico, muy llamativo, con su acreditación identificatoria en la solapa. Entra sujetando con la correa «al perro» que avanza también ladrando, también inquieto, asustado. Lo deja atado en cualquier parte y proyecta un chorro de líquido, una mancha de color amarillo intenso, que es claramente de pintura, en la pared. Esto provoca inevitablemente una forma, un dibujo. Después esparce huesos, restos de comida y excrementos, por alrede-

dor. Muy cerca de todo eso coloca algo de ropa, bien doblada y dispuesta, un pantalón y un cinturón de cuero. LA AZAFATA sale. Se suceden carreras cortas y saltos a la pared del animal, aullidos y gestos incontrolados. Se trata de una pulcra imitación, de una interpretación del actor que, en la escena vacía, imita a un animal. El actor imita a un perro que imitará a un hombre, un hombre cualquiera, que a su vez imitará al hombre que cree ser él mismo.

EL ACTOR HABLA.— Soy un perro.

¡Soy un perro! (*Desea convencer, demostrar lo que dice.*)

¡Soy un perro!

¿Dónde estoy?

¿Si no estoy en la realidad y tampoco en mi propia imaginación? ¡¿Estoy concluyendo un nuevo acuerdo con el mundo?!

¡Soy un perro! Un hombre y un actor.

Estoy acostumbrado a ser lo que interpreto.

¡Ah... la costumbre!

¡Ah! Si me lanzara a hablar de eso...

Se suelta de la cadena que lo mantenía atado y avanza por el espacio vacío. Olfatea la mancha en la pared, ladra y habla. A su imitación del animal añade ahora actitudes y gestos humanos muy refinados. Mientras tanto entra en escena, desde el patio de butacas, EL AYUDANTE, alguien bien vestido y ajeno por completo a la escena que vemos y que en principio podríamos confundir con un espectador demasiado impaciente que ya ha decidido abandonarnos. Maneja un micrófono con el que intenta acercarse a EL ACTOR, con la sana intención de amplificar sus palabras. Lo hace con cautela, en ocasiones se aparta con prudencia, dando un respingo, discretamente asustado, sobre todo cuando EL ACTOR-perro le ladra o hace algún movimiento violento. Podemos pensar también que desea entrevistarle o eso... que tan solo desea recoger mejor sus sonidos. LA AZAFATA, mientras tanto, ha acomodado el lugar embelleciéndolo con

algunos objetos de decoración insustanciales, una pequeña lamparita de mesa, una escayola dorada que cuelga en la pared desnuda del teatro, una alfombrilla de césped verde...

EL ACTOR.— Ya sé, algunos de ustedes (*Aceptando finalmente el micrófono que se le ofrece.*) sin mala intención, sin darse cuenta siquiera, a estas alturas, ya se habrán preguntado por qué razón un actor puede degradarse hasta el punto de creer necesario imitar a un animal, a un perro, pongamos por caso. Claro, que antes de esto, ya se habrán preguntado quién soy, quién soy yo, qué soy, por qué hago esto. Bien, efectivamente «yo soy yo mismo»... y si hay algo que imitar, que yo pueda imitar es que existe ese yo mismo aún mas claramente. De lo contrario no soy nada, nadie. Ni un perro, ni un hombre, ni siquiera un actor solo sus gestos...

La música, muy alta, que le interrumpe le altera. Corre de un lado a otro, vuelve a ladrar, a saltar, se cansa. Con gestos pequeños, singulares, con los que araña, acaricia, o dibuja algo en torno a él que parece entretenerse. Gestos por otro lado muy reconocibles, llenos de significación: esparcir, alertar, saludar, coger, señalar con cuidado, alentar, hacer callar, dar ejemplos de sensaciones, frío, calor...

EL ACTOR.— El animal percibe en primer lugar seres humanos (*Utilizando las palabras como los ladridos, para mantener alejado a EL AYUDANTE que insiste con su micrófono en acercársele.*) En segundo lugar, obligaciones, y en tercer lugar, a lo sumo, los ahorros que piensan guardar.

En cualquier caso quiero tener los ojos bien abiertos. Me divierte permanecer a la escucha de eso que se niega a ser oído. «Mi atención embellece la vida, pues si no hay necesidad de estar atento, deja de haber vida». ¹

¹ Andrei Tarkovsky

Permanezco alerta, por tanto. No sólo de la expresión del rostro del actor, sino también de la expresión del rostro de la Naturaleza.

¡Sí! (*Eufórico, animado por el supuesto interés que alguien de entre los espectadores le muestra.*) ¡Efectivamente! ¡Yo soy yo mismo! Y si hay algo que imitar, que yo pueda imitar, entonces es que existe ese yo mismo aún más claramente. De lo contrario no soy nada, nadie. Ni un perro ni un hombre, ni siquiera un actor, solo sus gestos...

Deambula perdido por el espacio vacío. Gesticula de manera incomprensible, se abandona y vuelve a la imitación del animal. En uno de sus movimientos incontrolados se da de narices con otro micrófono en un rincón que utiliza inmediatamente, de manera automática.

EL ACTOR.— ¿Lo que soy?: Un actor que imita a un perro. Un perro que imita a un hombre, en el escenario de la progresiva desaparición de ambos: el animal y el hombre.

«El hom-bre» (*Ampuloso.*) se extingue, desaparece, como los animales en la vida del hombre y yo aquí le represento, en nombre suyo actúo. Como los locos que en representación de todos actúan en los manicomios. Imito, y si imito es que existe aún más claramente mi yo mismo. Saldré a su encuentro durante el tiempo que dure esta extravagante aventura.

La música, esta vez aún más fuerte, lo asusta de nuevo. Otra vez ladra y camina desorientado al tiempo que gesticula componiendo diversas figuras, imágenes, empleando para ello poses y ademanes muy exagerado, pero a la vez con una mímica pulida, muy meticulosa. LA AZAFATA reaparece y le ofrece varios lienzos en blanco que él utiliza decidido, colocando su propio cuerpo sobre ellos para decorar las paredes. Recostado por último, en uno de ellos, deja

que LA AZAFATA lo mire, como a un cuadro en una galería.

EL ACTOR.— Hace mucho tiempo que no existo.

Estoy sosegadísimo.

Nadie me distingue de quien soy en realidad.

Tal vez mañana despierte para mí mismo y reanude el curso de mi existencia propia.

Pero ¿qué tengo yo que ver con la vida?

Vivir es ser otro.

Mi amo dice: seré lo que quiera, pero tengo que querer lo que sea.

Se calza unas botas de goma y se ata un mandilón a la cintura. Ofrece explícitamente a la mirada de los espectadores este aspecto singular... parecido al de los trabajadores en los mataderos, en una fábrica de cualquier cosa...

EL ACTOR.— ¿Lo que soy? Un actor interpretando a un hombre.

Ahora, caminaré como un hombre.

Ahora, guardaré silencio como un hombre.

Pausa muy larga durante la que no sabe muy bien qué hacer.

Se coloca en el centro de la escena, haciendo de este acto algo ostensiblemente riguroso, casi un ritual, mide posiciones y se recoloca en varias ocasiones hasta quedarse ahí, así, de cualquier manera, sin nada que hacer. Después se lanza a hablar de cualquier cosa.

EL ACTOR.— Yo... yo soy un tipo de estatura media, baja.

Un tipo de movimientos ágiles, nerviosos... Soy muy activo. Ahora llevo una barba recortadita y patillas largas y un pequeño bigote. Tengo el pelo muy expresivo, erizado, muy ¿cómo diría? así como pelos de loco. Eso hace que tenga un físico algo raro, extraño, pe-

culiar. *(En cualquier caso el actor se describirá a sí mismo, tal como le vemos, pulcramente, risiblemente, hasta en los detalles aparentemente más irrelevantes.)* Y estoy delgado. Bastante delgado. Y me lo dicen muchas veces: «Estás más delgado». Me lo dicen continuamente. Y yo creo que si fuera así, que si fuera cierto, cada vez que me lo han dicho, pienso yo que, a estas alturas, ya habría desaparecido o sería algo así como un hilo. Cuando voy por primera vez a un lugar siempre me confunden con otro. Siempre hay alguien que dice: «Hay aquí un tipo clavado a ti. Que es igual que tú». Y a su lado otro lo corrobora: «Sí, sí, es igual que tú». Y yo me digo que tal vez puede que sea así, o que el aspecto de ese otro debe de ser extraño como el mío, ajeno, singular. O tal vez, quién sabe... que soy ese otro del que hablan. También me pasa que los camareros no me ven, por lo general atienden al de un lado, al de otro y yo estoy allí, intento captar su atención, pero nada, que no me ven. Y me digo que tal vez como mi aspecto es tan singular, pues me hace aparecer como un hombre de otro tiempo. Tal vez por eso no me vean, porque estoy en otra época, no sé, Jasón y los Argonautas, por ejemplo, puedo parecer uno de ellos. ¿No habéis visto la peli? *(Estas aclaraciones deben coincidir, también humorísticamente, con el aspecto del intérprete.)* O puedo parecerme a uno de aquellos anarquistas que ponían bombas en los teatros. Tengo pinta de ser uno de esos hombres de la época de los grandes inventos, el aeroplano, la fotografía, las primeras locomotoras... La verdad es que me habría gustado vivir en esa época. Miren, me pasó una vez que estando de visita en una ciudad desconocida me perdí y fui a dar a una calle que de inmediato me pareció un lugar poco recomendable, estaba solo y un tipo que desde el otro extremo de la calle caminaba hacia mí mirándome, observándome con mal gesto, de repente me hizo sentir miedo. Avanzábamos uno hacia el otro, despa-

cio, yo diría que con cautela y nos observábamos, la verdad es que no dejábamos de mirarnos. Yo le veía muy mala pinta y no sabía qué hacer, porque en ese momento pensé que si echaba a correr seguro que me alcanzaría. Al pasar cerca uno de otro, yo estaba «cagao» pero pude ver en su cara que él sentía la misma desconfianza y miedo que yo hacia él, que yo le daba a él el mismo miedo que él a mí. Él tenía miedo de mí, que tenía miedo de él y...

Continúa hablando, dando explicaciones, muchas explicaciones acerca de lo mismo, como si fuera algo difícil de entender, pero el volumen de la música apaga su voz. La escena va quedándose a oscuras, vuelven los ladridos y los gestos y poses grandilocuentes, el miedo. LA AZAFATA, que se ha sentado en el patio de butacas junto a EL AYUNDANTE, como unos espectadores más, le acerca desde ahí un pequeño lumo-gas y una silla plegable, esas cosas que se utilizan para salir de excursión. Él coloca y utiliza con extremo cuidado estos utensilios mientras se va haciendo un oscuro total. Cuando ya está así sentado, iluminado directamente por la luz del lumo-gas, se quita la ropa, dejando el torso desnudo y permanece ahí, así, como el guardia nocturno de un almacén, como el perro guardián en la noche de una obra. Ahora se crea una situación de aislamiento, de encierro, muy precaria. Y entonces se lanza a hablar mientras se mueve adoptando poses muy elaboradas.

EL ACTOR.— Cuando me pidieron que imitara a un animal, porque, ya ven, esto no ha sido cosa mía, enseguida convinimos que sería a un animal doméstico, aunque verdaderamente creo que puedo hacer una exacta semblanza del pavo real. (*Pausa en la que ejemplifica su habilidad.*) Luego, al intentar imitar a un hombre surgieron las dificultades, infinidad de problemas. Después de todo ¿qué es un hombre? ¿A qué hombre imitar? Cuando no se trata de un personaje,

¿dónde está el hombre? ¿A dónde acudir a mirar para extraer los datos de mi composición? Qué se puede interpretar entonces que no sean las condiciones de su progresiva desaparición, de su desvanecimiento.

Bueno, he aquí que yo, el actor. Aquí en la escena, tendré que interpretarme a mí mismo cuando ya sea imposible continuar por más tiempo con eso del animal y el hombre. Mientras tanto me moveré, porque esa es señal inequívoca de que se está vivo y hablaré porque me escuchan y la oferta crea la demanda. Demasiadas orejas como para permanecer indiferente.

Oscuro. En la penumbra sus gestos y poses apenas entrevistos, los sonidos que produce al moverse, deslizarse, respirar. La música, ahora suave y acogedora, adorna la escena, mientras la luz vuelve, débilmente. Él continúa moviéndose sin dirección clara por el espacio vacío. Suponemos que busca una salida. A veces empuja o golpea en la pared. Mientras, adopta actitudes, gestos, poses y ademanes cada vez más convencionales que indican sentimientos muy concretos, ira, rencor, servilismo, locura, prepotencia, embeleso. Estos ademanes van recreando caracteres de personajes cada vez más concretos, el viejo, el mendigo, el rey, el jorobado, el bufón, la locaza, el loco, el payaso. Intenta mantener todo esto mientras que el telón de embocadura le empuja cuando comienza a cerrarse sobre su fantasía interpretativa. Antes de que esto ocurra, descubre un enjambre de micrófonos en otro rincón, se dirige hacia ellos con dificultad y habla, empleando para ello, lo que cualquiera reconoce como el tono de una confesión.

EL ACTOR.— Cuando me hirieron estaba de pie y probablemente fue culpa mía. Con la esperanza de que mi bienestar moral dure afirmo que aun a sabiendas de que me iban a herir, de que volverían hacerlo me pondría de pie de nuevo.

¡¡No soy un perro!! (*En su actitud hay algo infantil, inge-*

nuo que desvela la verdad: Pero bueno... ¿Os lo habíais creído?)

Tampoco soy un hombre. (Con un suave desprecio.)

Soy un actor. (En cierto modo apenado, resignado.) Evidentemente interpreto.

O tal vez prefieran la expresión actuar, tal vez representar, tal vez repetir... (Avanza y deja que el telón lo aprisione al cerrarse.)

No, ni siquiera soy el actor.

No, solo soy sus gestos....

Comienza a desvestirse hasta quedar semidesnudo como al principio. Continúa mientras tanto con su fantasía de gestos y actitudes, ahora con una mímica muy expresiva pero incoherente, con sus ladridos y poses. El telón que avanza lentamente casi llega a cerrarse por completo, aplastándole. Pero la tela se detiene ofreciendo una rendija que él aprovecha para interpretar que se desvanece y caer al suelo y ahí ejecutar una última pose. Como un cadáver yace ahí tirado de cualquier forma, de una forma.

EL AYUDANTE sube a escena y le mira, entra cargado con los nuevos accesorios de la siguiente escena, recoloca los micrófonos, reordena la decoración y empuja el cuerpo hacia un lugar donde no estorbe.

PRIMERA PARTE. EPIFANÍAS
SEGUNDO MONÓLOGO. LA ESPIRITUAL CARNICERA:
DESEO DE UN DESEO INSATISFECHO

Una mujer desnuda que está colgada a media altura entre el suelo y el cielo raso habla. A sus pies un enjambre de micrófonos, bastantes, muchos y cosas amontonadas, cables, luces, ropa, una silla, una lámpara de mesa... cosas. Ella empieza gritando sobre la música sin que se entienda qué dice, ladra, llama a sus padres y se agita en el vacío.

LA ACTRIZ HABLA.— ¡Mamá! ¡Mamá!

¡Papá!

¿Quién me sostiene?

¿De quién depende esto?

¡¡Papá!!

¿Qué hay al final de la cuerda?

¡Papá! ¡Mamá!

(Pausa en la que toma contacto con los espectadores a los que se dirigirá directamente casi todo el tiempo.)

Pues «yo» tampoco estoy aquí por tener las cosas claras precisamente.

Ahora quiero esto. Ahora quiero lo otro. Ahora que lo tengo no lo quiero. Ahora que no lo tengo lo quiero...

¿Lo quiero? Sí. Digo que sí.

Pues ahora no puede ser...

Pues nada. No pasa nada, tranquila.

Puedo estar tranquila. Sí. No pasa nada. Estoy muy, muy tranquila.

No estoy inquieta. Estoy bien. Yo estoy bien. Así. Aquí.

Esto es lo que yo deseaba. Sí, esto es lo que quería.
Esto es lo que yo deseaba. Estar así, como estoy ahora.
Lo dije claramente: ni arriba, ni abajo. Así, indefinida,
suspendida... Eso es lo que quiero: permanecer así,
indefinida. Ese era mi deseo...

¿Qué habrá al final de la cuerda?

Yo no actúo. Yo no quiero actuar. Yo ahí no bajo.

¿Y para arriba?

No, tampoco. (*Hace ademán de alucinar.*) Si subo me pierdo... me voy...

Yo quiero la verdad. Estar aquí de verdad.

Algo la zarandea, algo que tira de la cuerda y de ella, bruscamente, hacia arriba.

¡No! ¡Más alto no! ¡Más arriba no! Aquí estoy bien. Así está bien. ¡Ya está bien!

Pausa larga mientras se balancea y da muestras de incertidumbre, luego de aburrimiento.

Pero es que una vez aquí, las cosas cambian.

Porque no puedo ser la situación y quien la maneja.

¿Qué quién habla? (*Respondiendo a una supuesta pregunta inesperada de parte de los espectadores.*)

¡¡¿Qué quién habla?!!

Pues yo.

¡Yo!

No puedo decir otra cosa: Yo.

Claro que decir «yo» es como decir «cero». Porque un cero, en matemáticas, permite hacer operaciones, pero no hace más que ocupar un lugar: yo. Y de ese lugar depende. Del lugar que ocupa, depende su valor...

¿Alguien me está oyendo? (*Hacia lo alto, hacia el final de la cuerda, ignorando ahora su relación, aparentemente tan directa, con los espectadores.*)

¿Alguien me escucha?

Porque lo importante, y me doy cuenta ahora, no es lo que se dice, sino, «a quién se dice». Lo importante no es lo que digo, lo que hablo, sino a quien le hablo.

Y eso: ¿A quién le hablo?

Eso no lo había pensado. No me había dado cuenta hasta ahora de la importancia que eso tiene... Eso no lo traía preparado, y eso es importante. Ahora, aquí, me doy cuenta, de que eso es muy importante: ¿A quién le hablo? ¿A qué le hablo?

Pausa. En cada pausa tiene una relevancia particular la relación que ella establece con el hecho de que esté colgada.

Eso: ¡¿A quién le hablo?!

No-lo-sé.

Pausa.

Pero bueno, no me voy a poner a pensarlo ahora. No puedo pensar en eso ahora. No lo puedo decidir así de repente, no puedo entretenerme más con eso. Lo hecho, hecho está.

Además «esto» no puede durar mucho. Entre otras razones porque «esto» aunque no es verdad, es real. Vamos que aquí, colgada, se me duermen las piernas y esta sogá duele, me hace daño. Y además todo esto está calculado de antemano, se ha calculado para que dure lo justo. Vamos, que debe durar un tiempo concreto, preciso, que está calculado. Esto no debe durar en total más de unos once o doce minutos, más o menos. Porque esto es un sueño. Sí. ¡Mi sueño! Pero un sueño que nadie ha soñado. ¿Entienden? Un sueño inventado, preparado. ¡Esto está amañao! Esto es la representación de mi sueño. La actuación de mi sueño. Y en mi sueño yo estoy colgada y hablo y hablo. Pero queda claro que no se a quién.

Esto es un acontecimiento. *(Con una intención muy*

acclaratoria.) Y el tiempo del acontecimiento no es donde-las-co-sas-son, sino don-de-las-co-sas-pa-san. ¿Se me entiende?

En mi sueño yo no quiero actuar, quiero estar aquí de verdad, decir la verdad, pero ahora no sé a quién, ni a qué, ni exactamente sobre qué. Bueno, y ya se ve, esto empieza bien. ¡Empezó bien!, pero ahora, una vez aquí, pues «esto» puede convertirse en una pesadilla. ¿Se entiende? Empieza bien: este es tu deseo, vamos a concretarlo, se realiza y aquí colgada pues... ahora, así, pues qué puedo parecer... qué se yo... una pieza de carne, un cacho de carne. Carne, así colgado... una pieza de carne colgada a merced de... ¡de las fieras! Por ejemplo... ¿O no? (*Ejemplifica con el cuerpo y la actitud.*)

Aquí. Así. Colgada. Indefensa. Así, ahora, puedo parecer una... ¿cómo se dice? Que olvido más tonto... ¡¿Cómo se dice?! ¡Una víctima. ¡Sí! ¡Eso! ¡Eso es lo que soy! Ahora lo veo claro, eso es lo que soy, una víctima. Una víctima de mi propio deseo. Y ahora (*Alucinando.*) pueden aparecer pájaros que me destrocen la carne a picotazos, bestias carroñeras dispuestas a devorarme, animales mitológicos mitad hombre mitad mujer «preñados» de malas intenciones. Qué digo... puede aparecer un solo hombre... a caballo... desnudo... Esto empieza bien y puede convertirse en un mal sueño. ¿Lo ven? ¿Se nota? Esto de hecho es ya... un mal sueño.

Pero no, calma. Nada más terrible en este momento que decir algo que pudiera ser verdad, porque podría llegar a serlo del todo, y sólo dios sabe lo que sucede cuando algo por ser verdad no puede ya ponerse en duda.

No, no. Basta de dudas. Estoy en escena, en la escena y no tengo más remedio que admitir que yo soy una actriz. ¡Yo soy una actriz! Y aquí en escena voy a interpretar el papel de anfitriona: una actriz y una anfi-

triona se parecen mucho, ambas desempeñan un papel, el de la amabilidad hacia un grupo de gente que tal vez ni conozcan y tanto a la actriz como a la anfitriona nos les preocupa otra cosa que la credibilidad de su papel. La verdadera sinceridad personal, óigame, eso es irrelevante, innecesario...

Así que voy a actuar: *(Adopta con dificultad una pose y actitud teatral falsa y grandilocuente.)*

¡¡¡He aquí una mujer!!! ¡La «espiritual carnicera»! No tengo al final de los finales, ni al final del sueño, de mi sueño, más remedio que renunciar a mi deseo, mi deseo de estar aquí y de invitaros a cenar a todos, de invitar a cenar a toda esa gente. Porque no tengo salmón para que alcance a todos. Todo ha fallado.

Pausa en la que comienza a descender y da muestras, aún a pesar de estar agotada, de no querer tocar el suelo.

¿Y usted decía que un sueño es la realización de un deseo?

Sí. *(Apresurándose en sacar conclusiones antes de tocar el suelo.)* Quizás mi sueño me demuestra que satisfago mi deseo, deseo de un deseo insatisfecho....

Se desprende de la soga y cae. Ya en el suelo, desparramada, como un objeto arrojado ahí desde lo alto, se levanta con dificultad y se viste apresuradamente con las prendas que EL AYUDANTE le lanza, desde su butaca entre los espectadores. Mientras que el actor, el hombre, se acerca hasta ella y evolucionando a su alrededor con una especie de pasos de baile sofisticados y ridículos, la amenaza con una sartén en llamas. Ante esta amenaza ella opta por desvanecerse y cae de nuevo al suelo, sofisticada, teatral. Ahora se arrastra simulando que sus piernas están enfermas mientras que él la acosa.

No sé si lo he dicho cuando estaba ahí, arriba, que soy muy mala actriz. Aunque, bueno, creo que eso ha quedado claro cuando estaba colgada. Pero yo me esfuerzo. Lo hago lo mejor que puedo. Yo lo intento. Pero que quede claro que ya no quiero actuar más. Bueno, pero ahora, me guste o no, tengo que simular que estoy paralítica. Y ya ven. ¿Lo ven? Lo intento de veras, me esfuerzo. Y hoy no me está saliendo del todo mal ¿eh? Pero no quiero, no quiero hacerlo, ya no quiero actuar más... Pero ¿qué se puede hacer cuando se está aquí? Una y otra vez lo mismo, como en un mal sueño...

EL AYUDANTE *le ofrece un micrófono y la anima a seguir hablando, lo arrastra por el suelo y ella lo sigue inventando cosas que decir sin parar, arrastrándose tras él. Mientras, EL ACTOR, el hombre, se ocupa de arreglarle el pelo, le cose el falso del vestido, exhibiendo un singular acerico en su muñeca, despliega una pieza de tela que mide y secciona con unas enormes tijeras de sastre, toma medidas de su cuerpo, con gestos ampulosos, llamando la atención, decorando la situación, en definitiva molestando, sobreactuando. Ella no deja de hablar por hablar, muy deprisa, vertiginosamente.*

Yo nací en Birmania, hija de padre escocés y madre tailandesa, pero tengo pasaporte rumano. Me crié con una tía agüela mía que residía en la Bretaña y que se dedicaba a coleccionar objetos, tenía una gran colección de paraguas y cierto sentido del humor muy rastrero y mi hermana adoptiva y yo que luego fuimos internas al mismo colegio en Inglaterra crecimos en su casa de campo, una verdadera mansión, rodeadas de animales que ella vendía a los zoológicos de toda Europa, mientras que mis padres viajaban por el mundo antes de establecerse definitivamente en Québec, aunque venían a vernos todos los veranos a Luisiana donde pasábamos parte del mes de agosto en casa de tía Julia...

(Enloquecida a los espectadores.) Yo sé que todo esto no parece real aunque sea verdad.

En el colegio nos enamoramos del mismo hombre, mi otra hermana, no Hellen, me refiero a mi hermana adoptiva y yo, estábamos prendadas de un danés retirado de la vida activa mucho mayor que nosotras, pero él me eligió a mí, y mi hermana, muerta de celos, me empujó y me tiró por las escaleras de la casa de verano y entonces quedé parálitica...

EL AYUDANTE le retira bruscamente el micrófono claramente desinteresado por su relato. El hombre la abandona con igual desinterés.

Bueno... yo creo que ya se ha visto suficientemente esto de que estoy parálitica. Todo eso era verdad, lo aseguro... es verdad

Se desplaza a gatas hasta la pared más cercana en la que se apoya y posa en una postura muy complicada, incómoda, algo que insinúa un cuerpo descoyuntado, roto, arrojado una vez más ahí desde lo alto.

¿Qué cómo me imagino una vida mejor?

«Me gustaría que no hiciera frío ni calor. Que sople siempre un viento tibio; de vez en cuando una tormenta en la que la gente tiene que acurrucarse. Los coches desaparecen. Las casas serían rojas. Los arbustos serían oro. La gente lo sabría todo y no necesitaría aprender nada más. Se viviría en islas. En las calles los coches están abiertos y se puede entrar cuando se está cansado. Ya no se está cansado. Los coches no son de nadie. Por la noche la gente no se va nunca a la cama. La gente se duerme allí mismo donde está. No llueve nunca. De todos los amigos hay siempre cuatro, y la gente que uno no conoce desaparece. Todo lo que uno no conoce desaparece.»²

² Peter Handke.

De nuevo a gatas intenta llegar hasta una silla rodeada de micrófonos que EL AYUNDANTE ha colocado en alguna parte. A mitad de camino decide volver a la actuación de la parálitica e intenta ser aún más convincente. Busca la complicidad de los espectadores, su aprobación. Alcanza la silla y mientras se sienta, con extrema dificultad, utiliza todos sus movimientos para adoptar posturas provocativas que la hagan aparecer muy sexy. Una vez sentada se relaja y se pone cómoda con gestos muy exagerados, las piernas muy abiertas. Finalmente se desabrocha el sujetador y se lo saca por el escote para arrojarlo con desgana al suelo, lejos, en un último gesto de absoluta comodidad. Ahora, por fin, se muestra muy descansada, sin nada que hacer, o más bien, libre de todo lo que se ha visto obligada a hacer.

No está sucio. Me lo he puesto limpio esta mañana (*Reparando en la prenda que ha arrojado al suelo, el sujetador, mirándolo fijamente, como idiotizada.*) Me costó muy caro. Es muy bueno, deportivo. Vamos, me costó una pasta... (*Se hace cargo de cómo es que el sujetador ha quedado en el suelo. Súbitamente incomoda.*) La verdad es que así, ahí tirado, parece un despojo, un trozo, un cacho de mí. ¡Pero eso no soy yo! ¡Yo no soy eso! (*Ensimismada en su percepción.*) Es increíble... un trozo de tela, un objeto muerto, inanimado... Y ahí, así, como está ahora, habla. Habla de mí. Me interpela. Vamos que dice cosas, cosas de mí.

Por favor no lo miréis, ¿vale? Sí, claro, «que no lo miréis», pero es que ya lo habéis visto.

¡Qué fuerte! Una hace un gesto irreflexivo... Pues eso, sin pensar, sin mala intención, yo qué sé... un gesto en confianza, para sentirme cómoda. Y ahí lo tienes: Un trapo que habla, que dice cosas. ¡Que no me deja en paz! ¡Que me ha cortao el rollo! ¡No lo miréis por favor! (*Sin poder ella misma dejar de mirarlo.*) Y no es nada erótico, ¿eh? Más bien parece de una madre nutricia. Que da pena, vamos... Con lo caro que me costó...

Yo ya no estoy «pa na». Yo no estoy «pa fiestas» (*Reparando ahora en EL ACTOR, el hombre, que entra parodiando la actitud de un animado percusionista dispuesto a montar una pequeña fiesta de una manera explícita, risible.*) Oye tío, mira, déjalo ¿eh? Mira que yo no estoy para nada, que se me ha cortao el rollo. ¿No me has oído? (*Él la ignora totalmente y busca una complicidad muy forzada con los espectadores.*) Nada, ni caso, aquí cada uno a lo suyo... Si cuando yo digo que no quiero actuar más. Y todavía falta lo peor, porque ahora él irá y lo cogerá. ¡Sí! Sí. Ahora viene cuando él va y lo coge para exhibirlo bien. ¿Que por qué lo sé? Pues porque lo hace siempre. Lo hace todas las noches. Es su papel. Él es el maestro de la evidencia. Porque digo yo... ¿Pues no se ha visto ya? ¿Es que no es suficiente? Pues no. Él va y lo señala un poco más, lo remarca, lo subraya.

El hombre se coloca justo tras ella mirando con insistencia el sujetador en el suelo, completando su parodia con gestos aún más explícitos. De inmediato se dirige hacia la prenda con intención de cogerla, pero cada vez que está apunto de hacerlo ella grita. Su actitud y el grito lejos de ser lo que son la hacen aparecer sorpresivamente, adornada como está por los utensilios de percusión que él ha introducido en la escena, como a una cantante en el momento más intenso de su interpretación.

Pero, como les he dicho, ahora viene cuando él va y lo coge de veras. Uno. Dos. Tres. Varios intentos y a la tercera va la vencida. Sí, él no se va a contentar con mirarlo, con subrayar lo evidente, ahora va a ir y a cogerlo, a exhibirlo. ¡Eso es! ¡Ahí está! Para que todo el mundo lo vea bien. No les he dicho que esto es una pesadilla (*El actor ha cogido la prenda y la muestra, intenta ponérselo, realiza una parodia estúpida a cuentas del sostén.*) Eso, ya lo he dicho, el maestro de la evidencia dando pruebas de su pericia... ¡Pues no se ha visto ya!

¿No ha quedado claro? ¡Pues no! Un poco más... Una vuelta de tuerca más. Anda, mira, trae eso aquí. Vamos a ver (*Resolutiva, descarada.*): ¿Esto es de alguien? Vamos que a mí me importa bien poco. Que a mí no me molesta, que me da lo mismo, pero bueno, que no me parece el sitio..., no creo que éste sea el lugar más adecuado para dejar esto, ¿eh?

Mío no es.

Bueno, me lo llevo para adentro y lo dejo ahí por si alguien lo reclama.

Sale corriendo. EL ACTOR la persigue con un micrófono, le bloquea el paso agrediéndola con el aparato, le impide marcharse. Ella improvisa, habla por hablar, deforma la voz y se agita mientras tanto estúpidamente.

¡Hola tío Donald! ¡Hombre! ¡Qué buen día hace! Un día maravilloso para ir a pescar o a remar, o incluso para ir a comer al campo; lo malo es que no puedo hacer nada de eso. ¿Por qué no, tío Donald? ¿Qué es lo que te lo impide? La pasta, chicos. Como siempre estoy pelado hasta final de mes. Pero podrías ir de paseo, tío Donald, ir a observar los pájaros. ¡No me queda más remedio! Pero antes esperaré a que venga el cartero. ¡A lo mejor me trae alguna buena noticia! ¿Como un giro de un tío de América al que no has visto en tu vida?

La mujer sale empujando a EL ACTOR, al hombre, visiblemente avergonzada por lo que ha hecho y ha dicho.

PRIMERA PARTE. EPIFANÍAS.
TERCER MONÓLOGO. EL OSITO: ¿POR QUÉ MIRAMOS
A LOS ANIMALES?

Una MUCHACHA, disfrazada de animal, de osito pongamos por ejemplo, con un disfraz infantil, gracioso, entra mientras la mujer parodiaba la escena de Donald. Y ahora completamente sola en la escena vacía, habla.

LA MUCHACHA HABLA.— ¿Por qué miramos a los animales?

Los ojos de un animal cuando miran a un hombre tienen una expresión atenta y cautelosa.

Los animales son siempre observados.

Pero el hecho de que ellos también puedan observarnos carece de interés.

Los animales son objeto de nuestra insaciable sed de conocimientos. Lo que sabemos de ellos es un índice de nuestro poder, una señal de lo que nos separa de ellos.

Cuánto más sabemos de ellos más se alejan de nosotros.

¿Un deseo? ¿Que pida un deseo? ¿Ahora? Pues que mi mirada no me vea ser mirada sino que vea a los otros... Yo os veo. (*Amplificando su voz con ayuda de un micro con intención severa.*) «Os veo».

Ahí... en el centro te gusta que te miren, porque tienes un poder sobre la mirada. (*Caminando hasta colocarse en el centro del escenario.*) Bueno... crees tener un poder sobre la mirada.

Ahora que estoy aquí, voy a hacer algo que me gustaría conseguir, voy a domar tu mirada...

Este es mi deseo, un deseo loco, imposible: domadora... de miradas. (*Agita un látigo imaginario, gruñe y araña en el aire con intención seductora.*)

Los adultos llevan a los niños al zoo para enseñarles los originales de las reproducciones que tienen en casa. Para los niños estos animales son inesperadamente letárgicos y aburridos.

¿Dónde está?

¿Por qué no se mueve?

¿Está muerto?

Surge un sentimiento que dice algo así como: ¿Por qué me han decepcionado estos animales?

Con los hombres me pasa exactamente igual que con los animales: no puedo dejar de mirarlos. Y el hecho de que ellos también puedan observarme tiene muchísimo interés... (*Se deshace lentamente del disfraz quedando en sujetador y bragas.*) Tú me miras. Yo te miro. Yo sé... tú sabes... ¿Y qué? (*Abandona el escenario y baja hasta el patio de butacas mientras enciende un cigarrillo.*)

Cada jaula es un marco que encuadra al animal que está dentro. Se lo mire como se lo mire, aún cuando el animal esté de pie contra los barrotes mirando al público, lo que estamos viendo es algo que ha pasado a ser absolutamente marginal.

(*Sentada en una butaca como un espectador más, observando el escenario completamente vacío.*) De ahí que los animales se apropien de una actitud exclusivamente humana: la indiferencia. ¡Un clásico!

(*Volviéndose hacia los espectadores volcada sobre el respaldo de la butaca y exhalando bocanadas teatrales de humo.*) Yo ante la dificultad me crezco. Cuando me miran me crezco. (*Se sube a la butaca.*)

¡Mírame! Mírame y verás como me crezco.

En el zoo la visita siempre es falsa. (*Regresa a la escena y recoge el disfraz para arrojarlo lejos.*) Parece que a esta mirada nuestra algo responde: ¿Qué esperabas? Lo que has venido a ver no es un objeto muerto, está vi-

vo. Vive su propia vida ¿Por qué habría de coincidir con que el animal se muestre adecuadamente visible?

Se coloca en el centro y armoniza sus movimientos con la música que comienza a sonar. Detrás de ella reaparece LA AZAFATA con su uniforme y la placa identificatoria en la solapa, bordea la escena con la apariencia de alguien que vigila sus movimientos.

LA MUCHACHA.— *(Reparando en LA AZAFATA pero sin dejar de moverse a compás de la música)* ¡Ah, la habéis visto, la estáis viendo:

¡¡Sí!! Somos idénticas, iguales. Sí, es mi hermana. ¡Mi hermana gemela!

Dos gotas de agua.

Exactamente iguales.

Gemelas univitelinas.

LA AZAFATA.— Sí, somos hermanas, hermanas gemelas.

Gemelas univitelinas. *(Se coloca junto a ella. La diferencia entre ambas mujeres es total, no solo no se parecen en nada sino que a la vez el cómo es que están vestidas, peinadas y maquilladas las distancia aún más.)*

LA MUCHACHA.— Bueno somos exactamente iguales, idénticas, pero hay una diferencia...

LA AZAFATA.— «Laaa difereeeencia.»

Es difícil de ver. Pero la hay.

¿La puede ver cualquiera? Pues sí...y no...No sé, depende.

Hay que querer...es complicado, pero la hay.

Hay una diferencia.

LA MUCHACHA.— Pero nunca nos ha distinguido nadie.

LA AZAFATA.— Se la hemos pegado siempre a todo el mundo: a nuestra madre, a nuestro padre, en la escuela, a los amigos.

LA MUCHACHA.— Vamos, que hasta hemos tenido el mismo novio durante años

*Reaparece el actor con la sartén en llamas y las rodea des-
pavorido.*

LA AZAFATA.— Pero es que hay una diferencia.

Igual la podéis ver hoy, aquí, ahora. No es fácil pero ahí está. Vamos a ver, hagamos una prueba... (*Una se esconde tras el telón y otra se queda ahí para que la miren. Repiten esto un par de veces.*)

¿Quién soy: ella o yo?

LA MUCHACHA.— A ver, hay que mirar con atención.

¿Quién soy: yo o ella?

¿Que no hay manera? ¿Verdad que no?

Gemelas univitelinas.

Dos gotas de agua.

LA AZAFATA.— ¿Quién soy: ella o yo?

LA MUCHACHA.— ¡Pues, yo! Yo soy yo...Y ella es ella...

LA AZAFATA.— ¡Ah! Usted, usted ya lo veo, usted no ve la diferencia, nuestra diferencia (*En el caso concreto de ambas actrices hay una notoria diferencia de estatura ya que una de ellas mide algo menos de un metro y la otra es especialmente alta.*) La verdadera diferencia que a sus ojos permanece oculta. Porque la que usted ve: que una es más alta y otra más baja no es una diferencia es una evidencia.

¡Ahhh! Por eso sigue usted sin saber cuál es la diferencia.

¡Ah! Usted, usted nada sabe de la diferencia sin objeto, ya lo veo, usted es cómplice de esa red de signos vocales y gestuales en los que se reconoce que algo existe...

LA MUCHACHA.— ¡Ah, usted, usted! Usted es inteligente... Pero para ver la diferencia, ésta diferencia, hace falta un trabajo atento del pensamiento. Por eso hay algo tan doloroso en la atención que le exijo. Algo que pone a prueba su inteligencia sobre la diferencia sin objeto.

Ambas abandonan la escena mientras que el telón se cierra, para abrirse de inmediato mostrando el espacio vacío y oscuro.

SEGUNDA PARTE. I LIKE I DON'T

La escena es el espacio psíquico por el cual se pavonean las imágenes. Una mujer semidesnuda trepando por una escalera, sube y baja despacio, con cautela. Un HOMBRE semidesnudo intenta levantar el pesado tronco de un árbol que reposa en el suelo. Una muchachita deliciosamente vestida de fiesta, con una gola de rosas rojas al cuello, interpreta el play back de una canción dulce, melancólica, que podremos escuchar íntegramente, mientras que perdemos el tiempo, así sentados, mirando. A veces esta MUCHACHA cierra la boca obstinadamente y deja que la música siga su curso sin ilustrarla. Hasta que la dulce melodía acaba.

EL HOMBRE.— *(En un micrófono.)* «Los pinos, todas las resináceas, son árboles sociales. Es un hecho. Pero el manzano vive solo. El manzano silvestre, se entiende. Pero todo manzano acecha el momento de asilvestrarse, de vivir nuevamente solo, con frutos pequeñísimos, ácidos y bonitos, nada ampulosos. La verdad, nunca hubiéramos creído eso del manzano.»

LA MUCHACHA.— *Está bien haber venido hasta aquí, a este lugar del mundo donde durante tres minutos he podido reflexionar... Ahora, podemos marcharnos.»*

Música.

EL HOMBRE.— *(Gritando por encima del volumen.)* «Ningún motivo para estar desnudo: volví a vestirme.»

LA MUJER.— *(Cubriéndose el pecho con flores de plástico avan-*

za hacia el proscenio desde su escalera bailando, agitando el pelo y moviendo las caderas, insinuante pero algo torpe, se hace evidente que hace las cosas como le han dicho que las haga, como le han marcado. Avanza con la sonrisa, como se suele decir, puesta. Una vez allí LA AYUDANTE le ofrece un ramo de flores, idénticas a la que ella trae, desde el patio de butacas, ella fingiendo un entusiasmo tonto arroja al suelo las que tiene y recoge el que le ofrecen, en esta maniobra podemos ver sus pechos desnudos tatuados con grafías chinas. Luego baja al patio de butacas y subida a una de ellas comienza a vestirse mientras grita su texto a los espectadores.) ¿Aún puedo hacer de mí lo que quiera?

Lo sé perfectamente. No voy a tardar mucho en empezar a contar mi vida.

¡¡¡Corten!!! ¡¡¡Corten!!!

A veces tengo la sensación de que nunca, nunca, podré separarme de este hombre. Este hombre sucio y feo, repugnante, que siempre aparece en mi sueño y que en esta ocasión, sentado frente a mí en un tren, me da miedo. Y ya sé lo que más me asusta de él. Me asusta que yo algún día pueda llegar a parecerme a él, que me confundan con él. ¡¡Corten!! ¡¡Corten!!

EL HOMBRE.— (*Muy deprisa de memoria sin ningún tipo de entonación diferenciada pretendiendo aplastarla con su intervención.*) ¿Quién soy yo? ¿De dónde vengo? Yo soy Antonin Artaud y al decirlo como sé decirlo inmediatamente verás mi cuerpo actual estallar en pedazos y rehacerse bajo diez mil aspectos notorios: un cuerpo nuevo donde nunca podréis jamás olvidarme. Qui suis-je? D'ou je viens? Je suis Antonin Artaud et que je le dise comme je sais le dire immédiatement vous verrez mon corps actuel voler en éclats et se ramasser sous dix mille aspects notoires un corps neuf o vous ne pourrez plus jamais m'oublier.

LA MUCHACHA.— (*Mientras el hombre ha bajado de escena e intenta transportar a la mujer en hombros de nuevo al escenario.*) Who am I? Where do I come from? I am Anto-

nin Artaud and I say this as I know how to say this immediatly you will see my present body burst into fragments and remake itself under ten thousand notorious aspects a new body where you will never forget me.

EL HOMBRE.— (*Estrangulado por los muslos de la mujer que transporta en hombros y no deja de grita «corten», mientras él va dando tumbos por entre las butacas, intentando subirla al escenario sin conseguirlo.*) «Hay que continuar, voy, pues, a continuar. Hay que decir palabras, mientras las haya. Hay que decirlas. Hasta que me encuentren. Hasta que me digan. Extraño error, extraña culpa. Hay que continuar. Voy a continuar...»³ (*Por fin cuando logra volcarla en el escenario, cae al suelo tras ella de manera muy aparatosa.*)

LA MUJER.— (*Una vez más desparramada en el suelo, arrojada ahí por algo que la empuja, la arrastra, la fuerza.*) ¡Corten! ¡Por favor que alguien corte! No voy a continuar. No puedo continuar ¡Basta!

Después de todo, a veces siento que soy tan poca cosa...

Pero en otras ocasiones estoy tan por encima de mi propio entendimiento... ¡Corten! ¡Corten!

EL HOMBRE *volviendo a la imitación del perro, ladrando y dando saltos, le muerde el vestido, hasta que consigue arrancarle un trozo. Ella le propina una patada a lo que él responde con una perfecta imitación de un perro herido. Luego ladra a LA MUCHACHA que ha ocupado el centro de la escena y baila al ritmo de la música sin parar, muy parecido a como ya lo hizo antes.*

Y él... (*Mientras que el hombre ejecuta su imitación.*) ¡Qué perdido está! Y a la vez, qué firme e inabordable. ¡Qué rígido!

³ Samuel Beckett.

¡Ah, pero para qué seguir hablando! ¡Pasemos a la acción! (*Mientras se cambia de vestido, poniéndose otro idéntico al anterior.*)

¡Corten! ¡Corten! Hay que cortar...No puedo continuar. Yo no tengo la culpa. Alguien tiene que parar. ¿Es que nadie va acortar?

(*Una vez que se ve vestida y aparentemente preparada*) Bueno, al menos sé lo que tengo que hacer porque me lo han dicho. Extraño castigo, extraña culpa... (*Se dirige a la pared y pide al hombre que la siga.*) ¡Corten! ¡Basta! (*Una vez allí ambos, como hicieran al principio, a la entrada de los espectadores, repiten ahora al unísono los movimientos de espera y exhibición, pegados a la pared, pero ahora con violentas sacudidas.*)



Q Teatro, *Mónadas*.

LA MUJER.— (*Fuera de sí, a los espectadores, mientras se cambia una y otra vez de vestido, un vestido que siempre es el mismo.*) ¡Miradme! Pero ¿por qué no me miráis? ¡Es que nadie os ha dicho donde tenéis que mirar? ¿Lo que tenéis que ver?... ¡Corten! ¡Corten!

EL HOMBRE.— (*Estampado contra la pared.*) La famosa mirada a los ojos, la mirada que atraviesa y la que sobrevuela, la mirada hipnótica y la indiferente...

LA MUJER.— (*A los espectadores.*) Pero miradme. ¡Eh! ¡Que estoy aquí! (*Al HOMBRE que ladra.*) Es que no miran. ¡Cállate! ¿Es que no soy suficientemente grande? ¿Es que no se me ve? No puedo continuar si no me miran.

LA MUCHACHA.— Estar en el centro de las miradas. Estoy en el centro de las miradas.

Y yo quiero parar esa mirada, cortar esa mirada.

Estrategia: mantén la mirada, sostén la mirada. La mirada a los ojos tiene mucho prestigio... Adopta una mirada interrogante, que dice algo así como: Yo no sé, ¿y tú sabes?...

LA MUJER.— ¡Corten!

Yo así no puedo seguir.

Me falta algo.

¿Quién tiene lo que a mi me falta?

¡Que me miréis! ¡Coño! ¿Es que me queréis joder la historia? ¡¡¡Que estoy aquí coño!!! ¡Eh! ¡Miren aquí! ¡Aquí es donde está el espectáculo!

EL HOMBRE.— La famosa mirada a los ojos. La mirada que atraviesa y la que sobrevuela, la mirada hipnótica y la indiferente...

LA MUJER.— (*Al HOMBRE con una angustia muy sobreactuada.*) ¿Es que no se me ve?

EL HOMBRE.— No sé, puede haber una causa oculta, cada uno puede tener motivos... diferentes, para no ver, verte... algunos desconocidos hasta por ellos mismos.

LA MUJER.— ¡No me vengas con gilipolleces!

Pero bueno, aquí ¿quién es la estrella? ¿Quién es la protagonista?

EL HOMBRE.— (*Tengamos la fiesta en paz.*) ¡¡La espiritual carnicera!!!... Cuidado, voy a decirle lo que no soy: «⁴cuidado es exactamente lo que soy: conveniencias:

⁴ Jacques Lacan.

deseos: necesidades»: ¡¡¡Qué ensalada!! La carencia de ser...

(A la MUCHACHA que no le ha prestado atención y continúa su baile.)

Llevo una extraña doble vida:

Una vida ordenada y otra desordenada,

Una vida controlada y otra descontrolada.

Una vida sencilla y otra complicada.

Cierto es que en lo que respecta al dinero... Pero no se hable aquí de dinero.

LA MUJER.- (Dando tumbos por el escenario.) ¡Corten! No voy a continuar... ¡Corten!

LA MUCHACHA.- (Sin dejar de bailar, intentando captar la atención del HOMBRE que a su alrededor ha vuelto a su imitación del perro.) ¡No podemos cortar! ¡Hay que continuar! ¡Voy a continuar!

Llevo una extraña doble vida:

Una vida ordenada y otra vida desordenada.

Una vida controlada y otra vida descontrolada.

Una vida sencilla y otra vida complicada.

Cierto es que en lo que respecta al dinero... Pero no se hable aquí de dinero.

LA MUJER.- ¡Corten! ¡Corten! ¿Veis? ¿Veis lo que me está pasando? Que ya me ha entrado la prisa. La prisa es angustia, no poder nombrar lo que deseo. Me convierto en un ser diabólico cuando tengo prisa. Me quiero escapar del presente, resoplo, doy bufidos, porque me he colocado en la cola que más tarda... Y eso es por mi fatalismo, mi pesimismo... Voy por la carretera y el coche que va delante va a veinte por hora y no puedo adelantar y le insulto, me pongo rabiosa, le deseo la muerte, le mataría, lo aseguro... y cuando por fin consigo adelantarle veo que el hombre que conduce probablemente tiene más de ochenta años... entonces me digo: ¿por qué tienes tanta prisa? ¿A

dónde vas con tanta prisa? La prisa me convierte en un animal, la prisa es un demonio. Estoy todo el día quita, quita...

EL HOMBRE.— *(Entre los espectadores ocupando una butaca.)*
¡Divagaciones!

Siempre que trato de relatar mi propia vida, cuando trato de hacerme comprender, me dicen: ¡Divagaciones!

Uno puede contar cualquier cosa, menos su verdadera vida. Esto nos conduce a permanecer tal y como nuestros compañeros nos ven.

Todo ello simplemente para poder decir: ¡¡¡Te conozco!!!

LA MUJER.— Ellos, ellos son los que pretenden conocerme. Los que niegan cualquier cambio, los que no me dejan que cambie. Los que niegan todo aquello que... *(Se detiene bruscamente, se queda en silencio, como si ya no tuviera más texto que decir, o como si se negara a decirlo.)*

EL HOMBRE.— Vale. ¡Muy bien! Sigue, continúa. Continúa con lo que estabas diciendo. Acaba... ¿Ven? Lo malo es que uno empieza a hablar... y tiene que terminar la frase. Hay que continuar.

LA MUJER.— ¡¡¡Corten!! ¡¡Corten!!
Hay que cortar.

LA MUCHACHA.— ¿Y si no podemos cortar, tú qué necesitas para continuar?

LA MUJER.— ¡¡¡Dinero!!! ¡Mucho dinero! Y no tener prisa... ¡Corten!

EL HOMBRE.— Sigue. Continúa. ¿Lo ven? Eso es lo malo, que uno empieza a hablar y tiene que continuar, tiene que acabar las frases...

LA MUJER.— Bueno, una de las mejores cosas de estar aquí es que no tengo por qué estar en lo cierto. Pero, me pregunto si esto que digo ¿le sirve a alguien para algo? No me gustaría hablar en balde. Miren, cuesta venir aquí. Estar aquí.

EL HOMBRE.— Yo, voy a continuar. Hay que continuar,

hay que decir palabras mientras las haya. Hay que decir las.

LA MUCHACHA.— *(Eufórica, con una extraña diversión.)* ¡Hay que decir las!

Hasta que me encuentren.

Hasta que me digan.

LA MUJER.— ¡Corten! ¡Corten!

Voy a cortar. *(Toma al HOMBRE y lo sacude como a una marioneta, luego simula que lo patea en el suelo, él reacciona como en una situación trucada, con gestos de dolor.)*

EL HOMBRE.— Muy bien, tu dices «corten», y después ¿qué? Cortar es peligroso, es arriesgado.

LA MUJER.— Voy a cortar para que esto sea verdad.

LA MUCHACHA.— No vale solamente con decir la verdad, hay que estar en la verdad.

LA MUJER.— Pues si no puede ser verdad al menos que sea real... *(Intenta ahora golpearle de verdad.)*

EL HOMBRE.— *(Dejándose zarandear.)* Real. Real...real es lo que se repite, lo que vuelve siempre al mismo lugar.

LA MUJER.— *(Arrastrándole fuera de escena.)* Con suerte quedará tan desfigurado, tan irreconocible que nadie podrá confundirme con él. *(Salen para reaparecer de inmediato.)*

¡Corten! Ya está bien. Ya es suficiente ¿no? Esto está basado en un plato preparado ¿Para que más? Más de lo mismo.

¿Qué quién habla? Pues yo, no puedo decir otra cosa. Yo.

En mi sueño, yo quería invitaros a cenar a todos... Sí, a todos...

LA MUCHACHA.— Pero no tienes salmón. No hay salmón suficiente...

LA MUJER.— Bueno, pero ese era mi deseo. Mi deseo era invitaros a cenar... a todos...

LA MUCHACHA.— Pero... no hay salmón. No tienes salmón suficiente. ¡No hay salmón para que alcance a todos! ¡No es suficiente!

LA MUJER.— ¡¡¡Pero ese era mi deseo!!!

¡No lo puedo aguantar más! No lo soporto más. ¿Y usted decía que un sueño era la realización de un deseo? Esto es una pesadilla. ¡Es mi pesadilla! Es una pesadilla. En mi sueño, cuando la miro, soy yo. Somos idénticas. Y no para, no se detiene, nada la detiene, pero no soy yo. Ella no soy yo.

LA MUCHACHA.— Mira, niña: tú lo que quieres es montar «una escena».

EL HOMBRE.— (*Reaparece sorpresivamente imantado por la propuesta.*) ¡Una escena de amor!

LA MUJER.— ¿Aún puedo hacer de mí lo que quiera?

La música se detiene. LA MUCHACHA deja de bailar y espera, EL HOMBRE estático aguarda también. LA MUJER se dirige a los espectadores directamente.

Se monta esta escena para saber, para que yo sepa... Para que entienda, que comprenda... (*Mientras que el telón comienza a cerrarse de nuevo detrás de ella.*) ¿Dónde ocurren los sueños? Aquí estoy, en el espacio tiempo de la escena soñando despierta. (*El telón se ha cerrado casi por completo detrás de ella.*)

Me encontraba hacia el final de este sueño en una especie de sala, un lugar cerrado... Estaba claro que yo tenía en mi poder los documentos que justificaban mi presencia en ese lugar. Y no obstante, había en el hecho de que me admitieran o no algo discutible, poco claro. Entonces apareció un hombre, una especie de vigilante. (*EL HOMBRE entra y sale escenificando algo que tiene que ver con lo que ella cuenta.*) Me dirigí a él porque quería saber por qué no podía entrar. Qué era lo que me impedía pasar al otro lado. El hombre vino hacia mí y me habló, pero yo no podía entender lo que me decía. Me resultaba particularmente desagradable a causa del cuello de su uniforme, un cuello sucio y con los rebordes torcidos. Cuando por fin fui capaz de

mirarle me sorprendió una singularidad mucho más curiosa: sus ojos estaban vacíos y se podía ver a través de ellos el interior de su cabeza. Entonces sentí una curiosidad tremenda ante ese nuevo hecho, esa sala vacía en su cabeza me intriga profundamente... *(Se vuelve hacia el telón y permanece ahí completamente pegada a la tela.)* ¿Dónde ocurren los sueños? ¿En qué lugar? En el no lugar del lenguaje... Aquí estoy en el espacio-tiempo de la escena soñando despierta... Pero bueno, menos mal que un sueño no es más que un sueño. Y tarde o temprano uno se despierta.

El telón se abre. Música. LA MUJER se desvanece, cae al suelo como antes cuando cayó de la cuerda y vuelve a arrastrarse.

Pero no, por favor, otra vez no... esto se repite. Se vuelve a repetir. ¡Otra vez estoy paralítica! Esto es real, no es verdad pero es real.

EL HOMBRE.— ¿Ésta es la escena de amor? ¿Estamos ya en la escena de amor? *(EL AYUDANTE entra en el escenario y le confirma que se trata de esa escena, haciéndole reparar en la música, la pieza «Amado Mío» que suena a todo volumen y le acerca un micrófono para que pueda interpretarla más cómodamente. Él se lanza a ello gritando, desgañitándose, como en una pelea amorosa.)* ¡No me has querido cuando yo te quería! ¡Y ahora no te quiero yo! ¿Entiendes? ¡Otras relaciones son imposibles entre nosotros! ¡¡¡No se lleva un hombre a la cama para hacerse así un amigo!!! Para esto una se casa con él: joder es una cosa seria. ¡¿Comprendes?!

LA MUJER.— ¡Corten! ¡Corten! ¿Lo ven? Ya me está dando la prisa otra vez. Y lo he dicho, me convierto en un ser diabólico. *(EL AYUDANTE le acerca ahora a ella el micro forzando su intervención, obligándola a que continúe. Hará lo mismo con cada uno de los intérpretes hasta que la escena concluye.)* Y la prisa aquí es muy compleja, este es un

lugar de disimulo. Yo aquí también siento desconfianza. No me fío de ninguno de estos. Aquí es muy fácil que se te vaya la olla.

Miren yo he venido hasta aquí para conocer... para saber... o realizar mi deseo, algo que tenía que ver con mis deseos... Y ya veis, ya veis... como me veo...

LA MUCHACHA.- (*En el micro.*) Yo he venido hasta aquí para que me miren y si pueden me digan: ¡¿Qué ven?!¿Qué ven?!

EL HOMBRE.- (*En el micro.*) Lo crean o no. De una manera u otra, aunque piensen que efectivamente a estas alturas las cosas ya están claras y aunque tal vez estaban pensando en otra cosa, a estas alturas ya se habrán preguntado quién soy, qué hago aquí, y quizás, sobre todo, por qué imito a un animal, un perro, pongamos por ejemplo. Sí, efectivamente: Yo soy yo mismo. Y si hay algo que imitar, que yo pueda imitar, entonces es que existe ese yo mismo aún más claramente. De lo contrario no soy nada. Nadie. Ni un perro, ni un hombre, ni un actor...

LA MUJER.- (*En el micro.*) Yo no puedo hacer una escena de amor. Ya tengo suficiente con tener que hacer de paralítica. Y además es que ese tío me da miedo... No puedo. Por lo menos que se aclare si es un perro, un hombre o un actor, y luego ya veremos.

LA MUCHACHA.- (*En el micro.*) ¡Trata de ingeniártelas para ganar mucho, mucho dinero! Solo el dinero no se ha echado a perder, el resto sí.

EL HOMBRE.- (*Al AYUDANTE que continúa ofreciendo el micro a cada uno de ellos.*) ¿Esto es la escena de amor? (*Desgañitándose.*) ¿Qué sufro de ella?; El día que alzaba el brazo en la calle asfaltada! ¡El día que no salía a abrir y luego apareció con el pelo suelto! ¡El día que hablaba en voz baja con él en la acera! ¡¡¡Y las mil veces que me ha metido prisa!!!

LA MUCHACHA.- (*En el micro.*) He venido hasta aquí para que me miren y si pueden me digan: ¡¡¡Qué ven!!!¿Qué ven!!!

LA MUJER.— (*En el micro.*) Amor, amor, amor, propiamente sería dar lo que no se tiene. Yo estoy aquí por amor al saber, para saber, para daros un saber de amor que no tengo. Que no lo tengo, no lo tengo....

EL HOMBRE.— ¡Esta es la escena de amor! (*Aúlla, ladra, se queja como un perro mal herido, da tumbos, tose y finge un ahogo exagerado.*)

LA MUJER.— Yo he dicho que no podía enamorarme de él, que tengo dificultades para interpretar esta escena, ya se ve, pero, vamos, que no era para que se ponga así.

LA MUCHACHA.— Who am I?, who am I? Well God grashious, I am! Look at me!, look at me! Can't you see? Who am I! You will see My present body.... Can't anybody stop that who am I thing? Well I am... it's obvious.

LA MUJER.— ¡Corten! ¡Corten! Ya no puedo más. Esto es una pesadilla, otra vez lo mismos. Ella no soy yo, yo no soy ella.

Mientras se levanta con dificultad, abandonando la escenificación de la parálitica y toma algunos accesorios del vestuario de LA MUCHACHA y se los pone y adopta la misma pose de ella que se aparta a un lado, allí donde EL AYUDANTE está montando un pequeño decorado con unas sillas, una alfombrita y papel pintado en la pared, una lamparita de mesa, cojines...

LA MUCHACHA.— (*Iniciando lo que parece una nueva escena, mientras que ata al actor a la pared como estuvo al principio, con la cadena de perro y se acomoda dispuesta a seguir interpretando, actuando, se trate de lo que se trate.*) Who am I? who am I? Where is my table, my cigarretts. Well I am the one who is smoking all the time. Well, you see the problem is that I can't stop smoking. Otherwise I'm sleeping or I'm eating. I'm always fucking smoking.

LA MUJER.— (*Incorporándose a la escena, obligada, muy forza-*

da, traduce con acento inglés la frases de LA MUCHACHA que ha entrado en una vorágine de actuación.) Ella dice, afirma o confirma que no sabe quién es, lo que es y busca sus cigarrillos porque no puede dejar de fumar... *(Se coloca a cuatro patas y hace de mesa para LA MUCHACHA. Recuerda de esta manera una conocida composición pop.)* ¡Corten! *(Susurrando, disimula y pide ayuda a los espectadores.)* Por favor, que alguien corte. Esto es una pesadilla y no puedo despertar, no me despierto. *(A LA MUCHACHA, siguiéndole el juego)* Oh, shut up! You are always with the same shit... I can't stop smoking. Go to the doctor!

LA MUCHACHA.- Excuse meeee! Who is the main character here?

LA MUJER.- Of course you, you are the main star.

LA MUCHACHA.- *(Al actor, que vuelve a su escenificación con sus ladridos.)* Shhhh, shut up, come here! Doberman.

LA MUJER.- Is it your dog?

LA MUCHACHA.- Yes.

LA MUJER.- What is it?

LA MUCHACHA.- It's a Doberman. No It's a Yorkshire, Bob Tail, Fox Terrier, Big Haski, Haski, Rottweiler, Rottweiler

LA MUJER.- *(Agotada.)* Corten..., por favor, corten.

Continúa la representación, el actor imita al perro, LA MUCHACHA no para, nada la detiene, LA MUJER no puede despertar, obligada a actuar debe continuar, simular, engañar y lo evidencia aún más cuando LA MUCHACHA apaga en la mesa que reposa en su espalda, en un cenicero, el cigarrillo y ella grita como si la quemara y se agita volcándolo todo en el suelo al tiempo que oímos por megafonía la banda sonora de un wester convencional, con las voces reconocibles de dobladores de siempre, añadiendo confusión a la escena. El actor y LA MUCHACHA se lanzan a poner gestos a la banda sonora sin pensárselo y LA MUJER también pero obligada.

LA MUCHACHA.— ¡Un momento, Sr. Peneth, por favor!

LA MUJER.— Teniente, el fuerte está cerrado.

Siento estropearle el paseo, Srta. Dandry

EL HOMBRE.— *(Que continúa atado con la cadena y se estira y medio ahoga para entrar en la escena que ellas han alejado de él a proposito con la sana intención de entrar en foco.)*

¡Qué lo siente, Sr. Cobby!

¿No tiene nada mejor que hacer que andar por ahí con una faja roja haciéndose el importante?

LA MUCHACHA.— Si no quiere cumplir las órdenes, Srta. Dandry, puede protestar al mayor Allison, mejor por escrito.

EL HOMBRE.— ¿Por duplicado o triplicado?

LA MUCHACHA.— ¡Vamos Flynn, no seas aguafiestas!

EL HOMBRE.— Es eso exactamente, porque no quise ir con usted de excursión el domingo ahora molesta al señor Peneth. ¡Sigue Ross, o lo haré yo misma!

LA MUCHACHA.— ¡Como toque esas riendas la meto en el calabozo!

EL HOMBRE.— No se atreverá...

LA MUJER.— *(Que se ha ido apartando de ellos con sigilo, mientras escenifica con gestos y poses una especie de actuación ante un público imaginario en un rincón para no llamar la atención.)* Esto es una pesadilla. No acaba nunca. Todo se repite, una y otra vez, da igual lo que digas, ellos te obligan a decir lo que quieren, aquí todo está doblado, amañado...

EL AYUDANTE *monta ahora en otro lugar una nueva escena con varios elementos que ya se han utilizado antes, el tronco, el lumo-gas y nuevos utensilios, un colchón y una almohada, un micrófono. Ella se dirige hacia allí y se acuesta.* EL HOMBRE *se desata y vuelve a su fantasía de ladridos y saltos a las paredes.*

LA MUCHACHA.— *(Sentándose en un rincón, descansando, en el micro que le ofrece EL AYUDANTE.)* ¿Lo privado? ¿Qué

es lo privado? Pues algo penoso que debiera permanecer entre cuatro paredes... Hay una voz tranquila que te retiene y aconseja: eso es privado.

¿Algunos ejemplos de lo privado?: Alguien a quien le sudan las manos, alguien que tartamudea, alguien que sufre insomnio, alguien que no puede concentrarse, alguien que tiene jaquecas, alguien con un dolor de estómago...

¿Qué es lo privado? Algo penoso que debiera permanecer encerrado entre cuatro paredes.

Más ejemplos de lo privado: alguien que se para con el coche, alguien que sólo tiene relaciones sexuales en la imaginación, alguien que pega a un niño, alguien con deseos de que su hijo prospere, alguien que no sabe lo que le pasa.... Eso es privado.

Lo privado es evidentemente siempre un defecto.

LA MUJER.— *(Desde el colchón simulando estar dormida habla al micrófono con los ojos cerrados.)* ¿Dónde está? ¿Por qué no se mueve? ¿Está muerto?

LA MUCHACHA.— No, está actuando que está muerto. *(EL HOMBRE ha caído al suelo en idéntica pose que al inicio, cuando acabó su monólogo y fue arrastrado hasta un rincón como un objeto que estorba.)*

LA MUJER.— ¿Tú crees que él ahora sabrá algo, que puedo preguntarle? ¿Crees que debo preguntarle?

LA MUCHACHA.— ¿A qué te refieres? ¿Interrogar como lo hacemos habitualmente? Es decir, hasta que se da una respuesta —que no sea del orden del arrebato— sino más bien ¿hasta que diga por qué?

Oscuro.

ANGÉLICA LIDDEL

MEMORIA ESCÉNICA

Angélica González (Figueres, 1966) se da a conocer como autora dramática a finales de los años ochenta. Una inconfundible vocación literaria, distinguida con numerosos premios, ha impulsado una prolífica obra escrita, que pasa también por la narrativa, el ensayo y la poesía. Con el objetivo de llevar sus textos a la escena, funda en 1993 la compañía Atra Bilis, cuya nómina de intérpretes quedará pronto centrada en Gumersindo Puche y ella misma. A partir de ahí se suceden obras que podrían calificarse de relatos escénicos por su tono narrativo, como *El jardín de las mandrágoras*, *Dolorosa*, *Frankenstein* o *La falsa suicida*, donde se busca una traducción escénica no convencional para un mundo dramático obsesivo, movido por pasiones extremas, en el que la palabra poética ocupa un lugar central. En 2001 se estrena *El Matrimonio Palavrakis*, primera entrega del Tríptico de la Aflicción, trilogía dramática que supone la coronación de su trayectoria escénica. Le siguen, en años consecutivos, *Once upon a time in West Asphixia* e *Histérica passio*. Las tres obras se construyen sobre ese tono de cuento de terror de inspiración gótica. La inocencia del mundo infantil se conjuga y potencia con el tema de la perversión; centrada en la crítica a la institución familiar, la Trilogía acierta a desarrollar con indudable fortuna poética claves temáticas pre-

sentes desde los inicios de su producción, como la pervisión de las relaciones humanas, el sentimiento de culpa, el intento de liberación a través del sacrificio, el horror que habita en el hombre, pero también la belleza. Este mundo extraño, barroco y oscuro, se materializa en un lenguaje físico llevado al extremo y unas acciones que apelan a lo ceremonial, arropadas por una sugerente plasticidad escénica y numerosos elementos sonoros, con frecuencia ligados al barroco musical.



Atra Bilis, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*.

La decidida voluntad de ir más allá de la ficción, acercando su trabajo a la realidad física y social del espectador, le ha hecho extremar la carga sensorial de la escena, potenciando la cualidad performativa de las acciones y la condición de instalaciones que alcanzan muchas de sus escenografías. Se llega así a un lenguaje sensorial con un fuerte contenido emocional, cuyo tono visceral y exasperado trata de alcanzar de forma hiriente al espectador. Como cierre conclusivo de la Trilogía presenta el performance, *Lesiones incompatibles con la vida* (2003), donde en

un registro confesional Liddell hace pública las razones por las que renuncia a tener hijos. A partir de la Trilogía *Atra Bilis* evoluciona hacia una temática social más explícita. En un registro igualmente barroco y desgarrado, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (2003) denuncia el nivel de degradación moral y político que supone para España la tragedia de los inmigrantes africanos muertos ante sus costas frente a la impasibilidad de todo un Estado, y en *Y como no se pudo: Blancanieves* (2004) se expresa el dolor y la ira por la masacre de niños en los últimos conflictos bélicos.

LA VOZ DE LOS AUTORES

Hay dos cuestiones con respecto al teatro que se me figuran como dos grandes enigmas: uno, ¿por qué sigue existiendo el teatro, algo tan artesanal, en una sociedad tecnológicamente tan avanzada?, ¿por qué se hace teatro cuando su explotación resulta tan costosa desde un punto de vista humano y tan poco rentable en cuanto a su memoria posterior?; el segundo, ¿por qué la gente sigue yendo al teatro, cuando el cine, por ejemplo, tiene una capacidad mayor de crear mundos de ficción, de hacer creíble cualquier ilusión de vida? Si el cine ha sido la fábrica de sueños del siglo XX, ¿qué significa el teatro para la sociedad de hoy?

El teatro nos sigue poniendo en contacto con algo antiguo, muy relacionado con el canto épico, con la tradición oral, prearistotélica. Por otra parte, en el teatro se ha admitido el experimento y la investigación, mientras que el cine sigue con las normas con las que nació prácticamente. El teatro ha sido un terreno en que se ha ido experimentando, se ha ido metamorfoseando, se ha aliado mucho más con otras disciplinas artísticas. Yo creo que la gente sigue yendo al teatro con la idea de ver el misterio. Se conserva una curiosidad infantil con respecto a la sorpresa.

¿Crees que para el hombre de hoy sigue teniendo algún atractivo esa condición efímera de lo escénico?

El teatro hace patente un amor por la muerte, un culto por lo efímero, como una especie de impulso de aniquilación, la sensación de que algo muere. Como actriz yo lo he sentido así, hay una atracción por lo fatal, da igual el género dramático, es algo que está sucediendo y que puede fallar. Algo que está ocurriendo sobre la cuerda floja y en cualquier momento se puede caer la trapecista (y todo el mundo empieza a aplaudir). El actor se puede equivocar, puede incluso abandonar la escena. Eso no existe en la literatura, ni en el cine, por ejemplo. Tal vez es esa especie de tanatofilia lo que hace que siga existiendo público para el teatro. Y eso debemos tenerlo muy en cuenta también los autores, quiero decir, responder a la expectativa de riesgo con la que el público se enfrenta al escenario, volver a poner la escena sobre esa cuerda floja, sobre la caída y muerte del trapecista.

Además está la cuestión de lo compartido, eso es importantísimo. Los gestos de los que están a tu alrededor como espectadores construyen la obra contigo. Si escuchas un comentario negativo durante la función, esto también está construyendo la obra contigo. La congregación no es solo entre el espectador y la obra, sino entre los espectadores. El público entre sí construye ese rito, lo construyen entre todos.

A pesar de tu enorme afición por el cine, no parece que tu opción como creadora haya sido emular los recursos de la gran pantalla, vía por la que han avanzado otros creadores.

Yo no me planteo lo cinematográfico en el teatro, creo que hay que devolverle al teatro su naturaleza, tampoco es un saco roto para convertirlo en algo donde todo cabe, donde todos los adjetivos son buenos.

Tu teatro propone un mundo inmediato, táctil, como si no permitiera la distancia necesaria para una mirada relajada. En

ese sentido confrontas al espectador con una relación emocional fuerte. ¿Cuál es el espacio que el espectador ocupa frente a esta escena?

El teatro es un momento de sufrimiento, un dolor compartido. La relación con el espectador es una relación de sensualidad en cuanto desafío de la sensibilidad, desafío con respecto al sufrimiento humano o a las alegrías humanas. Es inevitable, si no hubiera tenido en cuenta al espectador, no hubiera podido entablar una relación hiriente con el público. Es una voluntad declarada de hacerle participar como un monstruo.

Creo que hay que tener muy en cuenta al espectador, no en cuanto a la rentabilidad económica ni a la necesidad de entretenerle, sino en lo que tú pretendes de ese ser humano, de esa conciencia individual que va a hacer el esfuerzo de unirse a tu propia conciencia individual. Son conciencias individuales que se unen, grandes esfuerzos individuales que se juntan en ese ritual de conflictos que es la misa escénica, la congregación. Es algo muy primitivo. Por eso no me gusta prescindir de la idea de público, no me gusta prescindir para nada. Uno se siente como diciendo «¡Dios mío!, ¿les haré sentir algo?». Estoy tan preocupada por los sentimientos de esa gente, por lo menos que sientan algo, ¡algo!

Ese protagonismo del público, que están ahí como ocupando el banquillo de los acusados, explica quizá la impresión de inmediatez física, poética y sensorial que tienen tus montajes, reforzado por un tono siempre excesivo que no oculta cierto ánimo de provocación. ¿Es un teatro de provocación?

Lo inmediato hiere, y sobre todo el espectador no puede eludir la responsabilidad frente a esa inmediatez. Por otro lado, yo solo sé desenvolverme en el exceso. Es una de esas cuestiones que no sabría contestar, simplemente me desenvuelvo bien en ese mundo de extremos. Esos mismos excesos no causan escándalo en el mundo, sin embargo cuando los trasladas al teatro causan un es-

cándalo pavoroso, pero yo no pretendo escandalizar, el escándalo está en la realidad. El escándalo es que haya niños con un fusil en los brazos. Sí que es verdad que utilizo la ética y la estética de la provocación, la provocación tiene que ver sobre todo con una actitud política. Pero utilizo la provocación desde el punto de vista clásico; me gusta pensar en el clasicismo de la provocación. Que Caravaggio eligiera a una mujer ahogada para representar a la Virgen María, esa es la idea de provocación de la que yo procedo. Está más cerca de Caravaggio que de una provocación «vanguardista». Yo no hago teatro de vanguardia, hago teatro viejo, viejísimo, tan viejo como el primer hombre. Gran parte del público es incapaz de notar el clasicismo de una propuesta excesiva. Leerlos *Absalón, absalón*, de Faulkner, eso sí que es excesivo. Yo me identifico muchísimo más con Faulkner que con esos autores medianos que tratan de escribir muy bien, con una gran preocupación por pasar a la historia. Me identifico más con los artistas *kamikazes*, sin tanto miedo al error.

El tema de la crisis de las narraciones y los discursos ha sido recurrente a lo largo del siglo XX; sin embargo, en tu teatro, junto a elementos escénicos muy actuales, se cuentan historias con estructuras clásicas, casi podríamos decir que viejas historias, como aquellos cuentos de siempre que habitan en la memoria colectiva.

Me he propuesto muchas veces como ejercicio trabajar sin historia ni personajes, y me ha resultado imposible, a no ser que haya desplazado toda la fuerza hacia el yo. Eso ha pasado en otras obras, como en *Nubila Wahlheim*, en la que el yo se convierte en el monstruo, *Angélica monstrea*, y generalmente en forma de monólogo, pero no puedo trabajar sin contar una historia, sin un hilo narrativo. Necesito aplicar los conceptos clásicos para expresar algo. Para mí hay tres conceptos fundamentales, que son la tensión, la metamorfosis y el deseo de los personajes.

Siempre trabajo con conceptos tradicionales. Cuando estoy metida en una confusión, me pongo a contar el cuento, no el argumento. Cuando ya lo tengo en forma de cuento, el *érase una vez*, me puedo poner a deconstruir. Esa estructura férrea me permite después seleccionar. Luego se transforma en otra cosa. Cuando unes los conceptos clásicos a unas formas de representación que no coinciden con los cánones establecidos se crea una fuerza que puede resultar extraña, y a la que se le puede aplicar los términos de innovadora. Pero mi objetivo no es innovar. Es hablar del ser humano, simplemente. Y eso es una cosa vieja.

Aunque afirmas que vas a dejar de utilizar la voz en off como un reto para tu próximo trabajo, este ha sido un elemento esencial en toda tu obra.

La voz en *off* tiene que ver tanto con la omnisciencia como con la inconsciencia. Por supuesto está relacionada con el relato, el *érase una vez*. Es una forma también de utilizar el contrapunto entre lo que está sucediendo en escena y lo que está sucediendo en una materia innombrable.

Ese contrapunto resulta interesante: en paralelo a la narración se hacen cosas que no se reducen a ilustrar esa historia, acciones con una dimensión performativa y física, cuya cercanía sensorial contrasta con la lejanía misteriosa, tan presente y tan ausente a un tiempo, de esa voz en off que relata la historia.

Hay que fabricar a un hombre en escena, con acciones y con palabras, y en esa fábrica tiene que estar todo unido, si no les proporciono una acción a los personajes no puedo verlos como hombres.

Otra de las preguntas frecuentes ha sido sobre la finalidad del arte, en este caso del teatro; si el arte debe tener una función moral o política, y su relación con la realidad. ¿Qué puede todavía perseguir el arte después de los genocidios ocurridos en la misma cuna de la cultura occidental?

El gran trauma de Occidente después del nazismo es que nadie se puede convertir en una persona mejor a través del humanismo o de la cultura. Pero la función del arte sigue siendo ayudar a conocer la realidad y sobre todo el alma humana, ayudar a descubrir la relación con el mundo, pero no a través de tu cotidianeidad. Cuando propones una obra, la realidad se duplica: por una parte está la realidad del espectador, y por otra la de aquello que estás contando. Ese conflicto de realidades es fundamental para entenderse uno mismo y para entender el mundo. Lo que ocurre es que la gente no se relaciona con el mundo y con los acontecimientos que le rodean a través del arte, sino a través de la información. El arte está para proporcionar conocimiento. Esa diferencia entre la información y el conocimiento está convirtiendo nuestra sociedad en una sociedad absolutamente idiotizada, sin ningún crecimiento ni moral ni ético.

Para mí una pregunta fundamental a la hora de desarrollar la técnica, por encima de estructuras dramáticas, es ¿cuál es la parte humana de la que quiero hablar? Tiene que ver con la verdad, con el conocimiento y con la revelación. ¿Cuál es la parte humana sobre la que quiero revelar algo? Y luego otra pregunta es en qué medida quiero yo incluir mi dolor o mi alegría o mi tristeza en esa obra, qué es aquello profundamente personal que quiero transmitir. No creo que se pueda hablar de otra cosa que no sea de lo humano. Para mí lo político es ese compromiso con la vida humana, con el principio de la vida.

Y ese esfuerzo humano implica siempre un dolor y un desgarró, porque al fin y al cabo lo que uno intenta contar es el conflicto del hombre consigo mismo, empezando por el nacimiento y la muerte. Las posibilidades humanas del horror son innumerables. La existencia es fatigosa; la vida es fatigosa. El arte reflexiona sobre ello, no están las cosas para ser frívolo. Pero quitando eso, el arte es un lujo y un privilegio, primero para el espectador, que

puede permitirse el lujo de una entrada, y es privilegiado por poder asistir a algo a lo que la mayor parte de la humanidad no puede asistir.

Una proposición fáustica: ¿A qué renunciarías antes a la creación escénica o a la escritura literaria?

Me costaría más renunciar a escribir que a la representación escénica. Esto me dolería, pero no podría prescindir de la escritura, tiene más que ver con mi carácter, tiene más que ver con la soledad del autor con su obra. Por eso trabajo con pocos actores, por eso me siento más a gusto haciendo monólogos. Prefiero la soledad.

¿Cuál es la relación de la palabra con la escena?

Las palabras dramáticas llevan todas un cáncer dentro, y ese cáncer es la representación, es un cáncer creativo, es algo que las deforma, es como eso que dice Cronenberg de que todos sus personajes tienen algo que los transforma en otra cosa. Las palabras dramáticas que uno escribe son palabras enfermas que luego van a morir en la escena, van a morir en el cuerpo del actor, en la voz del actor, en la garganta del actor. Son moribundas. Cuando lees, estás leyendo una especie de enfermedad que luego vas a ver cómo se transforma en el cuerpo. La escena no es el lugar de realización de la palabra, sino el lugar de su acabamiento, de su final, de su muerte. En la escena el texto va a morir.

En tu obra late un componente profundamente personal y subjetivo, casi podríamos decir que espiritual en un sentido antropológico, pero al mismo tiempo desarrolla un plano social y político que se ha ido intensificado en tus últimos trabajos. ¿Cómo se conjugan ambos polos?

El hombre lleva dentro las posibilidades del horror. Es imposible separar la injusticia del hombre; no podemos hablar del poder en abstracto, van profundamente unidos. La injusticia es aquello que causa sufrimiento a los

hombres. Generalmente se tiende a separar materia y espíritu. Pero la pobreza material causa sufrimiento, sufrimiento espiritual. Una y otra cosa no se pueden separar. Como dice John Berger, «el lenguaje, cuando se convierte en poesía, está para distinguir el bien del mal». El lenguaje nunca puede ser inocente. No se puede utilizar el lenguaje y pretender que eso sea objetivo ni neutral. No se puede ser inocente. El lenguaje es culpable de todo lo que dice, incluso cuando no dice nada es que está obviando y está negando la realidad.

Volvamos con esa profunda relación del teatro con la muerte, con algo que se acaba, tan presente a lo largo de la historia del teatro. Me pregunto si no hay en este sentido un paralelismo entre la palabra, que muere en escena, y el propio cuerpo.

El cuerpo es sacrificial siempre. Debes llegar hasta la última tensión. La famosa frase de Grotowski, tú tienes que hacer esto como si fuera la última cosa de tu vida. El actor está situado en una especie de piedra ritual, y su cuerpo se encuentra allí para dar el último aliento a las palabras, porque después no hay nada, el resto es silencio, como en Hamlet, se acaba la representación y no hay nada. El teatro es una especie de demencia controlada, consiste en estar poseído y controlar la posesión; más que dionisiaco creo que es demoníaco, y realmente sí que es la imagen del sacrificio, del sacrificio del texto. El texto no va a vivir, va a morir; el texto no vive en el cuerpo del actor, muere, es una relación de final; efectivamente, en cada suspiro en cada palabra, no hay posibilidad de recuperar, ni de rectificar. No existe la resurrección.

Siguiendo con la palabra, otro de los misterios de la vida del teatro es cómo una palabra dramática tan bella, como la de tantos autores clásicos y modernos, puede perder a veces su atractivo poético al subir a escena. ¡Qué mundos tan distintos el de la lectura literaria y la representación escénica! Shakespeare leído es siempre un placer, pero puesto en escena puede dar re-

sultados muy diversos, quizá por eso decía Gordon Craig que había que prohibir su representación.

¿Por qué puede ser bella la palabra leída y luego transformarse hasta el desastre? Lo que ha perdido el director o el teatro o los actores es capacidad poética, pero no con respecto a la profesión, sino con respecto a la vida, quiero decir, como seres humanos. No es una devaluación del texto, es una devaluación de los creadores como seres vivos que han perdido esa capacidad poética; no consiguen estar a la altura de los textos y del misterio que encierran. Reitero esta preocupación: se ha perdido la capacidad poética del creador. De entender el mundo a través de la poesía, la poesía como revelación, la belleza relacionada íntimamente con la verdad, no como algo complaciente, sino como todo lo contrario.

Lo monstruoso es un tema constante de tu obra, que no deja de apuntar, por otro lado, a esa belleza poética de la que hablas. ¿Cómo se explica la presencia de la belleza en mitad de lo monstruoso?

No son incompatibles. La belleza no tiene que ver con lo bonito, tiene que ver con la verdad. Es ese vehículo a través del cual te emocionas y reconoces la verdad; y la verdad tiene muchísimas veces que ver con el horror y el dolor, pero si no es a través de la belleza no se puede comprender. Algo no deja de ser menos horroroso por ser bello; la belleza es el hilo conductor del horror, lo potencia y lo hace comprensible. No es que te deleites en el horror, sino que se trata de utilizar lo bello para transmitirlo. Uno se vuelve incapaz de asistir a ninguna verdad si no hay belleza. Ese es uno de los grandes misterios y conflictos de la creación, por muy espantosa que sea la realidad de la que estás hablando el resultado es inevitablemente un producto hermoso. Por eso el teatro es ese espacio de reflexión que admite la belleza y la poesía. La belleza como fin en sí mismo se quedaría en un formalismo vacuo.

Para terminar me gustaría plantearte otro de enigmas acerca del teatro, en este caso del teatro español. Se trata de su historia en las últimas décadas, tanto de la historiografía oficial, como de la propia realidad teatral. ¿Cómo ves tu lugar dentro de esa historia?

Creo que aquí hay algo que no se ha reconocido, que es la labor de las compañías independientes de un tiempo a esta parte, por ejemplo, alguien como Carlos Marquerie tiene escasa visibilidad; pero su labor es importantísima, la que comienza a hacer después de la Transición y son ya veinte años de trayectoria; y luego otras compañías como la nuestra, Atra Bilis, o Sara Molina, La República y tantas otras, no hemos alcanzado un reconocimiento, por decirlo así, institucional. Lo que no se reconoce en el medio teatral español es la idea de compañía, ese esfuerzo colectivo por investigar nuevos lenguajes. No nos admiten. Nos consideran como un fracaso del teatro, los «Juan Palomos», yo me lo guiso y yo me lo como; no quieren comprender que la nuestra es otra manera de entender el acontecimiento escénico en su aspecto total. Como compañía no tienes ninguna opción. Hay una especie de invisibilidad de las compañías como lugar de investigación; sin embargo, se trata de toda una trayectoria, un proceso, es un trabajo de muchísimos años... Las compañías hemos perdido credibilidad como tal. Yo siempre digo que somos la *generación estércol*. Hemos hecho el trabajo sucio, nos han vapuleado, para que ahora lleguen los rompedores institucionales y gracias a un buen nivel de producción y a unos medios favorables se aprovechen sin problemas de todo ese riesgo que las pequeñas compañías hemos asumido trabajando en medio de una precariedad indecente. Sólo a través de la alta institución y el dinero son respetados los *nuevos lenguajes* y obtienen verdadera repercusión y legitimidad. De nuevo la economía, por muy aburrido que nos parezca, es la madre de todas las explicaciones. Así que uno tiene que intentar organizar el resentimiento para poder seguir trabajando sin esperanza y sin vomitar.

Cada mirada sobre la historia esconde una estrategia de poder, en el sentido de que hace visibles unos elementos y margina otros. ¿Por qué esta minusvaloración del trabajo de los colectivos?

Yo no sé qué tipo de intereses pueden moverles para tenernos tan en los límites, en los márgenes, somos una especie de *out-siders*. Sí que se ha hecho teatro en España, se ha trabajado muy duro, pero al final se ha acabado admitiendo a directores que han conseguido aglutinar con el apoyo institucional las transformaciones en las que han estado trabajando las compañías independientes desde hace veinte años. Es una situación en la que salimos perdiendo siempre los mismos. Es decir, gracias a las grandes producciones los burgueses ya pueden ver a gente en pelotas en un escenario sin escandalizarse y sin necesidad de desplazarse hasta un almacén.

¿Y el denominado «teatro alternativo»?

No tiene sentido, porque además en el teatro alternativo se utilizan muchas veces los mismos mecanismos que en el teatro comercial. De cualquier modo lo alternativo se sigue utilizando como excusa para alimentar el sectarismo. Por otra parte hay una especie de *ninguneo* desde los puestos privilegiados, relacionan lo alternativo con el teatro aficionado. Por ejemplo desde los puestos de decisión no van a ver nuestras propuestas, no tienen ningún tipo de contacto. El Centro Dramático Nacional reclama textos de Angélica Liddell, pero los responsables no se desplazan hasta un teatro para ver el trabajo de nuestra compañía, de Atra Bilis. Es una paradoja que explica muy bien la situación del teatro en España. Existen cosas que a mi modo de ver no tienen ningún crédito artístico. Lavelli, por ejemplo, dirige cinco puestas en escena al año, y cada una en un país diferente; pero eso es imposible; es imposible que eso sea teatro porque es imposible tener vida suficiente para todo ese trabajo. Parecen todos una pandilla de burócratas, no estamos unidos

por una preocupación por el teatro, sino por preocupaciones privadas, muchas veces mezquinas y trepadoras. Los gestores y directores no van a ver el teatro que no tiene que ver con ellos, no entienden el hecho escénico en todas sus facetas y en toda su dimensión. El teatro es una cuestión de vida, no de equipo y todas esas minucias. De vida.

Pero el teatro se ha convertido en una cuestión de relaciones personales. Tal vez siempre ha sido así. Parte de la invisibilidad de muchos es no tener las relaciones adecuadas. Hay demasiadas cosas que se solucionan en los pasillos. La historia del teatro es una cuestión de intrigas íntimas, de prejuicios y de desprecio personal.

Pareciera que con la legitimación de los directores de escena, convertidos en puestistas de textos ajenos o gestores político-culturales, las instituciones ya hubieran saldado la deuda que tienen con lo que realmente es creación escénica. Si no hay una *autor-idad*, ya sea en forma de autor dramático o de director escénico, la supervivencia se hace más difícil.

Es como si no hubiera existido el Living Theater, como si no hubieran existido una serie de corrientes que han sido expulsadas de la tradición teatral, de la tradición teatral española. De toda esa manera de entender el teatro no queda memoria porque no se ha hecho un esfuerzo por integrarla. No hemos madurado. Que la cultura dependa del cambio de gobierno, por ejemplo, es de una tremenda inmadurez. Eso es subdesarrollo. Algo debió pasar en los años ochenta; hubo algún error. Se lo preguntaba a Carlos: «¿qué pasó?, vosotros que os reuníais en aquellos años, cuando se creó el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas y todo aquello».

Con nuestra compañía por ejemplo ocurre un fenómeno extrañísimo, te encuentras atrapada entre el *snoob ultramoderno* y el dramaturgo canónico. Es una especie de tenaza. No hay una corriente que soporte compañías como la nuestra, que nos sirva de apoyo, no hay un con-

texto, no hay una tradición que acoja nuestro trabajo de una forma respetuosa. Es el director quien te legitima como dramaturgo y autor. Si no pasas por las manos de ciertos directores, de cierta cantidad de dinero, no existes. Y por otra parte hay una figura semejante a la del curador, que es la del programador estrella. Es el criterio del programador el que legitima tu calidad y tu supervivencia. En fin, que la obra raras veces depende de sí misma.

Hemos llegado a un teatro de encargo, sin vida, sin proceso. Se ha dejado de entender el teatro como algo perteneciente al humanismo, a la política, al arte, al tiempo. El teatro ha acabado siendo un taller de mediocres vanidosos, y de buscadores de fórmulas exitosas.

Y LOS PECES SALIERON
A COMBATIR CONTRA LOS HOMBRES



Atra Bilis, Y los peces salieron a combatir contra los hombres.



Atra Bilis, Y los peces salieron a combatir contra los hombres.

ANGÉLICA.—

¿Cómo empiezo?

Empiezo con ballena blanca.

Moby Dick.

Cae del techo.

Revienta contra el suelo.

Y del estómago de la ballena blanca salen corriendo
cien negros,

cien negros pobres,

con cabezas de pescado,

y cantan *Somewhere over the rainbow*.

El trasatlántico de lujo atraviesa el escenario arras-
trando racimos de negros,

racimos de negros pobres.

Como si el barco tuviera una cabellera humana.

Como si el barco tuviera una cabellera hambrienta.

La fachada del Teatro de la Ópera aplasta a un negro
que dialoga con un trozo de pan.

Una montaña de pan podrido sobre el escenario.

Ministros de mierda.

Secretarios de mierda.

Subsecretarios de mierda.

Todos relacionados con la cultura.

Vivir para señalar a los impresentables.

El monólogo de la Puta.

España.

España.

El sol de España.

Las playas de España.
Hay tantas playas en España.
Qué suerte.
Qué suerte vivir en España.
Traer el cadáver de un negro ahogado.
Ir a la playa,
una playa de España,
y traerlo.
Un cadáver real en un escenario.
Si consiguiera hacer vomitar al público,
como Dios vomita a los pobres,
como los pobres vomitan fango.
España.
España.
Maquillaje de negro como en el cantor de Jazz.
Y Angélica,
espasmódica Angélica,
una puta hablando con el señor Puta,
con bandera,
con babosas cosidas a los pies,
no puedo caminar fácilmente.
Los principios siempre son complicados.
No puedo emprender la marcha sin resbalarme.
El evangelio,
la multiplicación de los panes y los peces.
Definitivamente empiezo con una cita de Shakespea-
re.
Macbeth, acto II, escena IV.
Relincha un caballo.
«Y los caballos de Duncan, hermosos y ligeros, los fa-
voritos de su raza, se volvieron salvajes, rompieron
sus establos y emprendieron la huida, rebeldes a obe-
diencia, como si declarasen la guerra la hombre.»

PRIMERA PARTE

Hay un hombre blanco maquillado de negro.

LA PUTA.— (*Vestida con la bandera de España.*)

¡Qué grande es la bandera de este barco, señor Puta!

¿Usted conoce todas las banderas, verdad señor Puta?

Los hombres importantes conocen todas las banderas.

Y qué grande es la bandera de este barco.

Qué grande, señor Puta, qué grande es la bandera de este barco.

A mí también me regalaron una bandera.

¿Se acuerda, señor Puta?

Miss patriotismo infantil, señor Puta, a los ocho años.

Di dos vueltas al parque rodeada de banderas,

apenas se me veía la cabeza entre tanta bandera,

y todos los albañiles me aplaudían,

y todos llevaban los cascos relucientes,

y todos eran blancos.

Todos, todos los albañiles eran blancos.

¿Se acuerda, señor Puta?

Y después rezamos en la iglesia,

y la iglesia también estaba llena de banderas,

y usted me sentó sobre sus rodillas,

y me sacudió el confeti de las nalgas.

¿Se acuerda, señor Puta?

¿Quién ha dicho que la religión ha muerto, señor Puta?

Su boda fue preciosa,

y aquel jardincito alemán,

y aquel cura tan pálido.

¿Se acuerda, señor Puta?

No se preocupe por el negro, señor Puta,
los caníbales no devoran a los caníbales,
así que no se ponga nervioso, señor Puta,
usted no puede ser devorado.

Pero le conviene veranear en la montaña, señor Puta,
la playa no es lo que era, señor Puta,
ya sé que usted quiere estar cerca del Presidente,
cerca de las hijas del Presidente,
son guapas las hijas del Presidente.

Pero le conviene veranear en la montaña.

La playa no, señor Puta, la playa no.

Usted se dedica a la belleza, señor Puta.

Usted se dedica a la justicia, señor Puta.

Usted se dedica a la riqueza, señor Puta

Usted es tan sensible, señor Puta.

El verano pasado, por ejemplo, señor Puta,
nació un niño a nuestros pies.

Mientras tomábamos el sol nació un niño a nuestros
pies.

No la vimos llegar, señor Puta, no la vimos llegar.

Se lo aseguro, señor Puta, a la mujer no la vimos lle-
gar.

La vimos cuando se arrastraba por la arena,
y la arena estaba ardiendo,

pero ella arrastraba y arrastraba su barriga como si le
diera igual el calor.

Al principio pensamos en una lombriz,

una lombriz enorme y negra,

una lombriz enferma,

una lombriz que venía del mar.

No pensamos que una mujer pudiera arrastrarse de
aquella manera.

Lo más lógico era pensar en una lombriz.

Nos confundimos, señor Puta.

Nos asustamos, señor Puta.

Es normal confundirse, es normal asustarse, ¿verdad señor Puta?
Tomábamos el sol,
hacía mucho calor,
sudábamos,
no podíamos ver con claridad.
Parecía un reptil enorme y espantoso
y a veces se movía como por espasmos
y soltaba espuma y algas por la boca.
Nos confundimos y nos asustamos, señor Puta.
Esa es la verdad
Parecía un reptil.
Pero no acabamos de frotarnos los ojos
cuando aquella mujer que se arrastraba como un reptil
expulsó un bebé.
Un bebé, señor Puta, un bebé.
Estábamos allí, sentados, mirando, mirándolo todo.
Se lo aseguro, señor Puta, no nos movimos de nuestras tumbonas,
así que lo pudimos ver todo muy bien.
Aquella lombriz espasmódica expulsó un bebé
y siguió arrastrándose por la arena
y arrastrando al bebé junto a ella
entre las piernas,
como si el cordón umbilical fuera la correa de un caniche.
Expulsó al bebé mientras se arrastraba, ¿entiende, señor Puta?
En ningún momento dejó de arrastrarse.
Expulso al bebé,
el bebé cayó a la arena
y la mujer no dejó de arrastrarse.
Lo llevaba como un colgajo entre las piernas,
dejó la arena llena de sangre.
Parecía no darse cuenta de que había parido, señor Puta.

Nosotros, que estábamos en las tumbonas, nos dimos
cuenta de todo,
y ella parecía no darse cuenta de nada, señor Puta.
Arrastraba y arrastraba al bebé como si fuera un col-
gajo.
El bebé ya estaba rebozado en arena,
con la boca y los ojos taponados de arena.
Alguien debió llamar a alguien.
No lo sé.
Nosotros estábamos en las tumbonas.
No nos movimos de allí.
Lo vimos todo.
Y cuando separaron al bebé de su madre,
la madre ya estaba muerta.

¿Cuándo se nos quitará el miedo a morir de hambre,
señor Puta?
No hay caviar para todos, señor Puta.
No hay langosta para todos, señor Puta.
No hay champán para todos, señor Puta.
¿Cuándo se van a dar cuenta de que no hay champán
para todos, señor Puta?
No se preocupe por el negro, señor Puta,
no puede protestar,
los negros están fuera del lenguaje,
necesitan el lenguaje para protestar,
un lenguaje propicio para la protesta,
un lenguaje propicio para la revolución,
pero están fuera del lenguaje,
nosotros estamos dentro del lenguaje,
pero ellos están fuera del lenguaje,
y no pueden protestar.
Da igual que sientan odio.
Da igual que sientan miedo.
Da igual que sientan rencor.
Pueden sentir lo que quieran,
pero están fuera del lenguaje,

y no pueden protestar.
El lenguaje es necesario, ¿verdad señor Puta?
Usted mismo, señor Puta,
se dedica a la belleza gracias al lenguaje,
se dedica a la justicia gracias al lenguaje,
se dedica a la riqueza gracias al lenguaje,
usted es inmensamente sensible gracias al lenguaje,
señor Puta.
No se preocupe por el negro, señor Puta,
los negros no sufren como nosotros,
no lloran por sus hijos como nosotros.
La mujer que expulsó a su bebé en la playa
no derramó una sola lágrima.
A propósito, señor Puta,
la Biblia que le ha comprado a su hija,
es maravillosa.

ANGÉLICA.-

1-11-1988

10 muertos.

Faltan nueve,
nueve desaparecidos.

Lo que pudre a la sociedad es que nadie se avergüenza de sí mismo.

Nadie se siente culpable.

Mis labios están tan rígidos como mis dientes.

10-3-1989

10 muertos.

El poder me asusta,
pero es la sociedad lo que me repugna.

La sociedad vomita a los pobres.

Me amontoño debajo de la mesa para protegerme.

15-5-1989

20 muertos.

La apoteosis de la burguesía consiste en no reconocer la melancolía en el resto de los hombres.

¿Cuál es la melancolía del ahogado?

Desciendo al culo de un tiburón para saberlo.

12-6-1997

25 muertos.

Faltan quince,
quince desaparecidos.

Algún día la tierra no soportará los excesos de los
hombres.

Y los animales volverán a gobernar.

Y el arte desaparecerá junto a la pobreza y a la riqueza,
puesto que los animales son bellos y buenos por sí

mismos.

15-9-1997

14 muertos.

Faltan diez,
diez desaparecidos, desaparecidos, desaparecidos.

El peligro reside en pensar que la pobreza es algo que
pertenece a la naturaleza del náufrago.

Pero la pobreza no pertenece a naturaleza alguna.

La pobreza no es natural.

Y los turistas se mean en la orilla.

5-7-1998

38 muertos.

Preferirían atravesar el parque.

Preferirían sentir el césped bajo sus pies.

Preferirían ser verdes.

Preferirían no tocar el mar o reventarlo a patadas si se
convirtieran en Cristos.

Alguien dice, no sufren como nosotros,
aguantan más.

Los surfistas reducen al hombre a lo que es capaz de
aguantar,

lo reducen a la bestia.

Séptimo gran naufragio de patera.

13 muertos.

Faltan 27,
27 desaparecidos.

Octavo gran naufragio de patera.

12 muertos.

Noveno gran naufragio de patera.

Faltan 15,

15 desaparecidos.

Y si aparecieran.

Décimo gran naufragio de patera

14 muertos.

Faltan 46,

46 desaparecidos.

Y si algún día aparecieran.

Y si algún día aparecieran convertidos en peces para combatir contra los hombres.

LA PUTA.—

¡Señor Puta, señor Puta, escuche, escuche lo que dicen, señor Puta!

Los tres primeros cadáveres,

dos hombres y una mujer,

fueron divisados cuando flotaban a tan solo 200 metros de la orilla.

Poco después fueron hallados otros ocho cadáveres

sumergidos a tan sólo 15 metros de la orilla.

Escuche, escuche lo que dicen, señor Puta.

A pesar de la proximidad de la costa,

la gran cantidad de ropa que portaban los pasajeros para combatir el frío,

debió dificultar su permanencia a flote, señor Puta.

Y un día cualquiera,

Señor Puta, un día cualquiera,

sin gran naufragio de patera,

un día cualquiera,

hallado el cadáver de un hombre que intentaba entrar a nado,

de rasgos magrebíes,

de unos 25 años,

indocumentado,

al menos llevaba tres días en el agua.
Escuche, escuche lo que dicen, señor Puta.
Indicaron que el cadáver no presentaba signos exteriores de violencia.
Descubrieron que el cadáver no presentaba signos exteriores de violencia.
Llegaron a la conclusión de que el cadáver no presentaba signos exteriores de violencia.
¡Signos exteriores de violencia!
Por lo que se cree que es uno de los tantos, eso dicen, señor Puta,
uno de los tantos,
que intentan entrar ilegalmente a nado desde la costa, señor Puta.
Escuche, escuche lo que dicen, señor Puta.
Los dos patrones reforzaron la orden amenazando con un gran machete a los 23 inmigrantes aterrorizados que se hacinaban en la embarcación.
Todo empezó a las 7:30 del jueves.
Hacía dos horas que la lancha había partido de un lugar indeterminado de la costa de Marruecos.
La claridad imprecisa del amanecer,
las cercanas luces de la costa,
y la masa negra de los acantilados,
daban la impresión equivocada de que la tierra estaba a un paso.
Los inmigrantes suplicaron a los patrones que les acercaran a la orilla porque no sabían nadar.
Pero estos se negaron y amenazaron con acuchillarles si no saltaban por la borda.
Finalmente los irregulares se arrojaron al mar.
Al menos trece de ellos se fueron directamente al fondo.

Las corrientes batieron sus cuerpos contra las escolle-
ras de la zona,
afiladas como cuchillos.
Cuatro de las víctimas eran mujeres.
Sus vientres hinchados de agua
hicieron creer erróneamente
que estaban embarazadas.
Otras siete mujeres consiguieron alcanzar la playa.
También logró salvarse un hombre
al que rescataron del agua al borde de la asfixia.
En total ocho personas han conseguido sobrevivir a la
tragedia.
Varios de ellos tenían fracturas en las caderas y en las
piernas.
Otros sufrían quemaduras
por el ácido que forma la mezcla de gasolina con el
agua del mar.
La mayoría presentaban hipotermia severa.
Trece cadáveres, señor Puta.
Ocho supervivientes, señor Puta.
¡Faltan dos!
Cuenta, señor Puta, cuenta.

(LA PUTA cuenta 21 con los dedos como si fuera retrasada.)

Faltan dos, faltan dos, faltan dos..
Faltan dos para sumar las 23 personas que viajaban en
la patera.
Escuche, escuche lo que dicen, señor Puta.
No hay muchas esperanzas de encontrarlos pronto.
Todo hace suponer,
como en otras ocasiones, que sus cuerpos aparecerán
dentro de varios días,
mutilados por los peces,
en algún paraje apreciado por los turistas.

SEGUNDA PARTE

LA PUTA.—

¿Se da cuenta, señor Puta, de que este pescado tiene ojos de hombre?

Se han ahogado tantos negros que los peces empiezan a tener ojos de hombre.

Se han comido a tantos negros que los peces empiezan a tener ojos de hombre.

Habría que darle escopeta a los pescadores.

Porque a un pez con ojos de hombre hay que matarle como a un hombre, ¿verdad señor Puta?

Porque los negros también son hombres, ¿verdad señor Puta?

Eso nadie lo niega.

Tienen forma de hombre y voz de hombre.

Los negros también son hombres.

Se ahogan como los hombres.

Se ahogan como su perro.

¿Se acuerda de su perro, señor Puta?

Pero un perro no es un hombre, señor Puta.

Y yo estoy hablando de negros, señor Puta.

Estoy hablando de pobres, señor Puta.

Los negros y los pobres no son perros, ¿verdad señor Puta?

Aunque se ahoguen como los perros no son perros.

No tienen forma de perro.

Tienen forma de hombre.

Aunque a veces se confundan con un perro.

No tienen forma de perro.

Tienen forma de hombre.
Nacen con forma de hombre.
Al menos nacen vivos, señor Puta.
Así que los negros y los pobres también son hombres.
Definitivamente hombres.
Hombres del todo.
¡Nada más!
Nada más que hombres.
Lo que me preocupa, señor Puta,
es que algún día, señor Puta,
los negros sean algo más que hombres.
Que los negros sean hombres y peces.
Al mismo tiempo hombres y peces.
Porque los peces pueden vengarse sin necesidad de
lenguaje, ¿verdad señor Puta?
Los peces no necesitan el lenguaje, ¿verdad señor Puta?
Y quién sabe hasta dónde podrían llegar los peces sin
necesidad del lenguaje, señor Puta.
Lo que me preocupa, señor Puta,
es que algún día, señor Puta,
los peces tengan forma de negro, señor Puta,
es decir, forma de hombre,
porque los negros también son hombres, ¿verdad?,
señor Puta.
Eso ya nadie lo niega, señor Puta.
Habría que civilizar a los peces, señor Puta.
Habría que enseñar a los peces a reconocer la bandera,
señor Puta.
Habría que dejar de comer peces, señor Puta.
Habría que envenenar a todos los peces
antes de volver a comernos un solo pez, señor Puta.
Porque los negros van a seguirse ahogando, ¿verdad
señor Puta?
Porque los negros son pobres, ¿verdad señor Puta?
Porque los negros y los pobres también son hombres,
¿verdad señor Puta?
Se ahogan como los hombres.

Se ahogan como su perro.
¿Se acuerda de su perro, señor Puta?
No sé si decirlo, señor Puta,
pero a veces pienso, señor Puta,
que los negros se ahogan para humillarnos, señor Puta.
Se ahogan por resentimiento, señor Puta.
Porque quieren ser hombres como nosotros.
Porque quieren dedicarse a la belleza.
Porque quieren dedicarse a la justicia.
Porque quieren dedicarse a la riqueza.
Porque quieren ser sensibles, señor Puta.
Nosotros sabemos que los negros también son hombres,
eso nadie lo niega.
Nosotros estamos dentro del lenguaje
y sabemos que los negros también son hombres.
Pero ellos están fuera del lenguaje
y no saben que son hombres,
que ya son hombres,
hombres del todo.
Por eso se ahogan al pie de nuestras tumbonas,
porque no saben que ya son hombres
y quieren ser hombres como nosotros.
Resentidos, señor Puta,
para humillarnos, señor Puta.
Como si nosotros no fuéramos hombres como ellos.
Porque los negros también son hombres, ¿verdad señor Puta?
¿Y quién sabe cómo nos humillarán cuando se conviertan en peces?
Usted es tan sensible, señor Puta...
Usted es tan sensible, señor Puta,
que no debería comer pescado en absoluto.
La gente ya no quiere comer pescado.
Incluso los que no se dedican a la belleza, ni a la justicia, ni a la riqueza.
Incluso los que no son sensibles,

incluso esos ya no quieren comer pescado.
Vámonos a la montaña, señor Puta, vámonos a la
montaña.
Su preciosa casita en la montaña.
Las vacas no se comen a los negros,
los cerdos no se comen a los negros.
Sus vacas y sus cerdos están tan limpios
que su granja parece una granjita austríaca.
Pero quién controla a los peces, señor Puta.
Usted debe saberlo, señor Puta.
Usted construye casas, señor Puta.
Además de dedicarse a la belleza, a la justicia, a la ri-
queza,
además de ser usted tan sensible,
usted construye casas, señor Puta.
Usted debería saber cómo controlar la situación.
Si los peces no dejan de comerse a los negros
tendremos que dejar de comer peces.
Están pasando cosas raras, señor Puta.

(A LA PUTA le entran náuseas. Vomita.)

No puedo comerme este animal.
¡No puedo. No puedo!

ANGÉLICA.—

¿Cómo seguir?

¿Cómo seguir?

Detenidos en la costa,
en la bonita costa de España,
bajo el sol de España,
20.000 al año.

No encuentro cifras de ahogados.

No encuentro cifras totales de ahogados al año.

¿Cuántos hombres mueren ahogados intentando al-
canzar la costa de España?

¿Cuántos hombres desaparecen?

Nunca me he preocupado por las cifras.
Pero en este caso la considero necesaria.
La cifra necesaria para estremecerse.
La cifra necesaria para convertirles en hombres de una vez por todas.
Algún día conoceremos la cifra.
Y no nos lo creeremos.
Y esa sensación será odiosa.
Y entonces diremos: no sabíamos que eran tantos.
Diremos: no sabíamos lo que estaba pasando.
Leo sobre la foto de tres inmigrantes ahogados, rígidos, con los puños cerrados sobre el pecho.
Leo: *los problemas de los inmigrantes*.
Encima de esa foto terrible alguien se ha atrevido a escribir: *los problemas de los inmigrantes*.
Ahogarse es solamente un problema.
África parece ser solo un problema.
África no parece estar compuesta de seres humanos sino de problemas.
Los problemas de los inmigrantes.
Ahogados, rígidos, con los puños cerrados sobre el pecho.
Los pobres no tienen alma.
Problemas.
Son los problemas de los inmigrantes.
No nuestros problemas.
Ahogados.
El problema es de los inmigrantes.
No nuestro.
Si pudiera tapar el sol de España con una piedra.
Hay peces de hierro en mi pensamiento.
¿Cómo seguir?
¿Cómo superar la información?
¿Cómo convertir la información en horror?
¿Cómo seguir?
¿Cómo escapar de la demagogia y de la estúpida responsabilidad mesiánica del escritor?

¿Cómo escapar del tópico piadoso y la denuncia baba?
¿Cómo escapar de lo social?
Mi punto de vista es absolutamente antisocial.
Esta es una obra antisocial.
¿Hacia dónde va la Puta?
Me deprime la impotencia.
Sólo se me ocurre conceder a la realidad el derecho al misterio.
Sólo se me ocurre imaginar un milagro.

LA PUTA.—

No estaremos haciendo algo mal, señor Puta.
No estaremos abusando, señor Puta.
No estaremos confundiendo la justicia con la humillación, señor Puta.
No se puede detener a nadie por ser extranjero, ¿verdad señor Puta?
¿O es una cosa de razas?
¿Es eso, señor Puta, una cosa de razas?
¡Los blancos!
Los blancos siempre estamos hablando de los negros.
Es como si los blancos no hiciéramos otra cosa que pensar en los negros.
Una vez, señor Puta, dibujé el mapa de África.
Dibujé el mapa de África en el colegio.
Y dibujé a los negros con lanzas en las manos.
Y en la punta de las lanzas estaban clavadas las cabezas de los niños blancos.
Mi mapa de África era el mejor mapa de África.
Mi mapa de África era el único mapa de África clavado con chinchetas en la pared del colegio.
Pero en mi mapa de África no había ni un solo nombre.
No había escrito un solo país.
Mi mapa de África estaba completamente vacío.
Pero mi mapa era el mejor mapa de África.
Y me regalaron una bolsa enorme de caramelos.

Y me dieron la cabeza de un niño negro.
A mí, que había dibujado cabezas de niños blancos
clavadas en la punta de las lanzas de los negros,
me dieron la cabeza de un niño negro.
Me dieron una hucha con forma de cabeza de niño
negro.
Como si todos los negros fueran niños.
Como si todos los negros fueran de plástico.
Como si todos los negros tuvieran una abertura en la
cabeza.
Porque mi niño negro tenía una abertura en la cabeza
y un asa que le salía del cuello.
Y me pusieron en la calle con la cabeza del niño negro,
y la gente echaba monedas en el agujero de la cabeza.
Después, señor Puta,
mi madre, señor Puta,
abrió la cabeza del negro, señor Puta,
sacó las monedas, señor Puta,
y dijo:
Este dinero no es para los negros.
Los negros no existen.
Y con el dinero que sacó de la cabeza del niño negro
mi madre me compró un helado
y ella se compró unos zapatos.
Y yo pensé: los negros no existen porque no necesitan
helados.
Los negros no existen porque no necesitan zapatos.
Una vez, señor Puta, dibujé el mejor mapa de África.
¿No estaremos haciendo algo mal, señor Puta?
¿No estaremos pagando por todo esos mapas, señor
Puta?
¿Cómo dibuja el mapa de África su hija, señor Puta?
¿Cómo dibujan el mapa de África las hijas del Presi-
dente, señor Puta?
Yo sigo viendo cabezas de niños negros,
cabezas de niños negros con aberturas y agujeros,
pero son cabezas de verdad,

quiero decir, cabezas como la cabeza de su hija, señor Puta,
cabezas como las cabezas de las hijas del Presidente,
señor Puta.

Las monedas no caen.

Se quedan clavadas, en sus cráneos, como uñas malignas.

¿No estaremos haciendo algo mal, señor Puta?

¿No estaremos pagando por todas esas cabezas y todos esos mapas?

¿No tiene miedo, señor Puta?

Delante de este pescado con ojos hombre, ¿no tiene miedo?

TERCERA PARTE

LA PUTA.—

¿Lo ha visto, señor Puta?

El negro se ha cortado.

El negro se ha cortado el dedo.

El negro se ha cortado el dedo abriendo la botella de champán.

Nos traía una botella de champán y se ha cortado.

El negro se ha cortado a propósito, señor Puta.

El negro se ha cortado para avisarnos.

El negro se ha cortado como diciendo, estáis avisados.

¿Lo ha visto, señor Puta?

El negro tenía el dedo índice cortado

y lo llevaba estirado como si nos señalara.

Y cuando nos ha servido las copas no sangraba, señor Puta,

de su dedo cortado no caía una sola gota de sangre, señor Puta.

¿Lo ha visto, lo ha visto, lo ha visto, señor Puta?

El negro nos ha servido las copas con el dedo cortado porque no le importaba que le viéramos la herida.

No le importaba en absoluto.

Al contrario, el negro se ha cortado a propósito porque quería que le viésemos la herida.

Quería asustarnos.

Quería que sintiéramos miedo mientras nos bebíamos el champán.

En vez de una botella de champán parecía que traía una calavera.

La herida del negro parecía una calavera.

¿Lo ha visto, señor Puta?

El negro sabía que nos beberíamos rápidamente la primera copa de champán

y que volveríamos a pedir más

porque queríamos volver a ver de cerca su herida.

Y entonces el negro ha vuelto con su dedo cortado a llenarnos las copas.

La herida era más grande.

La herida estaba más abierta.

¿Lo ha visto, señor Puta?

De alguna manera el negro se había abierto más la herida.

El negro quería que le viéramos por dentro.

¿Le ha visto por dentro, señor Puta?

¿Ha visto la carne del negro, señor Puta?

Por dentro es diferente.

El negro tiene la carne blanca,

por dentro tiene carne blanca.

El negro tiene la carne blanca como la de un pescado, señor Puta.

La carne del negro, señor Puta, es carne de pescado.

¿Y si hubiéramos cogido este barco aún a riesgo de perder la vida?

¿Y si este barco estuviera destinado a aumentar el sufrimiento humano?

Como si lo más importante fuera no morir.

Dar las gracias por estar vivo y nada más.

El resto es sólo hambre.

El resto es sólo frío.

El resto es sólo dolor.

¿Y si este barco se hundiera?

¿Y si este barco se hundiera, señor Puta, y si este barco se hundiera?

¡Cállese, señor Puta, cállese y déjeme escuchar!

(Suena el andante del concierto para piano n°23 de Mozart hasta el final.)

Y si este barco se hundiera.

Y nos cociéramos al sol como las heces de los perros,
formando un menstruado de miseria,

un fango de carne pobre
semejante a desperdicios podridos.

Sin capacidad de blasfemia.

Rotos desde el cuello hasta los tobillos

como si del sol cayeran piedras

amantes del fracaso estrepitoso de la vida.

La pobreza sintiendo un amor rabioso por la pobreza,
sin permitirnos copular con otra bestia más triunfante
que nuestra propia hambruna.

Como si la miseria fuera anterior a la vida de los
hombres.

Anterior al naufragio.

Como si la miseria fuera la eternidad.

Si este barco se hundiera, señor Puta,

nos volveríamos negros,

completamente negros de pura putrefacción.

Todos podridos, todos negros.

Lo único blanco la espuma epiléptica en la boca,

y los huevos blancos de las moscas.

Y al final nuestros huesos blancos

y nuestros blancos gusanos.

¡Vomito en su grasa, señor Puta!

¡Vomito en su pedofilia!

¡En su polla perfumada!

¡Vomito en sus ansias de estrecharle la mano al Presidente,

y de comerse la mierda del culo de las hijas del Presidente!

¡Vomito en su familia ejemplar

y vomito en su descendencia!

¡Vomito en su rectitud

y vomito en su mierda!

¡Me da usted tanto asco, señor Puta!

¡Usted y yo somos tan asquerosos, señor Puta,

que si este barco se hundiera

saldrían los peces hasta la orilla

para meterse en nuestras entrañas

y devorarnos y vomitarnos,

porque no soportarían llevar un solo gramo de nuestra carne en sus estómagos,

en sus estómagos de hombre, señor Puta!

¡Porque los peces ya se han convertido en hombres!

¡Los peces ya se han convertido en hombres, señor

Puta!

Puta!

¿Hablabas de este milagro en tu Biblia?

¿Hablabas de este milagro en tu Biblia?

(LA PUTA se pone una camiseta con la imagen de Passolini.)

¿Conoce a este hombre?

¿Sabe quién es?

Este hombre, señor Puta, era amado por los peces.

Este hombre de aquí, ¿lo ve, señor Puta?,

Este hombre de aquí está caminando sobre las aguas.

Empiezan los milagros, señor Puta.

(LA PUTA levanta su falda-bandera española, y tiene una pierna NEGRA. ¡NEGRA!)

Y COMO NO SE PUDRIÓ: ... BLANCANIEVES

ESCENA 1
MADRASTRA – GUERRA

SOLDADO.— Cuando la niña cumplió doce años hacía dos que había empezado la guerra.

Estábamos en ese tiempo en que cualquier acontecimiento cotidiano era precedido por la muerte. Estábamos en ese tiempo en que las victorias se obtenían según la cantidad de niños asesinados.

La guerra entre ejércitos había perdido importancia. Las bajas civiles comenzaron a ser el principal objetivo, y muy pronto los niños se convirtieron en las víctimas favoritas. Las bombas explotaban en los colegios, en las guarderías, en los orfanatos... Las escondían dentro de las muñecas, o las cubrían con un puñado de caramelos. Apenas había bolsas ni tierra para sepultar a todos los niños asesinados.

«¿Y si los niños crecen, y se les ocurre ser bellos, y vengarse? ¡Hay que matar a los hijos de todos aquellos hombres que hemos asesinado!» Eso decían.

Se había llegado a la conclusión de que la matanza de inocentes era el mejor sistema para debilitar la moral del adversario. Pero en el fondo lo que se había descubierto era la forma de legitimar el inmenso placer que a los hombres les proporciona el ejercicio de la crueldad. Hasta la fecha ninguna hecatombe había impedido nuevas y más sangrientas hecatombes.

Las guerras son como las madrastras perversas. Todas quieren ser las más bellas. Todas se miran en el espejo de otra guerra. Y si reconocen a una víctima más bella que la propia guerra se encargan de perseguirla hasta aniquilarla.

BLANCANIEVES.— ¡Me pregunto si la vida de una niña merece la pena!

Estaba sola en el inmenso bosque
Tenía tanto miedo que me he quedado mirando las
hojas de los árboles sin saber qué hacer.
Luego he echado a andar,
caminando sobre las piedras afiladas y las espinas,
y las fieras pasaban a mi lado sin hacerme nada,
miraban la sangre de mis pies
y pasaban a mi lado sin hacerme nada,
en vez de comerme
las fieras del bosque agachaban la cabeza,
suspiraban,
y pasaban a mi lado sin hacerme nada.
He caminado mientras mis rodillas me han sostenido,
hasta que ha empezado a oscurecer.
Entonces han pasado cosas horribles, horribles.
Las mujeres han empezado a ahorcarse de los árboles
con sus medias,
pero antes se han comido un trozo de sus abrigos
para tener un poco de fuerza y susurrar el nombre de
sus hijos.
Se ayudaban unas a otras, unas a otras, unas a otras.
Primero sujetaban las piernas de la ahorcada
y luego las soltaban.
Sujetaban las piernas y las soltaban,
sujetaban las piernas y las soltaban,
sujetaban las piernas y las soltaban.
Al final eran diez mujeres ahorcadas,
parecían galgos de lo secas que estaban.

¿Lo escuchas?

Escucha el llanto de las fieras del bosque.

ESCENA 2

LAS SIETE PREGUNTAS

SOLDADO.— A Blancanieves su abuelo le había enseñado siete preguntas. Le había dicho que cuando las cosas se pusieran mal se las hiciera a cualquiera que se cruzara en su camino. Eran preguntas muy cortas. Eran preguntas antiguas. Eran preguntas de antes de Cristo. Pero el mundo yacía mísero, cada vez más, y los caballos de Aquiles seguían llorando por el sufrimiento de los hombres. El mundo yacía mísero, dominado por la guerra, como si la civilización estuviera condenada a la peste por desconocer la respuesta a las siete preguntas. Así que Blancanieves le preguntó a un soldado.

BLANCANIEVES.—

¿Qué es el Hombre?

¿Qué es el Estado?

¿Se puede convertir a un hombre en un hombre mejor?

¿Qué es peor, recibir injusticia o cometer injusticia?

¿Existe la verdad?

¿Se puede enseñar la verdad?

Donde está lo bello, ¿el mal desaparece?

SOLDADO.—

El Estado es el insomnio,
usted no ha venido aquí a dormir,
esto no es un hotel,
los oficiales también estuvieron sin dormir,
lo bueno que haya hecho usted
no viene a cuento,
y además sigue siendo usted un hombre,
no hay motivo para quejas,
porque sigue siendo usted un hombre,
todos sus excrementos son humanos,
usted está sentado
sobre sus propios excrementos humanos.
Y estas flores, estas jodidas flores
son las flores más bellas, más bellas, más bellas
que he visto en mi vida.

SOLDADO.— El mundo yacía mísero, cada vez más, como
si la civilización estuviera condenada al hambre por
desconocer la respuesta a las siete preguntas. Conde-
nada al hambre. Condenada al hambre...

ESCENA 3

EL HAMBRE — MANZANA

BLANCANIEVES.—

He visto morder a un hombre el brazo de su hermana...
He visto roer los huesos de los caballos muertos...
No quedan más animales que devorar.
Algún perro consumido por enfermedades de perro.
Alguna rata consumida por enfermedades de rata.
He visto masticar el estiércol...
He visto sorber los orines de las bestias para calmar la
sed...

Y sorber los propios orines...
He visto arrancar las costras de las heridas de los enfermos...
Y morderlas poco a poco.
He visto cambiar a un niño por una bolsa de basura.
Los soldados venden bolsas de basura a los hambrientos.
He visto a madres odiar la boca de sus hijos
y después las he visto estrangularlos.
No había esperanza que las detuviera.
Los gusanos comen más que los hombres.
Mi padre me contaba cuentos de hadas
para enseñarme lo que era el mal
Pero ahora tengo que hacer un esfuerzo tan grande
para no comerme mis propios dedos,
para no pensar en el dolor que empieza en la lengua
y termina en los tobillos.
Mi padre me contaba cuentos de hadas
para enseñarme lo que era el mal.
Y al final siempre me casaba con el Príncipe.
Y tú, tú, ¿me cuentas tú un cuento de hadas?

ESCENA 4 RESURRECCIÓN – VIOLACIÓN

SOLDADO.– Y como no se pudo, un grupo de soldados la encontró tirada en el bosque, los soldados eran jóvenes y fuertes, y tenían el corazón tan velludo como sus brazos, y la violaron doce veces, una vez por cada año de vida de la niña, y Blancanieves por fin abrió los ojos, después de muerta, como si cada soldado hubiera sido un Príncipe, como si cada violación hubiera sido un beso, como si cada vez que la habían llamado puta la hubieran resucitado.

BLANCANIEVES.— ¿Cómo puedo seguir siendo la misma con este dolor?

¿Cómo puedo seguir siendo la misma con este dolor?

¿Cómo puedo seguir siendo la misma con este dolor?

¿Cómo puedo seguir siendo la misma con este dolor?

¿Cómo puedo seguir siendo la misma con este dolor?

¿Cómo puedo seguir siendo la misma con este dolor?

¿Cómo puedo seguir siendo la misma con este dolor?

SOLDADO.—

Hizo la pregunta siete veces.

Se olvidó de las otras preguntas.

Era la última persona que sabía las siete preguntas.

El mundo estaba perdido.

Somos hombres que matamos a otros hombres.

Y nada más.

Y nada más.

ESCENA 5

BODA – ESPOSA DE GUERRA – NIÑA SOLDADO

SOLDADO.— Blancanieves era tan bella que los soldados se la llevaron al comandante como regalo. Había un ejército entero de niñas. Puesto que iban a morir de todos modos, por qué no aprovecharlas. La mayoría habían visto morir a sus padres. Algunas eran secuestradas a punta de pistola, pero casi todas estaban tan hambrientas que un plato de comida había bastado para dejarse arrebatar la infancia, llenas de odio. Y allí estaba el futuro marido de Blancanieves, el oficial mejor alimentado, criando en su barriga la capa más gruesa de tocino, compitiendo con los cerdos. Y de repente Blancanieves se convirtió en la esposa de guerra más bella, más bella.

ESCENA 6
EL EJERCICIO DE LA CRUELDAD

SOLDADO.—

No va ser difícil.

Las niñas lo aprendéis todo en los cuentos.

¿Tu padre te ha contado cuentos?

En los cuentos pasan tantas cosas.

Cosas nauseabundas.

Cosas malas.

En los cuentos siempre hay malos.

Los buenos y los malos.

Los buenos y los malos.

Los buenos y los malos.

Así que no va a ser difícil matar a nuestros enemigos.

Matar a los malos.

Sólo hay que matar a los malos.

Son niños como tú.

Pequeños.

No tienen mucha carne.

Ni mucha fuerza.

Tendrás que aprender a hacerlo con perros.

¿Te gustan los perros?

Primero les cortas los tendones de los pies
para que no puedan correr.

Después les cortas las manos
para que no puedan protegerse.

Y después les golpeas la cabeza
hasta que escupan la vida por la boca.

Eso hay que hacer con nuestros enemigos.

Del enemigo solo debe quedar una cabeza
separada de los hombros.

El resto del cuerpo

es para alimentar a nuestros cerdos blancos.

A veces estamos quince horas seguidas
matando y robando

maltratando los cuchillos
Quince horas seguidas.
Y después alimentamos a nuestros cerdos blancos.
¿Entiendes?
Nuestros cerdos blancos.

SOLDADO.— Por las noches drogaban a Blancanieves, la subían a una mesa y la dejaban delirar y delirar, frente al televisor, porque aquello les hacía reír y podían olvidarse del horror durante un tiempo, hasta quedarse dormidos. En cambio para Blancanieves era como si después de la matanza siguiera luchando.

BLANCANIEVES.—

Córtame las orejas
con el ventilador antiguo.
¡Aquí hay mucho humo,
no se ve nada!
Si no voy pronto a mear empararé las vendas.
Hay gas por todas partes.
¡Sí! Utilizo el dinero dedicado a la infancia
para cagarme en el mundo.
La infancia no existe.
Así que coge el arco iris y te lo metes por el culo.
¡Mira! Puedo bailar con vísceras en los pies
sobre un mantel de picnic.
Tiene que ser una puta broma.
¡Vamos, disparad, hijos de puta!
El mundo corre un grave peligro.
La madre pinta una cuna.
Voy en pijama por el desierto.
Soy la salvaje.
Dicen que hay una mujer que abraza a la gente.
Pero yo sólo sé que las manos de ese tío son como cangrejos.
¡Gracias a las niñas por crecer!
¡Gracias a las niñas por crecer!
¡Gracias a las niñas por crecer!

Las niñas ya no pueden crecer,
imbécil hijo de puta.
¡Vomita en otro sitio, cerdo!
¡Me has manchado el puto vestido!
Siempre quise follar como los soldados,
con los pantalones puestos,
y orinarme dentro de mujeres sin pasado
¡Auuu....!
¿Pero qué hago ésta mañana
afeitándome la garganta como si fuera un lobo?
Quiero sentirme como algo no humano
y me afeito la garganta como si fuera un lobo.
Algo no humano.
Necesito algo no humano.
Ayer me harté de romper huesos y carne
con una fuerza más antigua que el diluvio.
Heridas y más heridas como una manada de bueyes.
Y aunque estaban muertos hacían ruido con los dientes.
Y después de apuñalarles no dejé reposar las manos.
Me ensució las uñas dentro de las heridas.
Y los cuchillos parecían juguetes.
Aquello estaba lleno de putos juguetes afilados.
He calentado mi cuchillo con la sangre de otros niños.
Y me ha gustado, ¡cabrones!
¡Me ha gustado!
¿Qué habéis hecho con mi bondad?
¿Qué habéis hecho con mi bondad?
¿Qué habéis hecho con mi bondad?

ESCENA 7

LA TORTURA— BLANCANIEVES DEFORMA SU ROSTRO.

BLANCANIEVES.—

Empecé a odiar mi rostro,

cada vez más hermoso,
los oficiales no querían a otra niña.

Así que me rajé la piel con piedras afiladas,
la llené de cicatrices,
me reventé los labios y me aplasté la nariz.

Los oficiales amaban lo bello pero detestaban la fealdad.

Entonces mi esposo me entregó a los soldados,
mucho más brutales que los oficiales,
mucho más hambrientos,
mucho más cansados,
más aterrorizados,
más indefensos,
la mayoría también niños.

Me golpearon durante quince días consecutivos.
Pude contar hasta 33 tipos de tormento.
Me obligaron a caminar sobre excrementos humanos.
Me dieron cucharadas de sal sin permitirme beber agua.
Utilizaron hierros calientes en mi vagina...
Me abrasaron la planta de los pies.
Usaban la electricidad que les robaban a los pobres.
He estado días enteros sin dormir, de rodillas, desnuda.
Tengo tantas ganas de dormir, ¡Dios mío!
Tengo tantas ganas de dormir.
Y aquel niño que me vigilaba,
que me torturaba sin parar de reír,
aquel niño,
era realmente guapo.
Y después me dieron otra vez el sable para obligarme a matar.
Según los oficiales yo era buena matando.

Y ahora mataría mucho mejor.
Ahora era tan fuerte que me podían usar como yunque.
Y me ofrecieron pan,
pero ya no sabía comerlo.

SOLDADO.— Pienso tanto en ti, pienso tanto en ti...

ESCENA 8
A DORMIR

VOZ EN OFF.—

A las armas
Todos los niños a la armas
Los niños que no cojan las armas serán fusilados
Los niños que duerman serán fusilados
Dormir debilita el poder
Los que debiliten el poder serán fusilados
Los niños que no cojan las armas serán fusilados
Los niños que duerman serán fusilados.

El SOLDADO y BLANCANIEVES se visten con pijamas y se echan a dormir.

ELENA CÓRDOBA:
LA PALABRA EN EL CUERPO*

Francisco Baena



Nuestros rostros, breves como fotos, de Elena Córdoba.

* Este trabajo fue presentado en el I Congreso Nacional Arte y Mujeres, organizado por el Seminario Permanente de Arte Contemporáneo de la Facultad de Bellas Artes de Granada, en abril de 1997, posteriormente se publicó en Elena Córdoba, *El cuerpo en la palabra* (col. Pliegos de Teatro y Danza), Madrid, Contextos, 2001, pp. 31-38. Este volumen contiene también otros textos citados a lo largo de este ensayo.

El primero del ciclo dice así:

Desde la adolescencia, ella sentía todos los días a la misma hora unas irrefrenables ganas de tirarse desde la ventana del castillo. Así, sin pensarlo, se arrojaba al vacío, arrepintiéndose siempre a mitad de camino, cuando la atracción del suelo sobre su cuerpo era enorme y el esfuerzo por elevarse hasta la ventana la dejaba agotada y con ganas de dormir hasta el día siguiente.

Era agotador.

El ciclo es el de los *Cuentos de la princesa suicida*, y vertebrata la obra de 1993 *Cuentos de amor*, de la que desde este instante vais a tener imágenes y música discurriendo en paralelo a mis palabras.¹ Estas, por su parte, mis palabras, abrumadas primero ante la perspectiva de narrar la inmensidad, el tesoro de sugerencias que es la obra de Elena Córdoba en solo 15 minutos, han optado finalmente por ceñirse a una constante. Una característica central en la escritura dramática de Elena Córdoba —y no es en balde la expresión: su disciplina es la danza, pero dice de ella que ya no se separa [del teatro] ni en cuanto a la utilización de la música, ni en cuanto al movimiento, ni en cuanto al texto, ni en cuanto a la voz, ni en cuanto a la luz, ni en cuanto a nada. En ese sentido es lo mismo hablar de danza que de teatro—. Un rasgo identificador entonces, manifiesto en la serie de sus trabajos, una marca, un índice de su subjetividad que formula bellamente el texto con el que hemos comenzado será lo que guíe nuestras palabras. Dejaremos que vosotros, si queréis, le pongáis nombre al recurso. Por su parte, Elena apunta: «para mí tiene mucho que ver con

¹ La exposición original tuvo lugar al mismo tiempo que se proyectaba el vídeo realizado por Rodrigo García de *Cuentos de amor*, de Elena Córdoba, con María José Pire y Elena Córdoba como bailarinas, incluido en la colección Vídeos de Teatro y Danza, n.º 7, *Visiones breves*, editado por Buenafedes. Se ha decidido conservar el texto original para respetar la situación de comunicación de la que procede el texto, haciendo así presentes las imágenes, aunque sea por ausencia.

una de las definiciones de movimiento: primera manifestación de un afecto, pasión o sentimiento». Advirtamos ya en esta declaración el cruce del código con la huella del ser. Es la particular constelación que entre ambos se despliega la que nutrirá su poética. De modo que es coherente, amén de escribir el movimiento, padecer la lengua. En la presentación a las notas de trabajo recogidas en su *Cuaderno de Viaje*, señala la coreógrafa:

Me muevo y escribo. Reflexiono acerca del movimiento, del aliento del cuerpo, del ruido de ese aliento. Con respecto a lo que escribo prácticamente no reflexiono. Hablo de danza, de risa, de atraganto, de eructo. Mientras escribo y pienso, suspiro y palpo la vena que tengo en el cuello, la aprieto hasta sentir su ruido por dentro. Todo me parece lo mismo: pensar, apretar, suspirar, por eso bailo. Todavía no sé por qué escribo.

Y un poco más abajo:

¡Hablemos del sentimiento medido y expresado en movimientos concretos! ¡Hablemos del virtuosismo de expresar dolor mientras el cuerpo adopta posturas refinadamente inverosímiles!

Se dan cita pues el cuerpo y el lenguaje. Y en la conversación a que se invita a ambos –que unas veces alcanza la cima del acuerdo, trezado en un magnífico dueto, otras está signada por el desencuentro y la respectiva sordera, otras, en fin, por la crispación–, en ese diálogo, decimos, ambos participantes se entregan generosamente, y el cuerpo se disciplina al punto de buscar su lugar en el código, y el lenguaje, renunciando a lo más propio (el registro signifiante), se allega al límite mismo de la materia que le sirve de soporte. De ahí la atracción que siempre ha ejercido sobre Elena la voz. En efecto, es a su busca a lo que se consagra. Y no escatima medios para ello, ni deja de escuchar estancia alguna donde pueda

quedar de su eco al menos el rumor: la misma atención presta a la música que a la respiración que al Diccionario. Y en este último sentido, es elocuente uno de los hallazgos que más la han inspirado. Leo la voz CENESTESIA: «conjunto de sensaciones fisiológicas distintas de las de los sentidos, que dan al individuo el sentimiento de su propia existencia».

Así pues, lo más reglado, lo normativo (y ahí también debe ubicarse la música cortesana, aquellas óperas antiguas de las que tanto gusta, caracterizadas por codificar sistemáticamente los afectos) y el grano de la voz. Y no «por un lado» lo uno, «por el otro» lo otro, sino ambos compartiendo ese intersticio. Véase el *Canto n° 1* en recuerdo a Kathleen Ferrier, para el que no recurría a alguno de los registros magistrales de la diva, sino a la grabación casera de una fiesta, en la que a las coloraturas se imponían las tintas naturales, aunque en desenfadado juego con las más impostadas; o véase, mejor, el vídeo que transcurre a mis espaldas: la imagen que, empujada, tiende a su pérdida o borrado.

La estructura entonces, destino (al menos primario) de todo el que se dedica a algún tipo de composición, obedece a la experiencia: «El punto para empezar a trabajar es casi siempre sensitivo [...] siempre tiene algo detrás, algo personal, un momento [...]. A mí me resulta muy difícil plantearme un espectáculo o una sesión de improvisación como algo totalmente abstracto, como si el movimiento de un cuerpo, aunque sea muy bello, se pudiera mantener solo».

El título de su trabajo más laureado hasta la fecha, *Escupe y canta*, lo expresa con claridad. No se trata de denigrar las conquistas tenidas por más sublimes de la espiritualidad, ni de desconstruirlas analíticamente por el sesgo de las dudosas ideologías supuestas a su base. No es una tarea tan fría ni tan abstracta. Por el contrario, hay en toda la obra de Elena Córdoba la evidencia no de anti-racionalismo (porque incluye orgánicamente la razón),

sino de una sincera incomprensión hacia el colonialismo de ésta, como hacia alguno de sus productos más celebrados, y, ahí sí, la evidencia del antipsicologismo. A los discursos más técnicos, metalingüísticos, artísticos en segundo grado, del mismo orden al fin que el formalismo que se le escapa, opone lo informe de una vitalidad sin coartadas ni concesiones. Se trata, así, de incorporar de la lengua hasta la fuente (incluso en el sentido freudiano: la región del cuerpo de donde mana). No desautorizar unos logros removiendo los lodos sobre los que cristalizara su imagen en los escaparates culturales, sino extender la producción hasta ese fondo, enriqueciéndola con los limos de la existencia material. Los espacios de Elena Córdoba, siempre despojados, con los elementos estrictamente imprescindibles (la silla que no falta y, por demás, signos casi mudos, en realidad blancas pinturas, como en *Escupe y Canta* —pues eso son los zapatos o el suelo de *Cuentos de amor*, y el frigorífico de *Ni tú ni yo*, y los plásticos de *Las ciudades invisibles...*—), esos ámbitos dispuestos con un grado tan elevado de abstracción tienen tal fin: concentrar toda la atención en el cuerpo, cuya pasión se ofrece como texto. Por eso siembra el escenario de signos blancos, como la música [lo] es también.

A Elena Córdoba en fin, como a todo poeta, le arrebató la vida, que contempla integralmente, embelesada, y acoge con emoción:

Siento no poder calmarme con ninguno de los métodos normales para calmar el alma o el cuerpo. Lo único que me calma es el revuelo exterior, de él me aísla en una intimidad receptiva. Recibo, ahí, calmadamente, lo que el tiempo quiera depararme: lluvia en los pies, hambre, historias, recuerdos, cansancio.

Por eso registra, como en un diario íntimo, los gestos cotidianos que no tienen lugar en los discursos forjadores de la Actualidad o de la realidad más oficial. (Mas ¿qué

otra cosa debiera hacer la literatura?) Levanta testimonio de esa vida callada. Dispone en signos tales huellas. Se confiesa magnetizada por los seres que precisamente más ternura inspiran, por aquellos que, en los márgenes de los discursos de esa Actualidad extraña a la simple vida, más próximos están al ser, más lejos de su olvido: «Mis ojos se fijan en los viejos y en los niños». De ellos precisamente le atrae el abandono, que cifra con precisión así: «Los encuentro sumergidos en su tiempo como un interior aislado [...] en la realidad. Grandes paréntesis abiertos en ojos que miran sin analizar».

Se confiesa magnetizada, insiste, por la imagen del abandono:

Me solidarizo en mi desaliño con la gorda que roncaba ayer a mi lado, ocupando dos asientos completos del metro. Me solidarizo con su abandono, su malestar y con las piedras brillantes de su jersey. Ella también sabe que los paraísos no existen y sin embargo, roncando, sonrío.

Dice en otro lado: «Una acción en abandono total a sí misma». Pero ese estado de desamparo, ese desgobierno, no es desidia sino cesión, no es refugio pusilánime o egoísta ante las dificultades del vivir, porque arriesga todas las seguridades al ser: «El abandono entre los místicos es la entrega total del alma a Dios, y es así fértil, y está prendado de saber: la autoconciencia / como lo más interno / de la despreocupación» (Peter Handke). Desde ese lugar es desde donde renuncia a los espejismos del capitalismo publicitario y esgrime como ética, como política, el compromiso con lo que aquel deja como restos: «Reivindico la fealdad. Me gustaría crearla con la misma pulsión emotiva con que la crea la vida».

Jirí Orten, un malogrado poeta checo cuya existencia segó la ignominia nazi, se expresaba en términos parecidos. De él acaba de editarse en español, en versión de Clara Janés, una colección de cartas y fragmentos de dia-

rios en la que se destaca, como recoge la traductora en nota preliminar, la incorporación natural de todo el drama humano, a lo que todavía agrega Janés: «cuanto sucede en su vida debido a la situación política, la ocupación nazi, surge como acontecimiento puro: no hay tiempo para lamentaciones, apenas para comentarios. Lo que sucede [...], simplemente se produce». Y ese mismo Orten atinó a describir contundentemente el sentimiento que perseguimos con Elena: en el Cuaderno Jaspeado, el día 13 de diciembre del 39, escribía:

Preguntad con qué nos ayudamos al andar. Bueno, he oído algo sobre las muletas de las palabras. No me identifico con esta expresión. Sí, las muletas, cuando apenas nos levantamos y estamos débiles y nos tambaleamos. Se trata de algo distinto: los pies, los pies de las palabras, las rodillas, los muslos, piernas gordas, piernas suaves y esbeltas, piernecitas, que caen y se arrastran, borrachas y atrevidas, que saltan, van de puntillas.

Y bien, en la misma medida que los cuadernos de esa índole, a Elena le interesan las correspondencias, región de la escritura más pegada a la vida, dictada por seres reales con implicaciones reales en la existencia de los que las redactan, que no por interlocutores ideales o por fantasmas más imprecisos que por pudor no se declaran. No al menos en las cartas de las que ella gusta.

En efecto, en tres de sus espectáculos la carta tiene una importancia capital. En este que complementa mis palabras, *Cuentos de amor*, se trata de una misiva de Lewis Carroll:

Mi querida Hallam:

Gracias por tu breve nota. Me alegro que te gustara el cuchillo y es lástima que no te dejen utilizarlo «hasta que seas mayor». Pero ahora que eres algo mayor, quizá empieces a usarlo: si una vez por semana te permitieran cortarte un poquitín el dedo —ya sabes, hasta el punto en que em-

pieza a sangrar— y hundirlo más profundamente en cada cumpleaños, creo que sería suficiente y el cuchillo duraría mucho tiempo. Espero al menos que seas comprensiva con tu hermano si ves que tiene ganas de que le corten los dedos, y le complazcas.

Si algún día por vuestro cumpleaños me ponéis unas letras, procuraré enviar algún regalo, algo que le duela tanto como tu cuchillo: quizá una ampolla o una sanguijuela, o algo por el estilo.

Da a Lionel la mitad de mi cariño y tú quédate el resto.
Tu afectuoso amigo,

Charles L. Dodgson

La pieza que compuso para la Residencia de Estudiantes, *Un beso 25 minutos en tu cuello*, es una colección de las misivas que James Joyce dedicó a su mujer (de una de las cuales, por cierto, toma el título el trabajo):

Nora, Nora mía, Norina, Noretta, Norella, Noruccia.

Un beso veinticinco minutos en tu cuello.

Buenas noches, buenas noches, buenas noches.

Un millón de besos para mi querida flor occidental, cubierta de rocío, un billón de besos para mi querida Nora, la de los rizos.

No enseñes mis cartas a nadie, están escritas para ti.

Adiós mi querida Nora, excitable, soñolienta, impaciente y de profunda voz. Cien mil besos.

Un beso veinticinco minutos en tu cuello.

¡Cómo odio a Dios y a la muerte! ¡Cómo me gusta Nora!

Reconocería un pedo de Nora en cualquier parte.

A otros les di mi orgullo y alegría. A ti te doy mi pecado, mi debilidad y tristeza.

Un beso veinticinco minutos en tu cuello.

Sé feliz, querida, come y duerme. Ahora puedes dormir, tu atormentador está lejos.

Nótese que recurre a dos de los más grandes escritores de la modernidad. Pero que de ellos no toma la obra por la que cobrarían sus respectivas inmortalidades, sino

bien por el contrario la que los ligaba muy precisamente a la duración concreta de sus vidas.

En su última creación hasta la fecha el *Canto n° 2. Los mil motivos de consuelo*, lo que aparece es una carta, esta vez escrita por la autora, que la intérprete (la misma María José Pire a la que veis a mis espaldas bailando con ella), después de leer, y después de una pausa de ensimismamiento, se comía parsimoniosamente, para después escupir:

Practico la técnica del alivio: todo puede estar peor.

Me quiero, me adoro, me cuido, soy una tonta complaciente consigo misma.

Me acuerdo de la historia de Hanson Rudolph, ex campeón de natación, que ahora tiene miedo al agua.

Me acuerdo de que Cicerón se escribía a sí mismo cartas de consuelo.

Es que los textos son material (y muy literalmente) de la obra. Y la lengua se remonta hasta las mansiones líquidas / del paladar (José Ángel Valente). Y lo que aquella está en disposición de narrar apunta a esos barroscos oscuros del fondo, a esa nutricia sombra. El tercero de los Cuentos de la princesa suicida dice:

—«Cómo seré cuando sea vieja»,

se preguntaba la princesa.

—«Seré vieja,

y me mataré cuando me caiga.»