

PARÁBASIS

PARÁBASIS

VOLUMEN III

PUBLICACIÓN PERIÓDICA
DE LA ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO
DE EXTREMADURA

1ª Edición: febrero, 2017

© del diseño de la ilustración de portada: Fernando Vicente

© de los textos: los autores

© de esta edición:

JUNTA DE EXTREMADURA, 2017

Presidencia

Consejería de Educación y Empleo

Secretaría General de Cultura

Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura

Editores Regionales de Extremadura

Maquetación e impresión: IMPRENTA TOMÁS RODRÍGUEZ

ISBN: 978-84-9852-489-5

Depósito legal: BA-30-2017

Impreso en España - Printed in Spain

PRESENTACIÓN

M^a Esther Gutiérrez Morán

9

ENSAYO

PLAUTO EN ESCENA: NOTAS PARA UNA REPRESENTACIÓN DE *AULULARIA* O "LA COMEDIA DE LA OLLA"

Luis Merino Jerez

13

GODOT ENTRE REJAS

Denis Rafter

33

LA DANZA CONTEMPORÁNEA EN ESPAÑA, UN CASO SINGULAR

M^a. Montserrat Franco Pérez

51

GESTUALIDAD Y TEATRALIDAD EN LA PINTURA DEL RENACIMIENTO Y BARROCO EN LAS COLECCIONES DEL PRADO. (APROXIMACIÓN A UN ANÁLISIS GESTUAL PARA EL TRABAJO DEL ACTOR)

M. Eulalia Martínez Zamora

79

TEXTOS

MAPA DE AUSENCIAS

Antonio Cremades

115

EL GRAN MERCADO DEL MUNDO

D. Pedro Calderón de la Barca

Versión de Charles Delgadillo

167

PRESENTACIÓN

Los actores y actrices se retiran. El escenario queda vacío y el coro se dirige directamente al público.

En esta tercera edición de *Parábasis*, tengo el honor de dirigirme al público lector, a modo de corifeo en la comedia antigua, para hacer una pequeña introducción.

Este libro, uno de los muchos frutos de la Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura, es un signo de la buena salud de que goza el sector de las artes escénicas en nuestra región.

Desde una concepción de la cultura como un elemento de transformación social y motor económico, la Junta de Extremadura sigue apostando decididamente por la profesionalización de las Artes Escénicas desde la creación de esta escuela en 2009, donde se imparten estudios superiores reglados.

La ESAD, como centro integrado en el sistema educativo extremeño, ha ido creciendo y mejorando, hasta llegar a lo que es hoy: un centro moderno, sin perder su esencia histórica, con una nutrida plantilla docente de disciplinas muy variadas, donde los estudiantes aprenden los entresijos de las profesiones vinculadas con las artes escénicas a lo largo de los 4 cursos que dura su formación.

Desde la Consejería de Educación y Empleo confiamos en que la educación y la formación suponen la clave del éxito en profesiones como las relacionadas con las Artes Escénicas. Y son muchas las personas que han adquirido, desarrollado, pulido o actualizado sus conocimientos y dotes actorales o directivas en este centro y que hoy son profesionales, trabajando en los espacios escénicos extremeños, nacionales e incluso internacionales. Esa es, sin duda, la mejor contribución de la ESAD al desarrollo de nuestra región.

Y como no podía ser de otro modo, el trabajo en sintonía y la coordinación con la Secretaría General de Cultura suponen otro apoyo más, facilitando que este libro salga a la luz a través de la Editora Regional o posibilitando que el alumnado del centro haya

podido establecer unos valiosos contactos con profesionales, programadores y gestores de artes escénicas de toda España a través de la implicación de la ESAD en la Muestra Ibérica de Artes Escénicas, que tuvo lugar en Cáceres el pasado mes de noviembre, entre otros muchos ejemplos.

Quiero resaltar especialmente que la labor de esta Escuela no se centra exclusivamente en la formación, sino que también fomenta la investigación y la producción artística, como forma de devolver un poco de lo recibido a la sociedad, a modo de montajes teatrales o como el Concurso de Textos Teatrales Parábasis-Plaza del Arte, que ya va por su tercera edición y que tiene como finalidad estimular la creación literaria de este tipo de textos y su difusión. Este año, incorpora como novedad una dotación económica para la obra premiada, lo que hace a este certamen aún más interesante y con mayor proyección.

Con la publicación de este nuevo volumen de *Parábasis* se fortalece la labor de difusión intelectual y de reflexión sobre las artes escénicas, fruto de la investigación y de la creación artística, a través de artículos de catedráticos e investigadores como el profesor de la Universidad de Extremadura Luis Merino, de especialistas en teatro, danza y arte como las profesoras Montserrat Franco y María Eulalia Martínez o de especialistas internacionales en arte dramático como Denis Rafter y de textos creativos y obras de diferentes autores, como es el caso de *Mapa de Ausencias* de Antonio Cremades, ganador de la última edición del Concurso Parábasis, o la versión de Charles Delgadillo de la obra *El Gran Mercado del Mundo*.

No me queda más que manifestar el firme compromiso de la Consejería de Educación y Empleo de la Junta de Extremadura con la promoción de la cultura en toda su extensión, como herramienta de crecimiento personal y de transformación social, y con las Artes Escénicas en particular, que a través de esta Escuela, que vemos crecer, mejorar y dar frutos, contribuimos a fortalecer y promocionar en nuestra región.

Espero disfruten de la lectura de estas páginas y puedan expresar al máximo todo su jugo. Sin duda, les llegará el cariño y mimo con el que se ha creado esta tercera edición de la que esperamos sea una larga y prolífica publicación.

María Esther Gutiérrez Morán
Consejera de Educación y Empleo
Junta de Extremadura

ENSAYO

PARÁBASIS

PLAUTO EN ESCENA: NOTAS PARA UNA REPRESENTACIÓN DE *AULULARIA* O “LA COMEDIA DE LA OLLA”

Luis Merino Jerez

1. Noticia del autor: Plauto.

El nombre de Plauto es conocido por los amantes del teatro y en particular del teatro clásico grecolatino, pues no en vano sus obras gozan de una feliz peripetia editorial y además suelen representarse regularmente con ocasión de los Festivales clásicos que anualmente se celebran en espacios emblemáticos, como el teatro romano de Mérida. Y a decir verdad el nombre de Plauto está indisolublemente unido a la nómina de dramaturgos clásicos tanto por el éxito que tuvo en su época como por la poderosa influencia que ejerció desde entonces hasta nuestros días. Esta influencia se ha advertido en un amplio repertorio de géneros cómicos, desde el cine americano de Billy Wilder (Tovar, 2003) hasta comedias televisivas tan nuestras como, por ejemplo, *Aquí no hay quien viva* (y sus secuelas). Ello es así, porque como ya apuntara López Grégoris (2006, p. 129), Plauto “fue quien fijó para la posteridad los tipos humanos cómicos, quien dibujó un mundo cerrado de personajes con sus inclinaciones y antagonismos y sin evolución psicológica, quien normalizó el uso de la lengua para la descripción de los personajes, quien determinó la intrascendencia de la trama escénica; quien detectó el valor escénico de las vidas miserables y grises de la gente corriente; quien eliminó la moral y el contenido ético del divertimento momentáneo”.

Y, sin embargo, a pesar de su fama pocas son las certezas que tenemos sobre su vida. *Titus Maccius Plautus* es la forma latina original por la que suele reconocérsele, con los tres nombres *tria nomina* propios de la típica fórmula romana para designar a los ciudadanos. Pero, a decir verdad, resulta extraño que alguien como Plauto,

nacido en un territorio escasamente romanizado y de fuerte influencia etrusca gozara de un nombre completo; por eso incluso su nombre es objeto de discusión. En este sentido se ha relacionado el *praenomen Titus* ('Tito'), como una alusión al apéndice fálico que se usaba en el mimo y la farsa; el *nomen Maccius* ('bufón'), sería, según esta versión, uno de los personajes típicos de la comedia romana; y el *cognomen Plautus*, finalmente, podría ser el término que se empleaba para referirse a un tipo de perro de orejas lánguidas, o bien, como señala Festo, sería el nombre que se usaba para designar a quienes tenían los pies planos y a los actores que actuaban descalzos en las representaciones de mimo (Arnot, 1975, p. 30). No es extraño, pues, que algunos hayan concluido que el supuesto nombre de Plauto no es sino una parodia cómica de nombres habituales de la escena romana, una suerte de designación impostada y burlesca que al cabo triunfó como nombre propio.

La ausencia de datos históricos sobre la vida de Plauto afecta también a su biografía y ya en la antigüedad favoreció la floración de leyendas poco verosímiles, como la que transmite Aulo Gelio, quien imagina que Plauto, tras una vida coronada por el éxito, acabó arruinado por culpa de negocios mal llevados y que para sobrevivir a su penuria no le quedó otra que, a la manera de un esclavo, mal ganarse la vida empujando la rueda de un molino. Ni éste ni otros desvaríos novelescos sobre su vida serían posibles si no fuera por la inexistencia desde fecha ya temprana de un relato biográfico mínimamente documentado. Baste pues, saber, que Plauto nació en algún lugar de la Umbría, alrededor del año 251 a. C., y que pronto abandonó su tierra natal para establecerse en Roma, donde aprendió latín y griego, pues su lengua materna era el umbro. Es muy probable que muriera en Roma en torno al 184 a. C. También se ha sugerido la hipótesis de que Plauto llegó a Roma como soldado tras servir en las campañas contra los galos. Aunque ningún dato biográfico avala esta hipótesis, resulta sugerente y tiene a su favor el hecho de que sus obras muestran un gran conocimiento de los usos militares (Plauto, 2004, p. 17). Sea como fuere, todo hace pensar que al llegar a Roma entró en contacto con el mundo del teatro, seguramente como actor, después como empresario y finalmente como autor. De otro modo no se explica el profundo

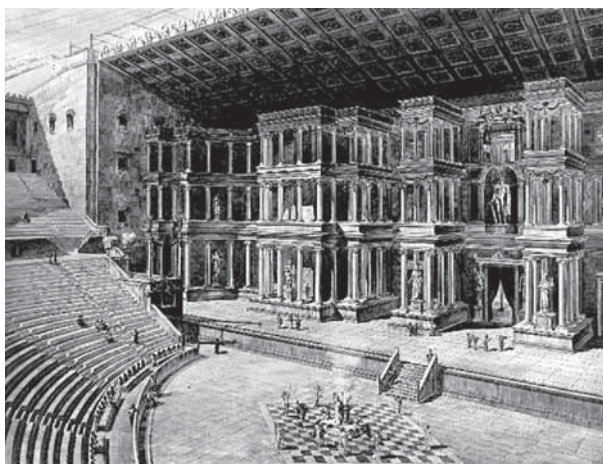
conocimiento que demuestra de las técnicas escénicas desde todos los puntos de vista (Taladoire, 1956, pp. 49-53).

Lo que es seguro es que obtuvo un éxito absoluto, como demuestra el hecho de que al poco tiempo de su muerte, se le atribuyera la autoría de 130 comedias, que, en su mayoría, no son obras suyas, pero que se servían de la falsa atribución para introducirse en el circuito teatral de la época y gozar de los favores del público. Los propios gramáticos de la antigüedad advirtieron el abuso y afinaron una incipiente técnica filológica para separar el trigo de la paja. Accio, Sedigito, Estilón y, sobre todo, Varrón alumbraron la solución, estableciendo en el s. II a. C. el corpus de las 21 obras que todavía hoy seguimos considerando genuinamente plautinas. Se trata de títulos universalmente conocidos por su propia e imperecedera *vis comica* y por la influencia que tuvieron en el devenir posterior de la comedia, como género literario que está indisolublemente unido a su nombre. *El soldado fanfarrón* es un ejemplo de ello. Se ha dicho que "Quizás la creación más típica y famosa de Plauto sea la del personaje del militar fanfarrón", que reaparece a lo largo de los siglos de la mano de ilustres dramaturgos como L. Dolce (autor de *Il capitano*, 1545), P. Corneille (*L'illusion comique*, 1636), C. de Bergerac (*Le pédant joué*, 1645) e incluso W. Shakespeare (*The Comedy of Errors*, 1591; y *The Merry Wives of Windsor*, 1601) (Plauto, 2003, p. 51).

2. El teatro en tiempos de Plauto.

Estamos habituados hoy a asistir a las representaciones de obras clásicas en los magníficos teatros, como el de Mérida, que jalonan la geografía de los territorios otrora romanizados, pero a decir verdad, cuando Plauto compuso y representó sus comedias ninguno de estos edificios en piedra había sido construido aún. De hecho, hasta el 55 a. C. no se levantó el teatro de Pompeyo, en Roma, que se considera generalmente como el primer teatro romano permanente edificado en piedra (Molina, 1991, p. 22). En tiempos de Plauto las obras se representaban en construcciones de madera, que solían improvisarse en las proximidades del templo donde se veneraba a la divinidad en cuyo honor se celebraban las fiestas correspondientes.

Se trataba de estructuras sencillas, que contaban básicamente con un escenario elevado, ancho y profundo, separado de las gradas por un espacio denominado *orchestra* ('orquesta'), que, en ocasiones, era ocupado por asientos portátiles para las autoridades que asistían a la representación. En el fondo del escenario había una pared de madera, de color blanco, con tres puertas practicable. Esta pared delimitaba además el espacio que ocupaban los actores, como si de un vestuario se tratara. El escenario no estaba cubierto, carecía de telón y no se modificaba en el transcurso de la obra, que se representaba de forma ininterrumpida, sin descansos. La inclusión de actos y escenas es relativamente temprana, pues se remonta al siglo I d. C., pero no responde a los usos originales del teatro plautino (Taladoire, 1956, p.83).



(Fig. 1: Reconstrucción ideal del Teatro de Pompeyo, Roma, s. I d. C.)

A la vista de la simplicidad de la puesta en escena, no es extraño que se haya dicho que la imaginación era la base del espectáculo (Molina, 1991, pp. 23-24). A falta de los complejos artilugios de una tramoya mínimamente desarrollada, los espectadores participaban de la convención dramática sin mayor problema. Esto era así incluso cuando se trataba de escenas de interior, es decir, cuando la acción se desarrollaba dentro de una casa. Bastaban entonces las alusiones de los

personajes para advertir de ello al público, que asumía el hecho de forma natural. Incluso la tipología de la obra se descubría a primera vista por la indumentaria de los actores. Sabido es, por ejemplo, que el *cothurnus* ('coturno') era el calzado que usaban los personajes de la tragedia, mientras que el *soccus* ('zueco') lo era de la comedia. Además, en el caso de la comedia, los personajes podían aparecer vestidos a la manera romana o a la griega. El asunto no era baladí, pues en el primer caso se representaba una comedia *togata*, es decir, una comedia de ambientación típicamente romana, en la que los personajes aparecen vestidos con la toga roma. En cambio, si se visten con el manto que solían usar los griegos, denominado *pallium*, se trata de una *fabula palliata*, esto es, una comedia de ambientación griega. Tanto la *togata* como la *palliata* tienen en común el predominio de la expresión literaria sobre la expresión corporal, a diferencia, por ejemplo, del mimo, en donde lo literario tenía muy poco peso. Curiosamente el mimo fue el único género que gozó del favor del público prácticamente hasta la caída del imperio romano, a diferencia de la *palliata* y de la *togata*, que dejaron de interesar en torno al año 100 a.C.



(Fig. 2: Actores con sus máscaras. Mosaico procedente de Sousa, Túnez; s. III d. C.)

Las representaciones teatrales formaban parte de las celebraciones religiosas o civiles, que tenían lugar de forma regular en diferentes épocas del año (como, por ejemplo, los *Ludi Romani* o 'Juegos romanos', en homenaje a Júpiter; o los *Ludi plebei* o 'Juegos de la plebe') u ocasional, con motivo de una victoria militar o del fallecimiento de un personaje ilustre. Por eso se forjó la expresión *Ludi scaenici* o 'juegos escénicos' en indisimulado parangón con los conocidos *Ludi circenses* o 'juegos del circo'. Además, los espectáculos eran públicos y gratuitos. Se sufragaban con cargo al estado y cuando el presupuesto no llegaba, los magistrados ponían el dinero de su bolsillo. Todo ello suponía un doble desafío para los comediógrafos, pues, por un lado, las representaciones solían coincidir, por ejemplo, con los juegos del circo, lo que les obligaba a agudizar su ingenio procurando sin ambages satisfacer los gustos del público. Y, por otro lado, se creaba un ambiente de jolgorio generalizado que exigía gran oficio a los actores, especialmente al comienzo de la obra.

A este respecto resulta interesante escuchar los prólogos de Plauto, y comprobar cómo se dirigen al público para atraer su atención con técnicas vecinas a las de la oratoria clásica. El ejemplo más notable es el del *Poenulus* o *El pequeño cartaginés*. Arranca la obra con el Prólogo en escena, un papel que solía asumir el jefe de los actores. Sorprendentemente anuncia que va a recitar el comienzo de una tragedia, rompiendo así las expectativas de los espectadores, que no asistían a la representación para llorar sino para reír. No es difícil imaginar la reacción del público al escuchar al actor decir: "Me complace recitar el Aquiles de Aristarco, de ahí cogeré el principio de esta tragedia" (Plauto, 2005, p. 21). En realidad se trata de una burla que permite al actor proclamarse general de los histriones y mandar callar a todo el mundo, que es lo que, al fin y al cabo, se pretende para que la representación pueda comenzar. El impostado general hace un repaso jocoso de los presentes, añadiendo a la provocación inicial la burla socarrona. Se mofa de quienes han acudido al espectáculo sin comer, pero también de quienes han comido antes:

Callad y guardad silencio y prestad mucha atención, os ordena oír el general en jefe de los histriones, y que os sentéis en los asientos con buen ánimo, no sólo los que estén en ayunas, sino también los que hayan venido saciados (Plauto, 2005, p.21).

Como las órdenes del improvisado general no parecen cumplirse, el prólogo solicita la ayuda del pregonero, que desatendiendo su oficio se ha sentado como un espectador más:

Levántate pregonero, procura que el pueblo nos preste atención, hace rato que espero, a ver si sabes tu oficio, ejercita tu voz, gracias a la cual vives y te alimentas. Pues si no gritas, callado te oprimirá el hambre (Plauto, 2005, p. 21).

Pero las instrucciones del supuesto general no van más allá de intentar poner orden en el auditorio, lo cual nos permite hacernos una idea muy aproximada del abigarrado público de la época. Se alude aquí a las prostitutas que se sientan en el proscenio, a los lictores que no paran de murmurar e incluso al acomodador que no le importa molestar a los actores conduciendo al público a sus asientos en medio de la representación:

Sería bueno que sigáis mis instrucciones: ninguna prostituta degenerada debe sentarse en el proscenio, que no murmuren los lictores, ni el acomodador andará por delante de la vista del público, ni lleve al asiento mientras el actor esté en escena (Plauto, 2005, p.21).

No faltan puyas para quienes se quedan dormidos, para los esclavos que ocupan los asientos de los hombres libres, en vez de ocuparse de las tareas domésticas, e incluso para las nodrizas, que se llevan los niños a la representación, en vez de darles el pecho en casa:

Los que durmieron en casa ociosos, deben aguantar ahora en pie, de buen grado, o si no, haber dormido menos. Los esclavos, que no se sienten, de forma que haya sitio para los hombres libres, o que den por su cabeza dinero; si no pueden hacer esto, que se marchen a su casa, (...) las nodrizas que cuiden a los niños más pequeños en casa y que ninguna los traiga al espectáculo, para que ni ellas mismas pasen sed ni los niños se mueran de hambre o hambrientos berreen aquí como cabritos (Plauto, 2005, p. 22).

Ni siquiera las matronas se salvan de estas duras ordenanzas, pues se les exige guardar un silencio estricto y no cotillear.

Que las matronas miren calladas, que rían calladas, aquí procurarán no hacer ruido con su canora voz, que lleven los cotilleos a su casa, para que ni aquí ni en casa sean una molestia para sus maridos (Plauto, 2005, p. 22).

Conviene recordar a este respecto que ya entonces corría la especie de que las mujeres por naturaleza eran incapaces de contener su lengua, como se advierte en este otro pasaje de la *Aulularia* de Plauto, en el que una matrona llamada Eunomia le confiesa lo siguiente a su hermano, el adinerado Megadoro:

Soy consciente de que vosotros, los hombres, pensáis que somos molestas, pues, con razón, a todas se nos considera muy parlanchinas e incluso dicen que ni ahora ni nunca se ha encontrado una mujer que sea muda¹.

Más allá de la explotación burlesca del tópico de la mujer habladora, lo cierto es que los esfuerzos del prólogo del *Poenulus* por poner orden y silencio entre los asistentes, refleja con bastante realismo la situación a la que se enfrentaba la compañía al inicio de la representación: una abigarrada e indócil muchedumbre con ganas de diversión.

¹ Cuando no se indica lo contrario, la traducción es de nuestra cosecha.

3. Actores y personajes.

No es difícil suponer cómo se organizaba una compañía de teatro, llamada *grex* o *caterva* ('rebaño'), a las órdenes de un empresario, el *dominus gregis* o 'jefe del rebaño', que se encargaba de contratar las obras, comprando sus derechos a los autores, y de dirigir luego todo lo relativo a la puesta en escena. Era habitual incluso que el empresario participara en la representación como un actor más. Por otra parte, la consideración social de los actores cambió a lo largo del tiempo, pues, aunque al final del imperio muchas compañías se nutrían de esclavos y libertos, lo cierto es que en época republicana nos consta que hubo actores de mucho prestigio, que se codeaban incluso con las clases más ilustres y adineradas. El número de actores que formaban parte de la compañía no excedía de cinco, porque era habitual que un mismo actor representase diferentes papeles, incluso personajes femeninos. Excepto en el mimo, todos los actores eran hombres y cuando asumían papeles de mujer se limitaban a modular la voz y cambiar de vestido.



(Fig. 3: Mosaico que representa a los miembros de una compañía de teatro; Pompeya, Casa del poeta trágico; s. II a. C.)

En cuanto a los personajes, conviene advertir que están fuertemente estereotipados, es decir, los tipos que aparecen en escena responden a un elenco que se repite de una obra a otra, como categorías que se actualizan con un simple cambio de nombre. Por ejemplo, el "soldado fanfarrón" se llama Terapontígono en *El gorgojo*, Pyrgopolinices en *El soldado fanfarrón*, y Arasofanes en *El truculento*; pero sus bravatas son siempre del mismo tenor. Lo mismo cabe decir de los esclavos que inundan las comedias con sus ardidés de parásitos, de los jóvenes enamorados, y de los viejos, por no hablar de otros personajes de reparto como los cocineros, que salían a escena con algún instrumento propio de su oficio y un nombre revelador. En *La comedia de la olla*, por ejemplo, los cocineros se llaman Congrión y Ántrace, que evocan nombres de pescado y de carbón, respectivamente.

La ambientación griega de las obras exige nombre también griegos, pero ello supone una buena oportunidad para que los autores bauticen a su manera a sus personajes. Sirva, como ejemplo, el elenco de *La comedia de la olla*. Los dos viejos se llaman Euclión y Megadoro, que en griego significan literalmente 'de buena fama' y 'gran regalo'. La fina ironía del autor suscita la risa cuando se desarrolla la trama, porque el tal Euclión es bien conocido sólo por su extrema pobreza, al contrario que su vecino, Megadoro, a quien, por ser un solterón acaudalado, bien pudiéramos llamarle 'el gran chollo', al menos para mozas (y menos mozas) en busca de matrimonio. El esclavo vivaracho no por casualidad se llama Estróbilo, que en griego significa 'peonza'. Y lo mismo cabe decir de la esclava vieja, cuyo nombre evoca su afición al vino, pues no en vano Estáfila, en griego, quiere decir 'racimo de uvas' (Holland, p. 25). Conviene tener en cuenta esta circunstancia para comprender en sus justos términos el alcance último de sus palabras, como por ejemplo cuando se lamenta de su situación diciendo: "me temo que beberé un mal brebaje de penalidades" (Plauto, 2004, p. 117)². Que diga esto quien se llama "Racimo de uvas" no deja de tener su gracia, sobre todo si imaginamos al personaje fingiendo que "empina el codo" con destreza.

² Ante un público menos avezado en estas sutilezas lingüísticas bien cabría aplicar aquí alguna expresión más vulgar, tal como "ya verás cómo me toca comerme el marrón".



(Fig. 4: Mosaico de máscara cómica de personaje de vieja, procedente de Sevilla. Museo arqueológico de Barcelona; s. III d. C.)



(Fig. 5: Máscara cómica. Museo Nacional de Roma; s. II d. C.)

4. Estáfila: una vieja para todo.

Sirva lo dicho hasta aquí como preámbulo al análisis algo menos somero del personaje de Estáfila, que sigue a continuación. A decir verdad, los personajes femeninos tienen menos peso que los masculinos en el conjunto de la trama de las obras de Plauto. Tal vez por ello, la bibliografía sobre ellas es menos abundante que la de ellos. Y más aún si cabe, si se trata de una esclava vieja, como Estáfila, que ha merecido escasa atención hasta que Holland (2008) decidió poner el foco en ella. En general, en la bibliografía al uso las esclavas viejas suelen ser despachadas con referencias vagas a su caracterización tipológica como mujeres muy habladoras, de mal aspecto (ya sea por enfermedad o fealdad), y de malas artes, como brujas y embaucadoras. Por tanto, esto es lo que esperaba encontrarse el público que asistía a las representaciones de las comedias plautinas, y esto es lo que efectivamente veía sobre el escenario cuantas veces aparecía una esclava vieja. Sin embargo, tal como señaló Duckworth (1952, pp. 253-261), las esclavas viejas no carecen de importancia en el teatro plautino, pues asumen tres funciones básicas: contribuir al desarrollo de la trama, a la caracterización de los personajes principales y al mantenimiento de la *vis comica*. Tales funciones pueden cumplirse

además de forma simultánea, según vemos al comienzo mismo de *La comedia de la olla*.

Pongámonos en escena. La obra ha comenzado con un prólogo cuya misión principal se reduce a ganarse el favor del público y a explicar los elementos fundamentales de la trama. En este caso se trata, como es bien sabido, de un viejo llamado Euclión que ha encontrado enterrada en su casa una olla llena de monedas de oro. Hallazgo no casual, pues se debe a la intervención del mismo Lar familiar que hace de prólogo. La obra toda gira en torno a las tribulaciones de Euclión, que no sabe cómo hacer para disimular su tesoro recién encontrado. De hecho, al contrario de lo que suele creerse comúnmente, Euclión no responde tanto al prototipo del avaro, que disfruta amasando su fortuna, como al de un individuo fatalmente trastornado por su buena suerte. Plauto nos presenta un personaje desgarrado interiormente por el conflicto permanente entre el deseo de permanecer dentro de casa custodiando el tesoro y la necesidad de salir fuera a atender sus obligaciones habituales, aunque sólo sea para que no sospechen del hallazgo. De algún modo cabe verlo incluso como un *Sosias* invertido, quiero decir como un reflejo especular del personaje universalmente conocido de otra comedia de Plauto: *El anfitrión*. El dios Mercurio decide hacerse pasar por *Sosias* y asume su aspecto. Tan absoluto es el parecido que *Sosias* termina dudando de su propia identidad (Plauto 2004, pp. 53-55). En *La comedia de la olla*, en cambio, el desdoblamiento externo de *Sosias* es sustituido por una ruptura interior, la propia de quien, como Euclión, cree tener la cabeza en su sitio y el cuerpo en otro: "Me daré prisa en llegar a casa, pues yo estoy aquí, pero mi ánimo está en casa" (2004, p. 112). Una ruptura interior que resulta traumática, por eso dice: "Se me parte el alma cada vez que me veo en la necesidad de salir de casa" (Plauto 2004, p. 109). Estáfila es la víctima primera de este peculiar "corazón partió" de su amo, pues sin motivos aparentes se ve obligada a salir y entrar en su casa, al albur de unas fuerzas centrífugas y centrípetas que colisionan fatalmente provocando los desvaríos de la razón de su amo.

Habitado a vivir como un miserable, todo el empeño de Euclión se reduce a ocultar su fortuna y a salvarla de los peligros que ve por doquier. Así lo anuncia el

Prólogo justo antes de retirarse del escenario y dejar paso a la representación propiamente dicha: "Pero ya anda el viejo gritando dentro como siempre. Echa fuera a la vieja para que no husmee. Me creo que quiere inspeccionar el oro, no sea que se lo hayan robado"³. Acto seguido escuchamos a Euclión ordenando a gritos a Estáfila que salga de casa: "Sal, te repito, anda, sal. Has de salir aquí fuera, por Hércules, husmeadora de ojos delatadores".

No es fácil traducir el texto latino original sin perder buena parte de su gracia. Plauto emplea la expresión *circumspectatrix cum oculis emissiciis*, que evoca el rostro de una fisgona con unos ojos tan saltones, por el afán de mirar, que a punto están de salirse de sus órbitas. Ya fuera el rostro del actor o el gesto excesivo de la máscara (pues aún hoy se discute si en tiempos de Plauto los actores cómicos las usaban o no), lo cierto es que estos "ojos como platos" reflejan cosas diferentes para los dos personajes que están en escena. La vieja sale sorprendida por los gritos de su amo, que le ordena salir de casa sin motivo alguno, mientras que éste, Euclión, le acusa de querer enterarse de todo, incluso de lo que no debe. La estupefacción de Estáfila es tan intensa como el temor de Euclión a que descubra su secreto. Y así proclama:

Bien sé que nunca antes he visto a nadie peor que la vieja ésta, y mucho miedo le tengo a que, cogiéndome desprevenido, me engatuse con sus engaños, o que se huelva dónde está escondido el oro, que hasta en el cogote tiene ojos, la muy bicha.

Al hablar así de ella, Euclión se deja llevar por la caracterización típica de la esclava vieja, que, como un *servus callidus* ('esclavo astuto'), es capaz de engañar a su amo con toda clase de tretas. Le atribuye además la capacidad de oler dónde está el oro, como si se tratase de un sabueso de agudo olfato, y, para colmo, termina la caracterización con una hipérbole que le atribuye ojos en la nuca, como si fuera un animal monstruoso o una simple bruja. Nada de esto es verdad, es decir, ni Estáfila es

³ Reproduzco aquí y en otros lugares la espléndida traducción de J. Enríquez (Plauto, 2004, p. 106).

una bruja ni sabe siquiera de la existencia del oro, pero su simple presencia inocente y desconcertada en el escenario, permite descubrir la personalidad atormentada de Euclión. De esta forma se cumple una de las tres funciones atribuidas al personaje secundario: contribuir a la caracterización del personaje principal.

Por otra parte, los abusos físicos y verbales del amo a la esclava formaban parte del repertorio habitual de la comedia y constituían una vía fácil para provocar la risa. Nada más atravesar la puerta, Estáfila se queja de que Euclión le pega:

Estáfila: Pero, ¿por qué me pegas, desgraciada de mí?

Euclión: Para que seas desgraciada y tengas una mala vida, la que te mereces por mala.

Estáfila: ¿Por qué motivo me has hecho salir de casa?

Euclión: ¡A ti te lo voy a explicar yo, carne de cañón!

En realidad la llama *stimulorum seges*, que literalmente quiere decir 'campo de látigos', sugiriendo así una espalda surcada por las cicatrices de los latigazos. He preferido, no obstante, traducir el texto latino por 'carne de cañón', que nos resulta más conocida. Sigue la representación con estas palabras de Euclión:

Allí. Aléjate de la puerta. ¡Por favor! Pero mira cómo se mueve. ¡Oye!, ¿sabes qué hay de lo tuyo? Por Hércules, como coja la fusta o el látigo, voy a hacer que aceleres ese paso tuyo de tortuga.

No estaría de más imaginarnos a Estáfila contoneándose lentamente camino del rincón mientras su amo la cubre de improperios. Ella toma entonces la palabra y lo hace para quejarse en un aparte de su mala suerte y proclamar que más le hubiera valido acabar en la horca que en casa de un amo tan cruel. Euclión, que no parece haberse enterado de esto último, comenta en un aparte también: "Mira cómo farfulla la maligna, ella sola"; y luego, de nuevo a voces, la amenaza así: "Te voy a arrancar esos ojos, desgraciada, para que no puedas vigilarme lo que hago". Y luego, como si estuviera dirigiendo la maniobra, por ejemplo, de un carro que aparca,

exclama: “Apártate más, más. ¡Ea! Quieta ahí” (Plauto, 2004, p. 107). En este caso, cabe suponer el aprovechamiento de la expresión corporal por parte de los personajes para generar una suerte de coreografía cómica que simula la compleja maniobra para que Estáfila se detenga en el punto exacto que quiere el obsesionado Euclión. Tanto es así que le dice:

Si te apartas de ahí un dedo o el largo de una uña o si te vuelves a mirar, mientras yo no te llame, te crucifico en el acto (Plauto, 2004, p. 107).

Cuando Euclión abandona la escena para comprobar si su tesoro sigue a salvo, Estáfila entona un monólogo, en el que se lamenta de la locura que ha poseído a su amo, que le hace salir y entrar una y otra vez en la casa. Nos descubre que Euclión “se pasa en vela la noche entera; y los días, como un zapatero remendón y además cojo, se los pasa sentado en casa enteros”. A la proverbial dedicación de los zapateros a su tarea se une el hecho de que lo compara con uno cojo (*claudus sutor*), lo que le obliga aún más a permanecer en casa. La comparación se suma a la burla que hace de los desvaríos de su amo, contribuyendo así al regocijo del público, que es la segunda función que desempeña su personaje en el desarrollo de la obra.

Finalmente, la vieja Estáfila también contribuye al desarrollo de la trama, pues justo antes de que Euclión vuelva a escena, confiesa ante los espectadores que Fedria, la hija de su amo, está embarazada y a punto de parir. Se nos descubre así una faceta nueva de personaje, como niñera (*anus nutrix*) que vela por la felicidad de la joven y sabe guardar su secreto, suscitando así el favor del público en abierto contraste con el trato cruel que le propina su amo. Al revelar el embarazo de Fedria, Estáfila participa en el entramado argumental de la obra, pues nos descubre la imposibilidad de que finalmente se celebre el matrimonio acordado con el viejo y adinerado Megadoro, que también la pretende como esposa, a pesar de la diferencia de edad y de posición social. Es probable incluso que entre los pasajes perdidos de la obra, que no se nos ha transmitido completa, Estáfila participe directa o indirectamente en la resolución de la trama propiciando que Fedria se case al fin con el joven

que la dejó embarazada. En este sentido, Estáfila deja de ser una esclava vieja (*serva callida*) que recibe los golpes e insultos de su amo, y se convierte en una suerte de niñera doméstica (*anus nutrix*), que resulta atractiva a los ojos del público, porque vela por la felicidad de la joven.

Resulta, pues, que a pesar de la brevedad de las intervenciones de Estáfila y de que se trata a la postre de un personaje secundario, no por ello carece de interés para el devenir de la obra, pues asume un doble papel, el de niñera, a los ojos de Fedria y del público, y el de esclava artera, a los ojos de su amo. Curiosamente, esta doble perspectiva se distingue bien en el texto, pues en los monólogos se nos ofrece como una suerte de anciana respetable, mientras que en los diálogos con Euclión se nos presenta a los ojos de su amo como una vieja bruja, fisgona y deslenguada.

En la siguiente escena Euclión sale de casa tras comprobar que el tesoro sigue a salvo. Para expresar su alivio Plauto pone en su boca una expresión deliberadamente ambigua (*defaecato animo*) que evoca por una parte la tranquilidad de su ánimo y por otra el alivio corporal de quien acaba de defecar. El significado primero del verbo *defaecare* es precisamente éste y el público entendería que por ahí iba la cosa hasta que finalmente se topa con el término *animo*, cambiando así el sentido de la metáfora. Resulta lógico suponer que la expresión corporal contribuiría también a recrear esta confusión haciendo que el actor salga a escena colocándose sus ropas tal como haría quien acaba de satisfacer sus necesidades orgánicas.



(Fig. 5: Una vieja con máscara, s. III a. C.; cf. Holland, p. 26)

Dicho esto en un aparte, se dirige de nuevo a Estáfila y le ordena que vuelva a meterse dentro y que "vigile en el interior de la casa". La vieja criada responde con fina ironía: "¿Qué? ¿Que yo vigile dentro? Sí, claro, no sea que alguien se lleve la casa, pues nada hay que pueda interesar a los ladrones; fíjate si está llena de agujeros y telarañas". Fuera de sí, Euclión la insulta de nuevo ";Qué pena que por tu culpa Júpiter no me convierte en un rey Filipo o un rey Darío, ¡bruja, más que bruja!". Conviene advertir que la alusión a estos dos reyes no es casual, pues son conocidos por su proverbial riqueza.

Respira el personaje por la herida (la de su tesoro oculto) y se empeña en hacer ostentación de su pobreza, por ello, exclama con fingida solemnidad: "Pobre soy, lo confieso, lo soporto, y lo que los dioses disponen, lo sobrellevo". Preso de su obsesión le ordena a Estáfila que se meta dentro y que cierre la puerta. Su cabeza trastornada no deja de imaginar peligros en su ausencia y para evitar los riesgos de visitas inesperadas le ordena que apague el fuego, de tal forma que nadie vaya a pedirselo. La amenaza incluso usando un juego de palabras que revela su desgarramiento interior: "como el fuego esté vivo, tú serás apagada al instante". Y las mismas precauciones exige tomar con el agua y con los utensilios de cocina, que, para su desgracia, suelen intercambiarse entre vecinos. En el colmo de su desvarío le ordena por último que no deje entrar ni a la Buena Suerte. A lo que Estáfila responde con sorna: ";Por Pólux, ya procura ella misma no meterse aquí, pues nunca ha llegado a nuestra casa, aunque se queda cerca!". Quiere decir con esta puya que la Buena Suerte prefiere acudir a la casa de su vecino Megadoro, en vez de a la suya. El desparpajo de la vieja criada y la aguda rapidez de su respuesta desataría la hilaridad del público al comprobar cómo la vieja esclava acaba burlándose de su amo haciendo valer su aplastante lógica doméstica.

5. A modo de conclusión.

El análisis del papel de Estáfila pone de manifiesto que la poderosa *vis comica* de Plauto no se agota en los personajes principales de sus obras, sino que alcanza de lleno a los personajes secundarios. El caso de Estáfila es paradigmático. Se trata de

una esclava vieja que a los ojos de Euclión, su amo, representa los defectos habitualmente atribuibles al parásito desvergonzado que abusa de su amo. Además, Euclión la acusa de bruja, cotilla y fisgona. Su papel entonces se aproxima al de una *anus callida*, una vieja artera y poco leal, aunque en realidad sólo es así a ojos del trastornado Euclión. Pero al mismo tiempo Estáfila sabe guardar el secreto de la joven Fedria, que está apunto de parir, y se complace de la suerte de ambas mujeres si Euclión, su padre, lo descubre. Al actuar así se comporta como una *anus nutrix* que merece cierto respeto. Esta dualidad no es sorprendente, y mucho menos en *La comedia de la olla*, que, al fin y al cabo, es una obra de dualidades constantes. En cualquier caso la presencia de Estáfila en escena permite retratar a Euclión como un hombre poseído por el miedo a perder el tesoro. Además, la vieja es un buen acicate para provocar la risa del auditorio, ya sea directamente, como cuándo responde con descaro a los desvaríos de su amo, o indirectamente, cuando es objeto de las burlas de Euclión. Convendría tener esto en cuenta a la hora de representar la obra, como convendría también adaptar la puesta en escena del texto sorteando los paralelismos gramaticales de la traducción y, tal como hemos hecho aquí, procurando equivalencias expresivas que desencadenen la carcajada del público, que es, al fin y al cabo, el objetivo último de Plauto.

BIBLIOGRAFÍA: TEXTOS

Molina Sánchez, M. (1991). *La Aulularia de Plauto*. Madrid: Ediciones Clásicas.

Plauto (2003). *El soldado fanfarrón*, estudio, traducción y notas de M. Mañas. Cáceres: Universidad de Extremadura.

Plauto (2004). *Anfitrión, Aulularia, Los cautivos*. Introducción, traducción y notas de J. A. Enríquez González. Alianza Editorial.

Plauto (2005). *Poenulus*, introducción, guía didáctica y traducción de C. Luna Merelo. Prósopon, Festivales de Teatro Grecolatinos.

BIBLIOGRAFÍA: ESTUDIOS

Arnott, W. G. (1975). *Menander, Plautus, Terence*. Oxford: Clarendon Press.

Duckworth, G. (1952). *The Nature of Roman Comedy*. Princeton: Princeton University Press.

Fraenkel, E. (1960). *Elementi plautini in Plauto*. Firenze.

Holland, L. L. (2008). Euclio's Solitary Slave: Staphyla in Plautus' Aulularia. *New England Classical Journal* 35 (1), 21-30.

López, A., y Pociña, A. (2007). *Comedia romana*. Madrid: Akal.

López Grégoris, R. (1996). Plauto y la originalidad. *Minerva. Revista de filología clásica* 19, 111-130.

Richlin, A. (1992). *The Garden of Priapus: Sexuality and Aggression in Roman Humor*, rev. ed. New Haven and London: Oxford University Press.

Taladoire, B. A. (1956). *Essai sur le comique de Plaute*. Monaco: Imprimerie nationale.

Tovar, J. (2003). *En bandeja de Plauto: un ensayo sobre Billy Wilder*. Cáceres: Universidad de Extremadura.

RECURSOS EN RED

Fig. 1: <http://imperiromanodexaviervalderas.blogspot.com.es/2015/08/teatro-de-pompeyo.html>

Fig. 2: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/46/Sousse_mosaic_theatre_scene.JPG

Fig. 3: <https://es.pinterest.com/pin/331999803756136931/>

Fig. 4: http://www.vroma.org/images/mcmanus_images/oldwoman_mask.jpg

Fig. 5: <https://es.pinterest.com/pin/354799276867451918/>

Fig. 6: https://www.academia.edu/382640/Euclios_Solitary_Slave_Staphyla_in_Plautus_Aulularia?auto=download

GODOT ENTRE REJAS

Denis Rafter

En abril del año 2000, empecé unos ensayos de *Esperando a Godot* de Samuel Beckett. Eran ensayos diferentes, surrealistas, difíciles, pero me dejaron con unos sentimientos inolvidables. Aprendí muchas cosas sobre la gente y sobre mí mismo y reconocí, una vez más, la importancia que el teatro puede tener para personas que ni siquiera han visto una representación en su vida. Intuí, durante aquellos meses, que mi trabajo como director de este Godot podía ser de interés en el futuro; después de cada ensayo, no solamente apunté mis notas de dirección, sino también mis observaciones con respecto a los actores. Porque estos actores eran diferentes, ninguno había hecho teatro en su vida; no tenían ni idea de quién era Beckett: eran presos en el Centro Penitenciario de Aranjuez.

Entonces había tres protagonistas durante los meses de ensayo, Samuel Beckett, los actores y la cárcel. Esta última luchaba contra las otras dos. Y yo fui el árbitro, intentando conseguir un final honesto, creativo y divertido. Cuando uno va a una cárcel, para conseguir algo artístico hay que dejar ciertas ideas preconcebidas fuera. Un ensayo no es lo mismo dentro de estos muros tan formidables. No todos consideran que tus intenciones artísticas valgan la pena. Y el entorno en que tienes que trabajar es totalmente ajeno a un ambiente muy artístico. Olvídate de cualquier método. Incluso, a veces, me preguntaba a mí mismo qué sentido tenía todo eso; hasta que un día, uno de los presos me dijo: "Olvidamos la realidad de nuestro entorno y la vida que tenemos aquí dentro cuando estamos haciendo teatro".

Me di cuenta de que sí, en efecto, el mundo, la visión del mundo cambia cuando nuestra mente está llena de pensamientos e ideas creativas. Pero cada día de trabajo fue una lucha por conseguir la base más fundamental para desarrollar un ensayo positivo y productivo.

Presentar *Esperando a Godot* en una cárcel, con los presos como actores, tiene su precedente. Una de las representaciones más emblemática y celebrada fue la de la cárcel de San Quintín en la Bahía de San Francisco, el 19 de noviembre de 1957, pocos años después del estreno absoluto en París en 1953 en un pequeño teatro. El director fue Herbert Blau, un dramaturgo innovador, y el público consistía en 1.400 presos. Tuvo gran éxito e inspiró a un grupo de presos para fundar una compañía de actores en la cárcel, el San Quentin Drama Workshop.

Igual que "Hamlet", *Esperando a Godot* está afinado para conectar con la gente en cualquier situación. Tiene una resonancia con sentimientos universales de la condición humana. En un centro penitenciario, trata de circunstancias que comunican enseguida con la situación de los encarcelados, duda, esperanza, inseguridad, peligro, inmovilidad e incertidumbre perpetua. Y todo en un texto poético, sencillo y claro. Gran parte de la atracción de *Godot* es su comedia, un humor inspirado por los cómicos del vodevil y cine mudo. Gente que no tiene nada, ni la esperanza, entiende lo que significa el teatro del absurdo. Sus vidas en la cárcel son absurdas, desprovistas de una razón para vivir. Trabajando con estos "actores por necesidad", aprendí más sobre Beckett, más sobre la absurdidad de la vida y más sobre mí mismo. Y descubrí que no todos los que están en la cárcel son criminales y que no todos los que están en la calle son inocentes. Me di cuenta también de que el sufrimiento más pesado de muchos de ellos es estar despojado de un control de su destino, sin la capacidad de decidir por sí mismos y existir en un ambiente desmoralizador.

Entonces ¿qué debe hacer la sociedad con los ladrones, los violentos, los asesinos, los violadores, los que son un peligro para los demás? ¿Dejarlos sueltos por las calles y poner a los inocentes y más vulnerables a su merced? Por supuesto que no. En un estado libre y democrático, nadie puede tener una libertad absoluta. Una libertad total de uno mismo significa una pérdida de libertad de otro. No tenemos la libertad de hacer daño a otro. Pero cuando la justicia ha seguido su camino y condenado a un culpable, no debemos perder nuestra humanidad hacia el condenado. No tenemos derecho a tratar a ningún otro ser humano como un animal. Tratar con crueldad a otro ser humano nos convierte en inhumanos.

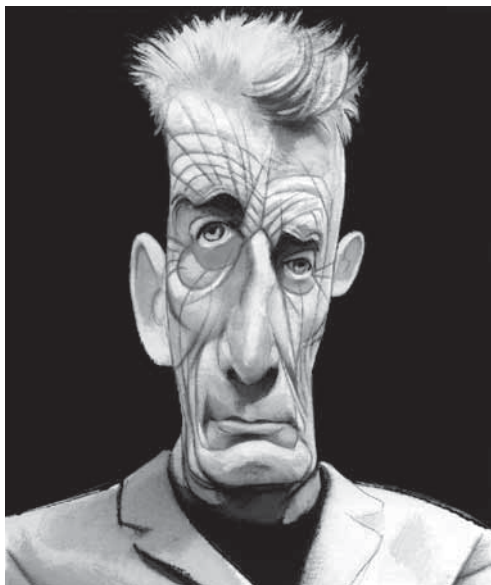
A finales del siglo XIX, Oscar Wilde, después de salir de la cárcel de Reading, escribió cartas al editor del periódico Daily Chronicle sobre algunas crueldades de la vida en la cárcel, hambre, insomnio y enfermedad, pero lo que a él le preocupaba más era la deshumanización del sistema. Después de un siglo, sin duda, la vida de un encarcelado ha mejorado, pero siempre hay el peligro que las leyes y las normas olvidan, la esencia de su razón de estar, el tratamiento humano y justo de todos, incluso de los criminales. Eso es lo que nos separa más de los animales, nuestra empatía con los demás. Parece que estoy exagerando: pues no, solo hay que contemplar la repercusión en nuestras vidas de la nueva tecnología. Cada día estamos más y más aislados de la voz humana, en las instituciones sociales, los bancos, los hospitales, las escuelas. El mundo está cada vez más enganchado a las pantallas, teléfonos móviles, i-pads, ordenadores y televisión basura.

En dieciséis años desde que traje a Beckett y *Esperando a Godot* al Centro Penitenciario de Aranjuez, nuestra capacidad de comunicarnos entre todos nosotros ha tomado una forma radicalmente diferente. Palabras, imágenes, mensajes, noticias y observaciones van y llegan instantáneamente. Tan rápido, que no tenemos tiempo de reflexionar. Reflexionar es una acción física del cerebro que causa, o no, una reacción emocional. Hamlet lleva casi toda la obra reflexionando y siempre en un estado altamente emocional. Por eso nos identificamos con él: es tan humano y tan universal en su humanidad.

De la misma manera, los presos de Aranjuez se identificaron con los personajes de Godot, con la crueldad que sufren dos vagabundos esperando a Godot, un ser incógnito y misterioso, pero con poder sobre sus destinos. Estragón y Vladimir esperan y esperan y esperan. Tienen que esperar. No tienen otro remedio. Dónde están. ¿En el purgatorio? ¿Están muriéndose? ¿En las puertas del Paraíso? ¿En un hospital? ¿O en la cárcel? Beckett no especifica. Solo dice: "A country road", un camino en el campo. Es mejor que Beckett no haya sido más preciso. Así el público puede pensar por sí mismo dónde está. Para los presos es la cárcel. ¿Y quién es Godot? También mejor que no lo defina. Para algunos, es Dios; para otros, la vejez o la muerte; para los presos, el poder escondido, autoritario e incógnito. Los hombres y mujeres encarcelados están acostumbrados al vacío y a la oscuridad mental. Y

están acostumbrados al terror hacia el vacío. En el fondo, Estragón y Vladimir están aterrorizados y todos sus chistes, diálogos y movimientos de vodevil son maneras de esconder o tapar su miedo. “Nada es más cómico que la infelicidad”, dice Nell en “Endgame” de Beckett. Nos reímos de Lucky durante su largo y emocionante monólogo, pero son risas incómodas y con mucha inquietud. En el fondo, los personajes tienen un pánico escondido y toda la acción cómica es su manera de escapar de ese pánico.

Ahora, mirando mis notas de dirección que escribí hace años, me doy cuenta de que todos los ensayos estaban relacionados e influidos por las observaciones de Beckett sobre la vida. En aquellos momentos no estaba tan claro, pero ahora, con el tiempo, con la experiencia, con la vejez, sus palabras y personajes están más vivos. Mi diario de aquellos ensayos parece más claro y significativo ahora.



Samuel Beckett, de Fernando Vicente

12 de abril, 2000

Primera visita a la cárcel de Aranjuez, más o menos, una hora conduciendo desde Madrid. La cárcel está a 60 km. de Madrid, 15 de Ocaña y a 40 km. de Aranjuez, pero tampoco muy lejos de Toledo. Saliendo de Madrid, tomé la carretera hacia Córdoba y antes de llegar a la altura de Ocaña tomé una salida a la derecha. Pasando por terrenos donde vive la perdiz, de pronto, surgieron los muros imponentes del Centro Penitenciario de Aranjuez, secos, silenciosos y fríos.

Primer encuentro con los sistemas de control desde que hice Papá Noel en la cárcel femenina de El Soto. Esta vez entré solo hasta el despacho del sub-director del Centro. Es una reunión de viabilidad y orientación y él está entusiasmado con el proyecto: ¿Cuál es el objetivo del trabajo con los presos? Fundar un aula de teatro en la cárcel. Carlos, un educador del Centro viene para ayudarme. Me ofrecían consejos. No considerar a los carceleros como los malos; no llevar nada fuera del Centro, como una carta; no introducir nada dentro para ellos; no llevar nada de valor contigo, va a desaparecer.

“¿Hay algunos actores entre los presos?” les pregunté.

“Todos son actores”, me contestó el funcionario, “y todos van a convencerte de que son inocentes”.

Entonces, así fue el prólogo, al principio. Ítaca está muy lejos.

Después de un mes, tuve todos los permisos en orden. Continúa mi diario:

10 de mayo, 2000

Un mes desde mi primera visita.

El proceso para entrar al interior de la cárcel es mucho más lento esta vez. Voy al Módulo 6. Isaac está dispuesto para acompañarme. Carlos, el educador, no puede estar hoy. Las puertas se abren y se cierran. Entrego los permisos y documentos. Todo frío, clínico. Al principio, la tristeza no se nota. Te das cuenta del alambre alrededor de los muros y del silencio. Cuanto más adentro pasas, más presos te encuentras. En la cafetería, en el patio de recreo. Estás en el corazón de la cárcel. Te sientes dentro, pero te das cuenta de que hay más, las celdas, los hogares sin libertad. El edificio contiene casi 1.000 celdas.

Seis presos se han apuntado a mi taller de teatro. No sé por dónde voy a empezar. Llevo conmigo muchas notas. Voy a tomar todo, poco a poco, paso a paso. No va a ser fácil. Cruzando el patio me encuentro a los actores en la primera planta. El espacio es adecuado pero los muebles están cubiertos de polvo. Ellos limpian todo, colocan taburetes y empezamos. Quiero decir, hacemos un principio. No los conozco y son pocos. Hablo lentamente para que puedan observarme y conocerme. Me dicen sus nombres:

[Más adelante, en los talleres, cuando estuvimos ensayando una obra improvisada, cada uno seleccionaba otro nombre que no era el suyo, un nombre ficticio. A partir de ahora voy a usar estos nombres para cada actor, para respetar su anonimato].

Dejo mis notas aparte y empiezo a hablar, sentado como ellos, en un taburete alto. Un poquito de explicación sobre los orígenes primitivos del teatro; la necesidad humana de comunicarse con algún superpotente, el sol o la luna, el más allá: un deseo de comunicar nuestras dudas, miedos, deseos. La forma de hacerlo, el ritual, el espiritual, el canto, movimientos que simbolizan la vida y la muerte y los animales y la naturaleza en que vivimos. Es un teatro inspirado por la duda. Es un teatro que intenta explicar lo que no entendemos y hay mucho que no entendemos.

Cuando hablo de la ignorancia, veo sonrisas de algunos indicando que sí, el ser humano está lleno de dudas.

Hablo sobre el origen de las palabras. El pájaro cantor aprovecha la belleza de su voz para atraer a la hembra. Es la música del amor. El rugido del león demuestra su poder. Son todos sonidos para comunicar, estados de ánimo. El lenguaje primitivo se iba desarrollando según la necesidad de expresar sentimientos, ideas y argumentos. La poesía creció para expresar grandes pasiones como el amor; y la poesía épica para comunicar grandes eventos.

Todo eso lo voy contando despacio, con cuidado. No estoy seguro de cuánto conocen. No estoy seguro de mí mismo. Pero me doy cuenta de que me están escuchando atentamente.

Resulta que mi clase coincide con otra clase de jardinería. Algunos tienen que marcharse. Quedan dos, Aurelio y Javier. De carácter, son diferentes el uno del otro.

Pero tienen una cosa en común. Están atentos, concentrados y saben escuchar. Interrumpen cuando tienen una pregunta o quieren decir algo. Me dice Javier que en estos días está leyendo un libro sobre la meditación. Está intentando dejar las drogas. Tiene ojos negros e intensos que exploran mi cara y mi mente. No estoy seguro de si es muy inteligente o solo está muy interesado. Le hago una pregunta: “¿Ves muchos actores en la tele? ¿Has notado cómo actúan?” Se pone muy animado:

“Joder, me dice, me enfadé mucho con esos de la tele, las películas de policías, todo el mundo disparando, un montón de rifles y pistolas, ametralladoras, balas por todas partes; y nadie muere. En la realidad no es así”.

Nos reímos todos, de su pasión y su verdad.

[Después de semanas de trabajo, de lecturas, improvisaciones, discusiones y ensayos, pudimos entrar en los ensayos de Godot. El grupo iba cambiando siempre con un núcleo de tres o cuatro personas. Hice un reparto. En los viajes desde Madrid en coche, observé cómo iba cambiando el paisaje, más flores silvestres, campos de púrpura, de amarillo, de rojo. No conozco sus nombres, solo las amapolas. Antes de cada sesión, necesito averiguar el humor del grupo. Si están tristes, alegres o deprimidos. Hay que estar atento para no insistir tanto. Insistir cuando no pueden, causa desánimo. No puedo mandar. Para ellos, todo el mundo manda. Además, en el teatro nunca consigues la creatividad verdadera mandando. A veces, algunos presos tienen que salir en medio del ensayo. “Ha venido mi abogado”. “Me están llamando por mi medicina”. “Esta tarde me toca trabajar en el jardín”. “No me siento bien”. “Tengo visita familiar”. No sé si soy tonto, pero acepto de buen humor todas sus razones.

Me doy cuenta de que tienen mucha sensibilidad. No puedo decepcionarlos].

31 de mayo, 2000

¿Qué trabajo hicimos hoy? Repartí los textos de *Esperando a Godot*. Hicimos una primera lectura del primer acto. ¡Sorprendente! Les encantó, y lo hicieron muy bien. Empecé a corregir su modulación pero enseguida les dejé hacerlo a su manera. Les dejé equivocarse en la técnica. Solo me concentré en la claridad de las intenciones y

las palabras. De esta manera salió puro y sencillo. Ellos no saben nada de Beckett, ni de Godot, pero dan frescura al texto y parece que, para ellos, es fácil de entender. No están complicando sus interpretaciones con análisis del texto ni de un sub-texto. Recuerdo que una vez, cuando un actor dijo al propio Beckett que no entendía el texto, Beckett le contestó: mejor. Les pregunté cuál era su opinión de la obra. Me contestaban: "Muy bien, muy bien. Ahora tenemos un guion".

7 de junio, 2000

Hasta ahora, los ensayos han sido difíciles. Muchas paradas. Pero lo mejor de todo es que no buscan símbolos donde no los hay. La primera frase de Estragón, "No hay nada que hacer", es simplemente eso: no hay nada que hacer; estamos aquí, encarcelados, y tenemos que esperar. ¿A quién? A Godot. Claro. No tenemos más remedio. Aquí estamos y aquí nos quedamos. ¿Hasta cuándo? Hasta que llegue Godot. No hay nada que hacer. Esta primera frase de la obra está cargada de sentido, mucho más allá de quitar una bota.

Hoy la lectura ha ido bien, bastante bien. Javier y Macuzi leen sus papeles de Vladimir y Estragón y empecé a poner en pie las primeras páginas de su diálogo. Les dejo a ellos mismos moverse por el espacio. Aurelio estaba también, pero parecía inquieto. De vez en cuando desaparecía. Federico no estaba porque tenía una visita. Tino apareció en la mitad del ensayo para contar un chiste y enseguida se fue. Solo se interesa en contar chistes verdes.

Aurelio, a veces, tiene problemas de leer las palabras correctamente a primera vista. Pasaría lo mismo con cualquiera. No es fácil, le explico, captar y entender a primera vista la estructura del texto. Si puedes asumir con rapidez la intención del autor en cada párrafo, puedes leer con más sentido y entonces con más claridad. Si sus pensamientos están lúcidos mientras leen, el sentido llegará al público con claridad. Por eso, es mejor no correr con el texto. Si corres, no das tiempo al pensamiento de vivir. Las palabras existen por causa del pensamiento. Si no hay pensamiento por detrás de las palabras, solo hay sonido sin sentido. El corazón de Lear se rompe no porque grita sobre el cuerpo de su hija Cordelia. Grita porque no

aguanta el dolor que tiene por dentro. Cada palabra, cada pausa, cada silencio en *Esperando a Godot* tiene derecho a vivir. Y no debes confundir rapidez con ritmo.

14 de junio, 2000

Cada día, hace más calor. Cada día, el color del paisaje es más amarillo y la tierra más seca. Estamos en Castilla la Mancha. El sol brilla. Y solo mi panamá protege mi sensible piel irlandesa. Aprecio el cambio del entorno. Para mí el tiempo no está parado y estoy vivo y libre. Tengo suerte. Veo lo que los presos-actores no pueden experimentar, cómo el paisaje va cambiando su vestido. Al entrar en el Módulo 6, me doy cuenta de que el jardín está avanzando. La hierba está brotando y están plantando rosas. Debe de ser una terapia magnífica para gente que no puede apreciar el mundo al otro lado de los muros. Los jardineros tienen buena pinta, mejor que los que encuentro dentro de la cafetería. Esta vez no invito a nadie a tomar café. Estoy allí para hacer teatro...

No fue una buena sesión. Desde el punto de vista teatral: decepcionante. Solo estaba Macuzi. Los demás estaban por allí, pero no vinieron al taller. Federico todavía está trabajando con su proyecto en el jardín. De Javier no tengo noticias. Vino Aurelio más tarde, mucho más tarde.

20 de junio, 2000

Sigo intentando. Me siento como Estragón, "No hay nada que hacer". Cada día de taller, estoy allí esperando, pero nadie viene. Para mí, el nombre Godot se convierte en un nombre colectivo que significa un grupo de actores. Hoy, cuando paso por el control y entro en la cafetería, Aurelio estaba allí en una mesa jugando a las cartas. Por su aspecto y su mirada, supe que no tenía intención de hacer teatro. Javier apareció y me dijo que volvería enseguida y se fue. Federico no daba muestras de venir. Macuzi tenía algunos días de libertad provisional. Entonces, crucé por el patio solo; subí al primer piso, solo; y me senté leyendo a "Godot", esperando. Después de una hora así, reflexionando sobre el teatro, sobre Beckett y Godot, sobre los actores y en la inmensa devoradora del tiempo, del espíritu humano, de la alegría, de la esperanza y la ilusión: la cárcel.

Allí, sentado a solas sobre un taburete alto, pensaba en ¿qué hago ahora? Me puse a valorar mis opciones. Primero: ir abajo a la cafetería para buscar a mis actores – y tal vez perder respeto. Segundo: marcharme enseguida sin intentar hablar con nadie, después de haber hecho el viaje y haberme quedado más de una hora esperando. Tercera opción: quedarme allí esperando a que alguien viniese. Decidí tragarme mi orgullo y bajar a la cafetería a buscar a los actores.

Volví a ver a Aurelio. Todavía estaba jugando a las cartas y suavemente le dije: “Es que me voy porque no hay nadie arriba y no quiero esperar más”. Al instante reaccionó: “Si quieres, voy yo ahora”.

Fue un gesto de respeto y generosidad por su parte. Vi la sinceridad en sus ojos. Pensé unos segundos y me di cuenta de que no podía decir que no. Debo volver a la sala y trabajar solo con él. No hacerlo hubiera sido una indicación, por mi parte, de que no lo valoraba. Y sentirse despreciado es una desgracia, es uno de los sentimientos más comunes en la cárcel.

“Cómo no, vamos”, le dije.

Crucé el patio de nuevo y nada más subir, llegaron también Federico y Javier. Ahora tenía a tres de mis cinco actores de Godot y podría trabajar. De los dos actores que faltaban, uno estaba en libertad provisional y el otro tenía el papel del niño con muy poco texto.

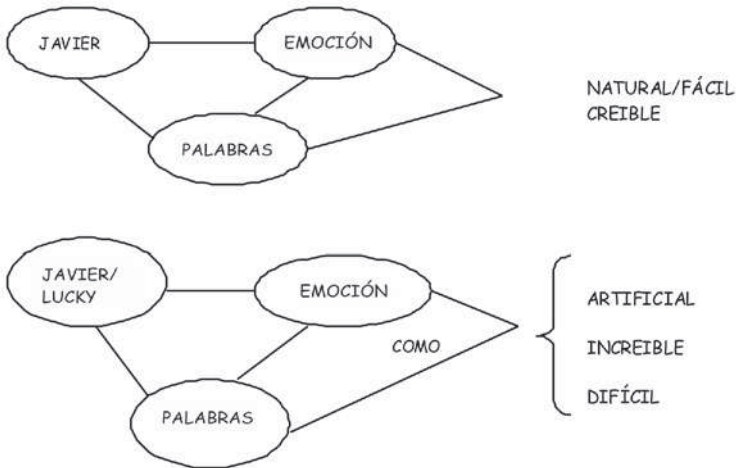
Pero...

Cuando estábamos a punto de empezar el ensayo, pregunté a Javier dónde había estado el último día: fue como un gatillo y explotó.

Empezó a hablar sin parar. Todo sobre su caso jurídico; cómo no podía defenderse como debería. Seguía hablando. Sobre la ley, el sistema, la injusticia, su situación, todo el mundo estaba en su contra. Hablaba, hablaba sin pausa. Quería desahogarse. Todo lo que sentía dentro salió en una riada de palabras. No entendí casi la mitad de lo que decía, pero sentí su frustración, rabia, cansancio, malestar y profunda emoción. Estaba alterado. Mientras hablaba, pensé en Lucky, el papel que él mismo tenía que interpretar en Godot; en el largo monólogo de Lucky. Javi hablaba absolutamente en serio, pero yo solo podía pensar en Lucky.

Cuando Javier terminó, hubo un silencio. “Escuchad bien todos, lo que Javier está haciendo es lo que Lucky debe hacer”.

Hice un pequeño diagrama:



Explicué:

Javier como Javier tenía emoción y fue sincero y sus palabras estaban colocadas perfectamente con una emoción real. Eran verdaderas.

Pero cuando Javier hace Lucky, no consigue unir la emoción real con la palabra.

Pregunta: ¿Por qué? Cuando entendemos eso, encontramos la solución para la interpretación de Lucky.

Primero, debemos definir la emoción correcta para Lucky. Después, unir aquella emoción a la palabra. Algo puede venir de la emoción que Javier como Javier acaba de demostrar en su propio monólogo.

Javier tenía recuerdos emocionales de su monólogo anterior y, cambiándose rápidamente de Javier a Lucky, podría aplicar la verdad y la sinceridad al texto de Lucky.

Bien, pero con Beckett no es solo esto. Beckett no es tan fácil. En el proceso de definir una emoción, debemos primero averiguar el pensamiento que está por

detrás de la emoción del personaje. Esa es la trampa cuando interpretamos a Beckett. Los pensamientos no siempre producen emoción. Sus personajes están en un estado de ser más allá de la emoción. Tapan la emoción a propósito.

Después de estas reflexiones, no creo que Javier, Aurelio y Federico captaran todo lo que intentaban explicar. Pero entendían suficiente para cambiar el ambiente y el rumbo de nuestro ensayo, y los ensayos por venir. Un ensayo que al principio de la mañana parecía nulo, un fracaso, se convertía en algo especial, creativo y emocional. El teatro es así. Para llegar a la luz al final del túnel, hay que pasar por la oscuridad. El camino hacia una obra de arte está salpicado de errores y, a veces, fracasos. Pero ojo con esta palabra, fracaso. Un fracaso es cuando por miedo uno no se atreve a empezar un viaje. Nunca es un fracaso tomar riesgos en el arte.

Antes de marcharme hoy, hablé con ellos sobre su asistencia a los ensayos: “Si no tengo gente, no puedo trabajar y si no puedo trabajar, no podremos montar la obra a finales de septiembre. Entiendo que cada uno tiene su problema. Cuando a veces yo me despierto por la mañana con depresión es difícil para mí enfrentarme con el día. Para vosotros, encerrados en una cárcel, debe ser cien veces más difícil. Entonces, si vengo y no hay nadie, lo entiendo y seguiré volviendo aquí hasta que ninguno de vosotros me necesite. Vendré aquí hasta que nadie me necesite. ¿Entonces, queréis que continuemos o no?”

Todos querían continuar y creo que eran sinceros. Vi emoción y entusiasmo en sus caras. Les expliqué algo sobre la magia del teatro. Cómo en nuestro mundo, sentirse deprimido a veces forma parte de nuestra vocación. Muchas veces, debemos ensayar en sótanos fríos o salas con un calor insoportable y a pesar de estas incomodidades, poco a poco, crece y surge la magia del teatro y se convierte en arte.

21 de junio, 2000

Durante el ensayo de hoy, les explico, en broma, que como ahora tenemos más actores, voy a usar suplentes, por si acaso alguien está pensando fugarse. Javier me comenta que lo ha pensado pero nunca ha tenido éxito.

“Si pasa esto, les dije, pondré un anuncio en los periódicos”.

'AVISO AL ACTOR QUE SE FUGÓ HACE UNOS DÍAS DEL CENTRO PENITENCIARIO DE ARANJUEZ DE QUE ESTA NOCHE HAY ESTRENO DE SU OBRA Y SI PUEDE HACER EL FAVOR DE INCORPORARSE AL REPARTO PARA ESTE ESTRENO'.

Empezamos leyendo Godot desde el principio. Aurelio está haciendo Estragón; Javier continúa con Vladimir; Samuel hace las acotaciones; Federico tiene que irse. La lectura va lenta. De repente, Javier me hace una pregunta; hay una frase de Vladimir que no entiendo. "Ni siquiera se atreve uno a reír" todo el resto lo entiendo porque estoy imaginándomelo. Pero eso no lo entiendo.

Le explico que Vladimir tiene dolor en sus genitales y ganas de orinar cuando se ríe.

"Ahora sí, ahora lo entiendo", me dijo.

Después hablamos sobre la manera de interpretar "¿y si nos arrepintiésemos?"

Imaginamos a dos presos andando por el patio. Han hecho este mismo camino durante meses, años. Han intentado todo para salir. Entonces uno tiene una idea y dice al otro:

"¿Y si nos arrepintiésemos?"

"¿De qué?"

"De cualquier cosa; cualquier cosa que nos consiga sacar de aquí".

Continúo: "Todo el texto de la obra tiene sentido cuando lo adaptamos a la situación de vosotros aquí en esta cárcel".

Seguimos leyendo. La lectura de Aurelio es monótona, lo mismo todo el tiempo. Lo paro y cuando le indico que no puede ser así, me contesta:

"Es que leo muy mal".

"No te preocupes. Hay actores profesionales que leen muy mal pero se crecen y lo hacen estupendamente en el escenario. Y hay otros actores que leen muy bien desde la primera lectura pero nunca se crecen más de una buena lectura".

Pido a Aurelio repetir su texto. Uno de sus problemas es que trata a cada frase como si fuera una pregunta. Le doy una situación real con la frase "No entiendo nada". Hago el texto de Romeo cuando está debajo del balcón de Julieta, pero en inglés.

"¿Ahora qué? ¿Qué te parece?" le digo.

“No entiendo nada”, me contesta. Ahora su tono es perfecto porque, en efecto, no había entendido nada. Tiene ahora el tono y la intención correcta y este tono ha desplazado al tono erróneo. Recuerda esta nueva música que ahora anda por tu mente.

27 de junio, 2000

Hoy he tenido siete actores. Necesito progresar más rápido. ¡Siete! ¡Increíble! Aurelio, como siempre. Macuzi, de vuelta después de sus días de libertad provisional. Federico, que había conseguido escapar de su jardinería. Javier, otro partidario fiel. Samuel, uno que se había incorporado la semana pasada. Tino, a quien he avisado de que no puede venir un ratito, de vez en cuando, solo para contar chistes verdes. Pedro, otro nuevo que había vivido en París, habla francés, había hecho teatro antes; me informa de que La Roquette es una cárcel para mujeres en París.

Aurelio anuncia que tal vez no pueda hacer su papel en el estreno porque tendrá su libertad. Estaba muy alegre por la noticia. Con una sonrisa, le propuse que se podía quedar algunos días más en la cárcel para el estreno y por el bien de la obra. Me miró de una forma como pensando ¿estás loco?

11 de julio, 2000

Federico hace el monólogo de Lucky en el primer acto. Es difícil, lento y lo pierde. Todavía no está. Pero está como muchos actores a estas alturas. Todavía está en el primer nivel de memorizar. Lo mismo pasa conmigo. Crees que lo tienes, pero cuando empiezas a decirlo en público, las palabras desaparecen y lo pierdes. Intento tranquilizar a Federico. No hay que preocuparse. Ya tiene un cuarto del monólogo memorizado, lo demás vendrá. Le propongo que, mientras está diciéndolo, haga movimientos de boxeo y así va a ser suyo sin influencias ni interferencias externas para molestarle. Va a crecer de una manera orgánica y a formar parte de él y después puede hacer con el texto lo que quiera.

Samuel, que está haciendo el papel de Pozzo, también ha hecho un gran esfuerzo. Está usando sus abrazos demasiado, pero por el momento no me preocupa. El control vendrá después, cuando se sienta liberado del texto. No quiero inhibirle

demasiado ahora por si acaso pierde seguridad. Recuerdo que cuando yo tenía veinte años, estuve haciendo lo mismo como joven actor en el Abbey Theatre. Pedro aporta mucho y me está apoyando, preparado para interpretar cualquier papel que le pido hacer; Estragón, Vladimir, o Lucky, cuando falta otro actor.

Dentro, estoy pensando si yo mismo les estoy aportando suficiente a ellos ¿Debo parar para hacer más improvisaciones? Entra un actor nuevo, Jorge, moreno, me recuerda a mi hermano. Me dice que quiere mucho a Irlanda, U2 Bloody Sunday. Nunca ha estado allí en mi país, pero cuando salga de la cárcel, visitará Irlanda. Sueños, sueños encarcelados.

[Después de varios ensayos más, de altas y bajas, de ilusión y desilusión, nos acercamos a finales de julio].

26 de julio, 2000

Sigo conduciendo con mi coche al Centro, una carretera peligrosa y agotadora. Ahora, cuando salgo de la carretera, el campo es de un color marrón-amarillento y seco, muy seco. Lo que antes fue alegre, esperanzador, vital, ahora está muerto. Una niebla de calor asciende por delante del coche y, en la distancia, la cárcel con sus altos muros aparece imponente ante mí. Estoy resuelto a hacerlo funcionar hoy.

“Al grano, les digo, vamos a hacer teatro hoy”.

Federico hace una declaración:

“Tienes que ser duro con nosotros, Denis”.

Sonríó por dentro. La historia de mi vida. Algunos actores profesionales me han dicho lo mismo.

Contesto a Federico y les explico a todos:

“Mirad, aquí estáis mandados de acá para allá por todos, dominados y empujados de un sitio a otro. Os gritan, os regañan; todos los días os dicen lo que debéis hacer y lo que no debéis hacer. Yo no trabajo así. No es mi manera. Yo trabajo desde el respeto. Yo os respeto a todos vosotros; vosotros me respetáis a mí. Es la única manera en que puedo trabajar. No puedo cambiar. Entonces, no voy a gritaros o a regañaros. Simplemente, no puedo.

Al grano entonces. No quiero escuchar más. Quiero hacer teatro. Godot, desde el principio. Los dirijo. Los muevo por el espacio. Los animo. Observo. Corrijo. Juntos hacemos teatro. Conseguimos terminar tres escenas.

16 de agosto, 2000

Hoy hace mucho calor – 42 grados. Un agricultor está arando la tierra. Llego al Centro algo más tarde de lo normal. No hay sombra para aparcar el coche.

Hay un silencio que solo un calor opresivo produce. Hasta los grillos no hacen ruido.

El Módulo 6 parece más quieto. Por los altavoces anuncian el taller de teatro. Hay poca gente en el patio.

Hoy tengo cinco actores. Estoy concentrándome en dos escenas de Godot. La primera entrada del niño. El monólogo de Lucky. Intento hacer la entrada de Pozzo, pero Samuel tiene que marcharse. Tiene algún trabajo que debe hacer.

Entonces arrancamos con la entrada del niño: (voz entre bastidores) ¡Señor!

(Estragón se detiene. Ambos miran hacia el lugar de donde ha surgido la voz).

Estragón: Vuelta a empezar.

Vladimir: Acércate hijo.

Los actores están por todas partes. No hay ni pies ni cabeza. Es un caos. Ningún instinto para el espacio. Pero por el momento, esto no me importa. Esto puedo arreglarlo después. Lo más importante ahora son las intenciones, el sentido, la sinceridad, el ambiente. Ahora Pedro está haciendo Estragón. Javier es Vladimir. Pepe es el niño.

Aumenta la intensidad. El texto es más creíble. Quiero hacer el principio de la obra.

“No hay nada que hacer”, pero nos distraemos hablando sobre la famosa fortaleza de Colditz, la cárcel donde los nazis tenían encarcelados a los oficiales capturados de las fuerzas aliadas. Cómo engañaban a los guardias. Me explican algunas anécdotas particulares de ellos mismos, como el preso que se vestía de camarero. Se puso el traje que había encontrado, pantalones y chaqueta negros, camisa blanca y pajarita.

Pasó todos los controles con una bandeja y dos tazas de café. Les decía a todos: “Son para el director”, hasta que llegó a la puerta de entrada y se escapó. ¡Qué actor! les digo, “qué pena que no podamos localizarlo para invitarlo a formar parte de nuestro grupo de teatro”.

6 de septiembre, 2000

Ya llevo varios meses trabajando con este grupo de actores. Mi primera visita a este Centro fue el 12 de abril para hablar con el sub-director. ¿Qué he conseguido? ¿Mucho o nada? Lo hago voluntariamente y a veces me he sentido muy solo. Pero valía la pena todo. El teatro ha dado un importante relevo a un grupo de personas que tienen una vida triste, un grupo que ha cometido grandes errores, que ha hecho daño a otros, pero que merecen algo más que desprecio. Espero que, por algunas horas, el teatro los haya ayudado a sentirse humanos de nuevo y que puedan integrarse en la sociedad con algunos recuerdos positivos.

Una obra de Samuel Beckett fue el material perfecto para hacerles recordar que el ser humano es, a veces, indefinible, complicado, cómico y trágico. Y su obra maestra, *Esperando a Godot*, podría abrir reflexiones sobre la existencia, la soledad y la necesidad de intentar compartir la vida con los demás. Estragón necesita a Vladimir; Vladimir necesita a Estragón. Incluso Pozzo necesita a Lucky. Pero el mismo Lucky no necesita a nadie. Tal vez esta es su gran tragedia, la razón por la que está desintegrándose como ser humano.

Cuando el mismo Beckett dirigió *Esperando a Godot* en Berlín, dijo a los actores que debían hacerlo de una manera muy sencilla y que el propósito esencial fue “dar a la confusión una forma”. Para el grupo de actores tan especiales con quien estuve trabajando, tener una obra tan clara y sencilla, pero a la vez tan profunda, era la clave para captar su interés y entrega. Como mis notas demuestran, no era fácil, a veces frustrante, pero al final fue el genio de Beckett el que agarraba su imaginación. Todos se identificaban con los dos vagabundos, Estragón y Vladimir, y podrían hacer varias lecturas sobre la relación entre Pozzo y Lucky: amo/sirviente: control/impotencia: autoridad/servilismo: rico/pobre.

Los presos-actores tampoco tenían suficiente experiencia para profundizar sus interpretaciones con matices psicológicos. ¿Pero no es eso lo que Beckett quería? Uno de los actores, que conocía y había trabajado con Beckett, fue el americano Rick Cluchey. En una lectura en el año 2007, Cluchey dijo que Beckett no quería que el actor interpretando sus textos lo hiciera con color, es decir, con matices emocionales. “No colour” decía el actor, “no colour”. Decía que si el actor intervenía en la musicalidad de las frases con emoción, perdían ritmo.

En el transcurso de estos meses, en el año 2000, el principio de un nuevo milenio, pasaron tres estaciones: primavera, verano y otoño. El paisaje cambiaba pero para la mayoría de los actores encarcelados allí, en aquel Centro Penitenciario, nada cambió. Sus vidas diarias seguían igual. Al final, conseguimos presentar el primer acto de *Esperando a Godot* allí, en la sala de conferencias, delante de 400/500 presos y con éxito. Pero el estreno de la obra no había sido lo más importante, sino el proceso. Escribí muchas notas durante estos meses y aquí, en este escrito, he contado solamente parte de mis experiencias en los ensayos.

Algún día, espero contar todo para compartirlo con tanta gente que aprecia el teatro y la fuerza que tiene para comunicar sentimientos a todos los niveles. Y cómo no, también compartirlo con tanta gente que no aprecia el teatro, que no lo entiende y que piensa que todo es una pérdida de tiempo. Para aquellos actores entre rejas, no era ninguna pérdida de tiempo. Para ellos, era recuperar el tiempo que creían que era ya perdido.

¡De parte de todos ellos, le doy las gracias, Señor Beckett!

LA DANZA CONTEMPORÁNEA EN ESPAÑA, UN CASO SINGULAR

M^a. Montserrat Franco Pérez

Este ensayo parte de una necesidad sentida al realizar un trabajo de investigación en una parcela del ámbito de las Artes Escénicas, en pleno contacto con el campo de la Danza Contemporánea.

Este es uno de los motivos que nos han llevado a través de estas páginas a exponer una breve aproximación de la historia de la danza contemporánea en España, aunque sea de una forma liviana, sin poder profundizar aún mucho en ella, porque es cierto que existen publicaciones sobre la danza contemporánea española realizada por investigadores de prestigio dentro del ámbito de las Artes Escénicas, a los cuales se tienen como referentes principales en el desarrollo de este artículo, pero no existe aún una publicación global que nos dé una visión general para ordenar en grandes rasgos los acontecimientos más destacados en el ámbito de la danza contemporánea española a lo largo de sus primeras cuatro décadas de vida.

Para comprender el desarrollo de la danza contemporánea en nuestro país es importante contemplar por un lado las incipientes líneas que se estaban dando en España a principios del siglo XX, influenciadas por la danza libre que estaba surgiendo durante estos años en los Estados Unidos, y por otro, la influencia de los “Ballets Rusos de Serge Diaguilev” que a consecuencia del estallido de la Primera Guerra Mundial vienen a la Península. Por último, el desarrollo de los distintos estilos de danza clásica y danza española que tras la Guerra Civil y durante la etapa de la dictadura se dieron en España y de forma paralela según se fue saliendo del aislamiento político; muchos jóvenes estudiantes de danza clásica y española con inquietudes culturales viajaron al exterior para conocer las nuevas formas de danza que se estaban desarrollando.

¿Qué estilos de Danza había en España?

El siglo XX fue un periodo muy importante para el desarrollo de la danza a nivel internacional, porque rompió con todo aquel tipo de danza que se asentaba sobre una base codificada ya que esta disciplina se vinculó con las otras artes. Todo este proceso llegó a España con aproximadamente setenta años de retraso, a consecuencia de los cambios producidos en la situación política y social que vivió nuestro país desde finales del siglo XIX hasta mediados de la década de los setenta, principalmente desde la segunda mitad de los años treinta, a consecuencia del estallido de la Guerra Civil Española.

Es importante tener presente que durante los años de aislamiento España realizó aportaciones estéticas y técnicas importantísimas al mundo de la danza internacional (Tórtola de Valencia, Pablo Picasso, Manuel de Falla), pero todas aquellas innovaciones técnicas y estilísticas procedentes del extranjero no fueron tenidas en cuenta (Abad, 2004, p. 360), porque España, principalmente desde la década de los años treinta, estaba cerrada a toda influencia del exterior.

Cuando se cerraba el siglo XIX y nuestro país todavía estaba abierto a lo que llegaba de fuera, se podían sentir las influencias de una incipiente danza libre que estaba surgiendo en los Estados Unidos, siguiendo las líneas de experimentación de Isadora Duncan, y esto llegaba a nosotros de la mano de cuatro mujeres; Aurea de Sarrà (Vilallonga, 2008), quien desarrolló su carrera artística de forma internacional en Inglaterra, Egipto y Grecia; Josefina Cirera que se caracterizó por tener un estilo libre, una forma de creación independiente sin estructuras establecidas ni códigos y que estudió al máximo la cultura helénica, siendo admirada por artistas como Joan Magrinyà o Joan Tena; por último Tórtola de Valencia (Queralt, 2005), la cual procedía del barrio sevillano de la Magdalena, tenía un carácter exótico, enigmático fue autodidacta y se nutrió de ambientes artísticos muy diferentes.

Pilar Sierra en la zona centro, en Madrid, y contemporánea a las tres anteriores, estudió el análisis del movimiento. Se inició en el ballet, viajó a París y estuvo en contacto con familiares de Isadora Duncan. Más tarde fue a Alemania para ampliar su formación en la escuela de Mary Wigman; tuvo una formación muy rica porque a

lo largo de su vida continuó viajando y formándose en Londres, en Tel Aviv, siguiendo la línea de los pioneros a nivel internacional de la danza moderna. Fue una luchadora nata porque incluso durante la etapa de la dictadura tuvo una escuela con una concepción muy avanzada para la situación política de la época.

Durante las primeras décadas del siglo XX seguían llegando a España influencias del exterior. A consecuencia del estallido de la Primera Guerra Mundial van a llegar y recorrer distintos puntos de la geografía española los “Ballets Rusos de Serge Diaguilev” (Pritchard, 2011), que apoyados por el rey Alfonso XIII no dejaron de realizar funciones por la geografía de nuestro país¹. Desde 1920 toman como punto de partida para sus giras la ciudad de Barcelona. La llegada de los “Ballets Rusos” a España hizo que se renovara el interés por la danza y por el ballet; este acontecimiento provocó que en Cataluña se programaran los “Ballet Suecos de Rolf de Maré” en el año 1921 en el Teatro Novedades. Y también la presencia de los Ballets Rusos en nuestro país hizo que artistas plásticos españoles realizarán diseños para esta compañía, el primero de ellos fue Josep María Sert y tras él Juan Gris, Joan Miró, Pere Pruna y el gran Pablo Picasso².

La Guerra Civil Española y la llegada al poder del General Francisco Franco hicieron que el desarrollo de la danza que se estaba dando en nuestro país por distintas vías y en distintos puntos de nuestra geografía, tal y como nos dice Esther Vendrell, se frenará tanto artísticamente, como pedagógica y técnicamente (Vendrell, s.f., p. 32). Muestra de ello es que desde finales de la década de los años treinta y hasta el inicio de la década de los años setenta se desarrolla en España principalmente la danza clásica y la danza española.

En Madrid contamos con dos figuras relevantes, Elna y Leif Ornberg, primeros bailarines del Real Ballet Danés, formados en la Escuela de “August Bournonville”.

¹ Alicante (1918), Alcoy (1916), Barcelona (1917, 1918, 1924, 1925 y 1927), Bilbao (1916 y 1918), Cartagena (1918), Córdoba (1918), Granada (1916), Logroño (1918), Madrid (1916, 1918 y 1921), Málaga (1918), Murcia (1918), Salamanca (1918), San Sebastián (1916, 1918, 1922 y 1924), Zaragoza (1918), Sevilla (1918), Valencia (1918) y Valladolid (1918).

² Las reiteradas actuaciones de “Los Ballets Rusos de Diaguilev” son relevantes para la evolución de la danza y de las artes escénicas europeas, marcaron el inicio de una modernización y crearon una tradición en nuestro país (Vendrell, p. 38).

Fueron los pioneros en desarrollar la enseñanza de esta Escuela en España. Elna Matamoros Ocaña (2008) explica que estos dos grandes artistas vinieron a España alrededor de la primera mitad del siglo XX y durante más de treinta años estuvieron dando clases en un espacio cedido por la Sección Femenina de Coros y Danzas; de esta forma difundieron la pureza y estilo de la disciplina de la escuela danesa de ballet. Por la situación de la España de la posguerra, los estudiantes de danza de esta época, en su mayoría, se decantaban hacia la danza española, pero algunos, muy pocos, como es el caso, entre otros, de la gran maestra Carmina Ocaña, recibió sus enseñanzas durante muchos años y estuvo junto a ellos hasta el final de sus días. Elna Matamoros, su hija y discípula, ha recopilado y recogido con la mayor fidelidad posible el legado dejado por estos primeros maestros (Matamoros, 2008, p. 20).

En Barcelona durante estos años se gestó y desarrolló una compañía de Danza Clásica, en el Gran Teatro del Liceo, y se creó en 1944 una escuela en el Institut del Teatre 1944 (Abad, 2004). El Ballet del Teatro del Liceo, fue durante muchísimos años la única compañía de Danza Clásica de nuestro país. En ella bailaron Joan Magrinyà y María de Ávila, entre otros, y nunca fue más que una compañía de la ópera que no llegó a ser compañía independiente de ballet.

Además de estas manifestaciones en relación al ballet, en España seguía desarrollándose la danza española y el baile flamenco. En este ámbito de la danza, como nos dice José de Udaeta, el puente entre el siglo XIX y el XX se debe a Antonia Mercé, “la argentina”, que fue la impulsora de la evolución de la técnica de la castañuela. A partir de ella Laura Santelmo, Teresino Boronat, Manuela del Río, Pastora Imperio, Carmita García, Vicente Escudero, Encarnación López “la argentinita”, Pilar López, Mariemma, Joan Magrinyà, Trini Borull, Rosario y Antonio, Carmen Amaya, entre algunos otros, continuaron trabajando a partir de su nivel, forma y estilo. Durante la década de los años cincuenta Vicente Escudero trabaja y defiende un baile flamenco inesperado en formas que parten del cubismo y del dadaísmo. Carmen Amaya es otra de las representantes de la rama flamenca de estos años (Udaeta, 1989, p. 63).

Al final de los años setenta, con el fin de la dictadura franquista, el Ministerio de Cultura crea las Compañías Nacionales de Danza: Danza Española y Clásica. Esto se produce en el año 1978, cuando a Antonio Gades le dan la dirección del Ballet Nacional de España y a Victor Ullate la dirección del Ballet Nacional de España Clásico. Durante dos años Antonio Gades dirigió esta compañía y a él le sucedió Antonio. Se hace cargo de la dirección de ambas compañías María de Ávila³, quién las dirigiría hasta el año 1986 (Abad, 2004, p. 362).

Retomando el ámbito de la danza contemporánea, la visión de nuestro país de forma muy tímida se va abriendo, y desde distintos puntos estudiantes de danza van a viajar al exterior, a Europa y a Estados Unidos para conocer la evolución que la danza había experimentado durante más de tres décadas.

Últimos años de la dictadura: los pioneros

En estos años nos encontramos con dos mujeres, Anna Maleras y Carmen Senra, como protagonistas principales y continuadoras de lo que a principios del siglo XX Aurea de Sarrà, Josefina Cirera, Tórtola Valencia y Pilar Sierra comenzaron a introducir en nuestro país. Actualmente se considera que tanto Anna Maleras como Carmen Senra son las responsables más directas del nacimiento de la danza contemporánea que hoy en día conocemos en España.

La danza moderna entra en España a través de Cataluña entorno a los dos últimos años de la década de los sesenta. Cataluña tenía una situación privilegiada geográficamente por lo que fue receptora directa de fuentes de corrientes internacionales que entraban por la vía francesa. (Vendrell, s.f., p. 3).

Anna Maleras, quien fue alumna de Joan Magrinyà, marchó desde Barcelona a la escuela de Rosella Hightower en Francia (Cannes) para ampliar su formación en danza clásica, y allí conoció la danza moderna y el jazz. Este hecho fue fundamental para su vida profesional, pero también para muchos bailarines, coreógrafos y pedagogos españoles posteriores a ella.

³ María de Ávila había sido bailarina del Teatro del Liceo, tenía una escuela en Zaragoza de la que habían salido figuras como el propio Victor Ullate o Ana Laguna. En 1982 creó el Ballet Clásico de Zaragoza, compañía que abandonaría para dirigir el Ballet Nacional (Abad, p. 362).

En el año 1967 abre su estudio de danza en Barcelona, y a partir de este momento va a comenzar a pasar por el mismo todo ese sector de la danza catalana que ansiaba conocer y tomar contacto con lo nuevo.

Por el estudio de Anna Maleras pasarían coreógrafos internacionales como Lynn Mc Murray, Matt Mattox, Walter Nikos, entre otros; y de aquí han salido coreógrafos y bailarines españoles como: Francesc Bravo, Avelina Argüelles, Montse Colomé, Cesc Gelabert.

En la ciudad de Madrid sucede un importante acontecimiento que es la llegada de la película *West Side Story* (1963, cine Paz). A partir de este momento surge un gran interés por el Jazz. Carmen Senra⁴ se convertirá en una de las pioneras de esta manifestación en la capital; formada en danza española, decide marchar a los Estados Unidos a investigar qué es lo que se estaba haciendo. Estudió en la escuela de Alvin Ailey y en el año 1976 regresa y funda en Madrid la primera escuela con este espíritu contemporáneo y de jazz.

Como observamos, los puntos geográficos desde los que parten los pioneros y que posteriormente han tenido una especial relevancia en el inicio y en el desarrollo de la danza contemporánea española han sido Barcelona y Madrid, y un poco más tarde Valencia.

Aunque no nos podemos olvidar del País Vasco, porque de aquí llegan dos figuras relevantes en la evolución de la danza contemporánea en Cataluña, como son José y Concha Laínez, a principios de los años setenta con la compañía "ANEXA".

Carmen Giménez, una de las pioneras de la investigación en el campo de la danza y de las principales investigadoras sobre la evolución de la danza contemporánea en la Comunidad Valenciana, dice que:

Más de la primera mitad de esta década de los setenta transcurre entre la recuperación de bailes regionales valencianos, actuaciones de danza española de coreógrafos más o menos prestigiosos y compañías extranjeras de ballet y de danzas exóticas y folklóricas (Giménez, 2001, p. 23).

⁴ Carmen Senra fue actriz de variedades, de teatro infantil, bailarina en musicales, estuvo a las órdenes de Antonio Gades, del Maestro Granero y también en el "Ballet Festivales de España" de Alberto Lorca.

Por este motivo se dice que Valencia se incorpora un poco más tarde en la búsqueda de esas nuevas tendencias, que procedían del exterior en relación con lo que se conoce como danza contemporánea⁵.

La primera compañía de danza contemporánea que se vio en Valencia fue el “London Contemporary Ballet” en Octubre de 1976, pero hasta el año 1977 los alumnos de las escuelas existentes no van a realizar los primeros intentos por hacer algo diferente. De aquí arrancarán las primeras compañías y a partir de este momento realizarán los primeros viajes al extranjero desde la Comunidad Valenciana.

Siguiendo a Carmen Giménez Morte (2001, p. 24) ella afirma que en estos años de finales de la década de los setenta, se encuentran en Valencia tres grupos, dos de ellos con aires más clásicos.

“So i Moviment” (“Sonido y Movimiento”) que nace de dos profesoras de danza clásica: Micaela Torres y Rosángeles Valls, las cuales con las alumnas más avanzadas del Conservatorio de Valencia y de la Escuela “L’Arabesque”, forman el grupo dirigido por Rosángeles Valls.

“GIAP Danza” se funda en enero de 1977. Es un grupo independiente de artes plásticas dirigido por Anabel Conesa y José Argente, que siguió el modelo de los grupos de vanguardia de principios de siglo (buscaban una puesta en escena nueva, teniendo para ello una especie de manifiesto).

“Vaganovos” grupo que en 1978 presenta una serie de piezas cortas y otra más larga *Medea* de Xenakis, bajo la dirección de Olga Galicia Poliakoff.

Algunos de los miembros de estos grupos, especialmente de “So i Moviment”, deciden en el año 1978 marchar fuera, unos a Londres, otros a EEUU y Rosángeles Valls a París. Estos serán los que traerán unos años después las nuevas formas de danza a la Comunidad Valenciana.

⁵ Por danza contemporánea se debería de entender la danza que se realiza en estos años actuales, sea del estilo que sea, pero algunas personas entienden por este término tanto las técnicas de danza moderna como la danza postmoderna, o incluso lo que en el ámbito francés se entiende por *nouvelle danse* (Giménez, p. 16).

Volviendo de nuevo a Barcelona es importante citar que durante los primeros cinco años de la década de los setenta se da en Barcelona el regreso de Ramón Solé, quién abrió una escuela en el barrio de Gracia y crea en 1974 el “Ballet Contemporani de Barcelona”. A pesar de que procedía de una formación con una codificación más neoclásica, su investigación en la creación del movimiento se dirige hacia una línea más actual acorde con la danza desarrollada en estos años.

Discípulos de los pioneros

Desde 1976 hasta los primeros años de la década de los ochenta Cataluña, principalmente Barcelona, fue un lugar muy importante. Los pasos iniciales de las primeras generaciones de bailarines y coreógrafos contemporáneos, partieron del apoyo y motivación que Anna Maleras les proporcionó desde su escuela.

Esta maestra luchó durante mucho tiempo para que los estudios de jazz tuvieran un reconocimiento oficial y una dignificación. Otro aspecto destacable de la vida profesional de esta bailarina y profesora, fue la fundación del “Grup Estudi Anna Maleras” en el año 1972, que no llegó a tener un funcionamiento profesional estable pero sí fue constante en la muestra de nuevos trabajos⁶.

El Institut del Teatre sufrió en la década de los años setenta una renovación del equipo directivo y de muchos de los profesores que aquí trabajaban los cuales fueron jubilándose, como fue el caso de Joan Magrinyà⁷, en el año 1974. A partir de esta década el equipo directivo de esta institución, lo formarían Hermann Bonnín y Frederic Roda.

La primera iniciativa para un departamento de danza contemporánea, se produce cuando se incorpora José Laínez, profesor que organizará talleres, totalmente al margen de lo que era el curso oficial. Cuando se trasladaron a un nuevo espacio se reconoció la asignatura de jazz, dentro del departamento de danza. Después de esto, Anna Maleras, que había sido la que había iniciado las clases de jazz en el Institut del Teatre, decide seguir su trayectoria de forma independiente.

⁶ Cesc Gelabert, entre otros discípulos de esta pionera, realizó sus primeras interpretaciones y esbozos de trabajos coreográficos para este grupo antes de marcharse a los Estados Unidos.

⁷ Joan Magrinyà (1903-1995) formó parte del Institut del Teatre desde 1944 a 1974.

Debido a la labor de José Láinez y de Concha Láinez en el año 1980, se crea el departamento de danza contemporánea con carácter oficial. Gilberto Ruiz Lang es un coreógrafo que llegó al Institut del Teatre y como no existía una estructura clara de departamento, él de forma progresiva fue estructurando uno similar a los que existían en las escuelas de formación contemporánea de Londres.

Hasta ahora, lo expuesto ha sido desde el punto de vista de la formación de los que serán los futuros bailarines (intérpretes, coreógrafos y profesores de las compañías actuales). Pero para que la danza contemporánea catalana esté presente en los escenarios hay que mencionar que su punto de origen lo encontramos cuando actúa la compañía de “Danza Moderna Anexa” en Barcelona en el año 1973, compañía dirigida por José y Concha Láinez. La función de este grupo en Cataluña provocó que a partir de aquí se iniciara el sendero de lo que se llamó ballet independiente. La labor de José y Concha Láinez ayudó a los bailarines catalanes para que formaran sus propios grupos.

Dos años después de que esto sucediera, llega a Barcelona Ramón Solé tras permanecer durante una temporada en el extranjero. Su disciplina y formación era fundamentalmente clásica, pero entre el año 1974 y 1975 creó el “Ballet Contemporáneo de Barcelona” (BCB)⁸, y comenzó a desarrollar su trabajo en una línea experimental.

La creación de esta compañía permitió a artistas como Guillermina Coll⁹, madurar y consolidarse dentro de la profesión. Esta bailarina crearía más tarde su propio grupo “Companya de Dansa Dansart”.

Uno de los aspectos importantes de Ramón Solé fue que hizo posible la evolución en Cataluña de la danza académica, hacia un neoclasicismo más actual en su argumentación. Después de un año trabajando con el “Ballet Contemporáneo de Barcelona”, se constituye la Compañía de Ramón Solé con la línea que ya había comenzado, neoclásica y experimental, aunque seguirá vigente el “Ballet Contemporáneo de Barcelona” (BCB).

⁸ El “Ballet Contemporari de Barcelona” permaneció en activo desde 1974 hasta 1997.

⁹ Última discípula del maestro Magrinyà y reconocida bailarina internacional, se convirtió en el verdadero puente generacional (Vendrell, p. 7).

En la época en la que todo esto se desarrolla, la década de los años setenta, hay esperanza porque se está viendo llegar el fin de la dictadura. Estos factores políticos y sociales, no quedaban al margen de los bailarines y coreógrafos. Así, y debido a alguno de los hechos que anteriormente se han citado, van a ir surgiendo nuevas propuestas de jóvenes coreógrafos y de nuevos grupos independientes que van a hacer posible la investigación y la asimilación de las nuevas técnicas que de una forma muy sutil y débil están llegando del extranjero¹⁰.

A partir del año 1974 van a surgir una serie de grupos y compañías que lucharán para que las nuevas formas de danza estén presentes en los escenarios catalanes. Entre otros, un profesor del Institut del Teatre, Gerard Collins, que creó en el año 1977 un nuevo grupo que se llamó “L’Espantall”; miembros del grupo fueron Tuttle Ferrán, Gracel Meneu, Isabel Nacer, Amparo Zamora.

Se vio una muestra de todo este proceso, el incipiente movimiento de la danza moderna catalana, en la Primera Muestra de Danza organizada por el Institut del Teatre en el año 1978, donde actuaron “Grup Estudi Anna Maleras”, “BCB”, “L’Espantall”, “Espai de Dansa” (Cesc Gelabert) y el “Ballet Clásico Alexia”.

La Muestra de Danza se desarrollará durante cuatro ediciones, en las cuales estarán presentes grupos como “Acord”, “Diola Maristany”, “La Compañía de Jesús Burguet”, “L’Espantall”, etc.

Estas muestras comenzaron llamándose “I Muestra de Dansa Independent”, pero en la segunda edición se suprimió la denominación de independiente para que no se le atribuyera el concepto político que estaba presente en el teatro independiente. Y esto va acorde con lo afirmado por José Antonio Sánchez (2006), quien nos dice que en un contexto cultural internacional marcado por el pensamiento postmoderno, el fin de la censura, que había condicionado el trabajo de la generación anterior, y la creciente confianza en las nuevas instituciones democráticas favorecieron una progresiva orientación de los creadores hacia motivaciones de índole estética, o a un tratamiento mucho más abstracto de la cuestión política.

¹⁰ Profesores invitados procedentes de Europa y de América llegan a Barcelona para dar clase en centros privados, bailarines como G. Bellini, G. Collins, G. Ruiz Lang y una extensísima lista hasta la actualidad (Vendrell, p. 6).

En Madrid, la primera escuela con esta concepción nueva sobre la danza, la pone en funcionamiento Carmen Senra en el año 1976. Se llama en un principio "Ritmo", y a ella trae profesores procedentes de Europa y Estados Unidos. En sus inicios el centro tuvo colaboraciones con centros de prestigio como el Alvin Ailey, o el Cunningham Studio.

Dos años más tarde, en 1978, cuando en Barcelona se estaba comenzando a realizar la Primera Mostra de Dansa, Carmen Senra junto a Carl Paris y Christine Tangay crean el antecedente de lo que cuatro años más tarde será la primera compañía de danza contemporánea de Madrid, la "Compañía de Carmen Senra".

Lo más destacable de los últimos años de la década de los años setenta es el interés que por la danza contemporánea surge en Valencia.

En estos momentos se empieza a gestar la figura de un bailarín-coreógrafo, que verá la luz en la siguiente década, cuando regresan a nuestro país muchos de los primeros discípulos de las escuelas de Anna Maleras y Carmen Senra.

En busca de la consolidación: la década de los años ochenta

Remitiéndonos a Montse G^a Ozet, los ochenta es la década más llena de emoción para la danza contemporánea Catalana. Durante este periodo se crearon muchas de las compañías que hoy en día están en primera línea nacional e internacional. Fueron años duros, pero llenos de ilusión y pasión, donde nada era imposible. Era un tiempo de voluntades colectivas que luchaban por consolidar una infraestructura para la danza, que impulsaron la creación del departamento de danza contemporánea del Institut del Teatre de Barcelona, y la aparición de unos espacios que han sido vitales para el desarrollo de la danza. (G^a Ozet, 1998, p. 63).

El matrimonio Laínez (José y Concha), tras su éxito en la creación de la sección de danza contemporánea en el Conservatorio Pablo Sarasate en Pamplona, es invitado a Barcelona para crear el departamento de danza contemporánea dentro del Institut del Teatre. Aunque ya existiera la materia de danza contemporánea impartida por Gerard Collins, no será hasta la llegada de los Laínez cuando se institucionalicen los estudios de danza contemporánea con entidad propia. Este

dato es sumamente importante, ya que no existe en España hasta 1980 la posibilidad de estudiar danza contemporánea en una institución pública¹¹. Al inicio de la década de los ochenta, con una nueva situación política y social y con un nuevo sistema político, la democracia, la vida de la danza moderna empieza a definirse por la aparición de nuevas formaciones, en general en los tres puntos geográficos principales en los que está creciendo la danza contemporánea (Barcelona, Madrid y Valencia)¹².

Dentro de una sociedad algo más abierta se buscaba la educación del público, y se ofrecieron tanto en Barcelona, como en Madrid, y en Valencia algunas actuaciones importantes, de las cuales cabe destacar el "Ballet del siglo XX" de Maurice Béjart en el Liceo, y también las compañías de Alwin Nikolais y Paul Taylor. En Valencia coreografías de figuras importantes como Mats Ek, Carolyn Carlson, Matilde Mannier; influyeron de forma decisiva para que el público aceptara mejor la danza contemporánea.

Las inquietudes que estaban surgiendo entorno al estudio del movimiento y de la danza, hace que se creen y se abran nuevos espacios para que coreógrafos y bailarines investiguen.

Esther Vendrell dice, que gracias a las muestras de danza que en el año 1978 comienzan a realizarse en Barcelona se gestará un movimiento coreográfico pionero e innovador para nuestro país, que llegará a toda España (Vendrell, s.f., p. 6).

En Barcelona para el desarrollo de todas aquellas actividades que no tenían acogida en lugares convencionales se crearon en esta década los espacios de "La

¹¹ En Madrid los estudiantes de Danza no han tenido esa posibilidad hasta el año 2000, en el que el Real Conservatorio Profesional de Danza implantó la especialidad de Danza Contemporánea.

En Valencia, desde 1984 comienzan los estudios del nuevo plan de danza, solo en vigor en esta comunidad, conocido como Plan Experimental, y que contempla además de las tradicionales especialidades de Danza Española y Clásica, la especialidad de Danza Contemporánea cuyo programa elaboró Gerard Collins, tal y como nos indica Carmen Giménez Morte en su texto *La Danza Contemporánea en la Comunidad Valenciana*.

En Andalucía se inicia esta especialidad en el Conservatorio Profesional de Danza "Reina Sofía" de Granada en el año 2005.

¹² Se forman compañías como: "Acord" (1974), "Ananda Dansa" (1981), "El Ballet Experimental de l'Example", "Vianant Dansa" (1985), "Carmen Senra" (1985), "Cesc Gelabert" (1986), "Provisional Danza" (1987).

Fábrica”, que se fundó en el año 1981, “Centro de Actividades Bùgue”, “Área”, “Berlín Centre”.

“La Fábrica” fue un proyecto que reunió el trabajo que durante bastante tiempo venían realizando Toni Gelabert, Cesc Gelabert y otros creadores. Se trataba de un espacio abierto para aquellas opciones de danza que no entraban en el Institut del Teatre, ni en las escuelas. Era un lugar desde el que se daba salida a muestras de todo tipo, era un laboratorio.

Con todo esto, los personajes tan reivindicadores de la década anterior, van suavizándose y dando paso a otros, que crearán grupos a principios de los años ochenta como puede ser “Taba” dirigido por Manuela Rodríguez, cuya línea de trabajo giraba en torno al teatro-danza.

En el año 1982 tiene lugar otra muestra de danza en el Institut del Teatre y aquí participan “Grup Estudi Anna Maleras”, “Taba”, “Escola de Dansa de Lleida”, “Acord Grup de Dansa”, y Cesc Gelabert y Lydia Azzopardi.

Desde finales de la década de los años setenta y durante la década de los años ochenta, hay un gran número de discípulos de los pioneros que marchan fuera de España con mucho interés por aprender las técnicas de la danza moderna, y que a lo largo de la década de los años ochenta regresan a España para desarrollarse profesionalmente en su lugar de origen.

En el año 1982 se produjo un hecho destacable y es que el Servicio de la Música de la Generalitat de Cataluña concedió una ayuda de carácter económico para organizar el festival de Dansa-82. Ciclo de dieciocho representaciones en el Teatro Regina de Barcelona. Para este festival los grupos habían sido seleccionados previamente y entre ellos estaban: “Grup Estudi Anna Maleras”, “Acord”, “Heura”, “Cesc Gelabert-Lydia Azzopardi”, “L’Espantall” y “Ballet Contemporani de Barcelona”.

Al año siguiente la Generalitat siguió apoyando la danza otorgando la primera subvención, que tomó forma con un Festival de Danza en el Teatro Condal de Barcelona.

Por el año 1984 es cuando van a aparecer un número importante de nuevas asociaciones para la realización de trabajos coreográficos. Esto se ve en la edición

siguiente de Danza en Cataluña en el Teatro Condal. En 1985 aparece un nuevo grupo dirigido por Sabine Dahrendörfy Alfonso Ordóñez, “Danat”.

Sucede en torno a la mitad de la década que nos ocupa, que bailarines que hasta ahora habían estado en las formaciones que existían hasta estos años, se emancipan, crean sus propias compañías y su propia actividad creativa¹³.

En este año 1985 el “Ballet Contemporani de Barcelona” funda el concurso coreográfico Óscar López, y se celebra la I Mostra Internacional de Videodanza, que fue organizada por Elisa Huertas y Nuria Font. Propuesta muy interesante que facilitó la muestra de los trabajos de ambos jóvenes.

Para cerrar el apartado catalán no se puede obviar que el carácter de todos estos bailarines, creadores y compañías que surgen durante estos años, está marcado por tener un sello común, donde los contenidos y lenguajes coreográficos son muy variados, pero todos ellos están unidos por ser muy visuales y estar cargados de mucha energía.

Los años ochenta fueron para la danza catalana años de crecimiento y “consolidación”; fue una época dorada para el arte de la danza tanto por el estreno de coreografías como por las ayudas económicas de las instituciones públicas.

Durante los primeros años de esta década, en Madrid, hay mucho interés por formarse a través de los profesores que vienen a la Escuela de Carmen Senra. Desde finales de los años setenta profesores de América del Norte y Europa serán maestros de las primeras generaciones de bailarines y coreógrafos madrileños. Algunos de estos profesores fueron: Carl Paris, ex bailarín de las compañías de Martha Graham y Alvin Ailey, formará principalmente en estos dos tipos de técnicas; Christine Tanguay, que formará en técnica Graham; Mónica Runde formada en The place (London Contemporary School); Diola Maristany, catalana que procedía de la técnica limón y jazz; y Pedro Berdäyes, formado en Nueva York, Sao Paulo y París.

¹³ Àngels Margarit con “Mudances”, Francesc Bravo con “Lasiti”, Ramón Oller con “Metros”; Cesc Gelabert y Lydia Azzopardi en estos años están gestando la creación de la compañía “Gelabert/Azzopardi”.

Como ya hemos citado anteriormente, la primera compañía que se crea en Madrid en 1985 es la de Carmen Senra, la cual formaría compañía con los bailarines y profesores de su escuela. Permanecerá en activo hasta que en los años noventa desaparece y de esta formación surgirá otra nueva "Losdedae". Hoy en día es una de las compañías más consolidadas de la danza contemporánea madrileña dirigida actualmente por Chevi Muraday.

Chevi Muraday empezó como bailarín profesional en la compañía de Carmen Senra, junto a Mónica Runde y Pedro Berdäyes. Con bailarines de esta compañía se presentó al Certamen Coreográfico de Madrid y ganó el premio de bailarín sobresaliente, lo que le impulsó para marcharse fuera de España y completar su formación. Cuando regresa a España tras un periodo de creación de piezas cortas crea la compañía "Losdedae" que en un principio se llamaba "Dea".

Un año después de la creación de la compañía de Carmen Senra, se unen M^a Jose Ribot y Blanca Clavo y fundan "Bocanada". De esta compañía surgen después en los años noventa "La Ribot", "La compañía de Blanca Calvo", "Teresa Nieto" y "Olga Mesa". "Bocanada" desaparece al final de la década de los años ochenta, aunque vuelve a reunirse en el año 1992 para participar en unas trayectorias de la danza madrileña, que se presentaron en el Teatro Pradillo: Retrospectiva de los años de "Bocanada" titulada "Unos estupendos años".

En 1988 se crea "Provisional Danza" por Carmen Werner, y en 1989 Pedro Berdäyes funda "10&10 Danza". Ambas fueron compañías consolidadas y en activo de esta segunda generación.

Observamos así que la segunda mitad de la década de los ochenta es muy productiva e importante en el desarrollo de la danza contemporánea madrileña y que el punto de referencia de donde parten los creadores de las compañías de estos años es del núcleo de Carmen Senra.

José Antonio Sánchez recoge como durante esta década nace, madura y se transforma a un ritmo veloz la danza contemporánea en España. La consecuencia de esta evolución tan rápida en relación a lo que en otros países se había gestado durante décadas, se denominó lo que se hacía en España como danza contemporá-

nea. Tal denominación, que en cierto sentido llevaba a equívocos, supuso que en Madrid algunos coreógrafos situados en la búsqueda de nuevos modos y nuevas formas de afrontar la experiencia de lo contemporáneo asumieran la nomenclatura de “*Nueva Danza*” (Sánchez, 1999).

Blanca Calvo y La Ribot habían dirigido entre 1985 y 1988 la compañía de danza contemporánea “Bocanada”; también pertenecía desde su fundación a esta compañía Olga Mesa y colabora con ella también Mónica Valenciano. Una década más tarde, ya en los años noventa, este colectivo se replantearía sus objetivos y definirían su trabajo bajo la citada nomenclatura de “*Nueva Danza*”, definida como: “ante todo un pensamiento del cuerpo, como una tentativa de indagar sobre esa forma en que el cuerpo piensa que escapa a nuestra conciencia habitual” (Sánchez, 1999).

En Valencia a finales de la década de los años setenta se celebran los primeros coloquios de danza organizados por el Colectivo Independiente de la Danza del País Valenciano, promovidas por Rosangeles Valls y José Argente.

Como consecuencia de estos coloquios se darán de forma anual jornadas y encuentros, además la programación de danza se amplía y el interés del público por ella también.

Durante estos años de finales de una década y principios de los ochenta se comienzan a dar conferencias, cursos, mostrando los mismos el interés de los profesionales de la danza por la anatomía, la expresión corporal, el jazz, la preparación física, el cabaret, etc. A este interés y demanda social se suma el apoyo institucional a las acciones culturales.

El año 1980 es clave en el mundo escénico de la Comunidad Valenciana porque en pocos meses el panorama teatral y dancístico cambiará. Entre los acontecimientos que destacan está la celebración del primer cursillo de danza contemporánea en Valencia, teniendo como profesora a Gerald Collins (Giménez, 2001, p. 40).

Otros dos acontecimientos, que fueron importantes son, por un lado, la presentación en Valencia del espectáculo “*Flowers*” de Lindsay Kemp, y por otro, la celebración de las Segundas Jornadas de Danza (Giménez, 2001, p. 44). Como

consecuencia de la llegada de esta compañía a Valencia, es cuando se produce la aproximación más grande entre el mundo del teatro y el de la danza.

En esta década se producen las primeras giras por la Comunidad Valenciana de los grupos de danza.

El grupo "GIAP" se destacó en estos años por adquirir una madurez y convertirse en profesionales, tal y como nos indica en un artículo de Joan Álvarez publicado el 5 de Abril de 1981 en el "Diario de Valencia". (Álvarez: Giménez, 2001, p. 50) Este grupo contó con algunas ayudas por parte del sector público, pero a pesar de ello en la primera mitad de los años ochenta desapareció.

"Vaganovos", otro de las formaciones pioneras consiguió ayudas en estos años, gracias al Aula de Cultura de la Caja de Valencia, y desarrolló varios espectáculos dirigidos a un sector del público infantil. Como dice Carmen Giménez Morte (2001, p. 51) era una forma de subsistir para realizar espectáculos de mayor envergadura. Esta misma investigadora indica que se podría también considerar a este grupo como el pionero de la danza/teatro en la Comunidad Valencia.

Un acuerdo establecido entre los directores de las salas y teatros de Valencia para modernizar y hacer variada la oferta cultural de sus teatros, ayudó para que la danza contemporánea se desarrollara.

Se concluye esta década, teniendo presente que la segunda mitad de la misma es un continuo nacer de compañías nuevas en todos los puntos geográficos más representativos de la danza contemporánea española. No podemos olvidar que también hay coreógrafos independientes, que sin tener una compañía estable, continúan desarrollando su labor coreográfica durante estos años.

Un estilo propio: la década de los años noventa

El final de la década de los ochenta supuso una consolidación de la danza contemporánea española; tras la misma empezaron a desaparecer algunas de las compañías que surgen en dicha década. Fue el caso de la compañía de Carmen Senra, la cual se deshace pero de ella surgiría "Losdedae", compañía creada en el año 1997, aunque en algunas fuentes nos remiten al año 1998 como fecha de su

creación, y que aún hoy sigue en activo. Dirigida por Chevi Muraday, aunque en sus inicios fue codirigida por Chevi Muraday y Ángela Rodríguez¹⁴.

Otra de las compañías que desaparecieron fue “Bocanada” y de esta surgieron varias formaciones como “La Ribot”, “Compañía Blanca Calvo” (1990), “Teresa Nieto” (1991), “Olga Mesa” (1993), “Iñaki Azpillaga”, “Charo Calvo”.

En el ámbito catalán “Danat Dansa” desaparece al final de los años noventa, prácticamente en el dos mil. Sus coreógrafos, Alfonso Ordoñez y Sabine Dahrendorf, comienzan a trabajar de forma independiente.

La desaparición de estas compañías se debe a que al inicio de la década de los años noventa se producen cambios políticos, y como consecuencia el descenso en el apoyo económico e institucional al mundo cultural y artístico, recesión que influye en el panorama nacional de la danza.

En estos momentos, los profesionales catalanes de la danza reflexionaron sobre la relación que debe haber entre el proceso de creación con el desarrollo de la producción, la difusión y venta de la obra.

Remitiéndonos al artículo *“La danza contemporánea entre dos fuegos”*, de Joaquim Noguero, quien presenta las compañías y profesionales que trabajan durante los años noventa en Barcelona, sobre las mismas dice que la danza que se hacía continúa siendo muy alternativa y habla de los formatos en los que se desarrolla: pequeño, mediano y gran formato.

También da un dato muy interesante, porque habla sobre las necesidades que tienen por estos años los profesionales del mundo de la danza por asociarse en colectivos laborales. Así del año noventa data la Asociación de Profesionales de la Danza de Cataluña, Joaquim Noguero la define como:

...De carácter administrativo, actúa sobre todo como interlocutora de la profesión ante las instituciones en cuestiones de enseñanza, las subvenciones o

¹⁴ Quién formó parte de la compañía de Carmen Senra de 1988 a 1990 y fue profesora del Estudio de Carmen Senra hasta el año 2006, actualmente es profesora del Conservatorio Superior de Danza “María de Ávila” de Madrid.

los espacios dedicados a la danza; se interrelaciona con el resto de las asociaciones del mismo tipo que forman parte de la Federación Española de asociaciones de danza, e informa de las diversas programaciones de cursos, audiciones, ofertas de trabajo, etc. que puedan interesar a sus asociados, que no son todos los que realmente constituyen compañías, mientras que forman parte de ella muchos bailarines independientes. (Noguero, s.f., p. 4).

Al finalizar los años ochenta y al principio de los años noventa se comienzan a asociar los profesionales de la danza de los distintos puntos geográficos de España, y se hace una federación nacional de asociaciones.

Joaquim Noguero hace una clasificación de las compañías que hay en Barcelona al final de los años noventa, en función del lugar donde presentan sus obras y de las ayudas que reciben.

El primer bloque son las que él denomina como compañías históricas, y estas son: “Gelabert/Azzopardi”, “Metros”, “Lanonima Imperial”, “Mal Pelo” y “Angels Margarit-Mu-dances” se asocian dentro de un colectivo llamado TAC (Taula Activa de Companyas de Dansa de Catalunya) para defender sus intereses que tal y como cita Cesc Gelabert consistían en reivindicar:

...desde el punto de vista de las producciones el desarrollo está estrangulado. Estamos a años luz de las compañías extranjeras más o menos equivalentes a las nuestras. Y el público no es excusa. Que venga más gente a vernos es una cuestión de imagen. Si se invierte en imagen y se presentan espectáculos mejor vestidos, el público irá como ahora a ver a Nacho Duato. Pero este cambio cualitativo sólo se puede hacer con dinero. Y no pedimos que nadie se invente una compañía nacional que cueste 800 millones, sino ayudar a cuatro o cinco compañías avaladas por una trayectoria para que con cien millones cada una puedan desarrollar los proyectos creativos en que ya han estado trabajando hasta ahora. (Noguero, s.f., p. 6).

También dentro de estas compañías debería encontrarse “Danat Dansa”, pero desaparece justo al llegar el final de los noventa, como ya hemos dicho anteriormen-

te. El segundo bloque es muy amplio, y entran la mayoría de los profesionales; éstos se caracterizan por menores subvenciones y formatos y propuestas muy diferentes: “Nat Nut”, dirigida por Toni Mira (asociado al colectivo de La Caldera); María Rovira con “Transit”; “Senza Tempo” (1992) de Carles Mallol e Inés Boza; “Bubulus” (1992) de Carles Salas; “Iliacan” (1993) de Álvaro de la Peña; “Pendiente” de Ana Eulate y Mercedes Recacha; “Mar Gómez” (1993); “Roseland Musical” de Marta Almirall; “Sol Pico” (1994); “Malqueridas” (1995) de Lipi Hernández; “Emergències Coreogràfiques” de Montse Colomé; “Color Compañía de Dansa” de Rosa María Grau; “Atalanta Fugiens”; “Compañía Roberto G. Alonso” (1996); “Lapsus” (1998) de Alexis Eupierre; “Compañía Julien Hamilton-Carme Renalies”; y dos que podemos considerar como históricas, dirigidas por las coreógrafas Avelina Argüelles y Angels Margarit.

Entre todas estas compañías también hay intérpretes y coreógrafos individuales como: Andrés Corchero y Rosa Muñoz (1991), Marta Carrasco (1996), Empar Roselló, (G^a Ozet, 1998, p. 72).

Noguero clasifica un tercer bloque que alberga a las compañías de creación más reciente, tocando el inicio del siglo XXI, como son: “Projecte Gallina” (1998) de Emile Gutiérrez; “Erre que erre” (1997) formado por componentes de “Danat Dansa”; e “Increpación Danza” (1993) de Montse Sánchez y Ramón Baeza.

Ester Vendrell señala en relación a lo que se hace en los años noventa:

Esta nueva generación ha tenido en común el hecho de formación técnica y estéticamente en las bases de la danza moderna y posmoderna norteamericana esencialmente, a pesar de que cada uno ha entendido la creación siguiendo un imaginario personal muy opuesto. Así pues, la creación coreográfica de estos años democráticos está representada por trabajos con bases abstractas, conceptuales o plásticas, de teatro danza narrativa o de yuxtaposición, teatro danza de gran fuerza visual, danza performática e incluso una visión personal del butoh (Vendrell, s.f., p. 7).

Se ha comenzado este epígrafe diciendo que la reducción del gasto público afecta al campo de la danza, y que esto provoca la disminución en la programación de

compañías de otros países, y disminución en la realización de coproducciones con festivales extranjeros. Esto mismo trae consigo que la conexión con el exterior sea menor. No obstante, van a surgir tanto en Cataluña como en otras Comunidades Autónomas diferentes a Madrid y Valencia nuevos coreógrafos y compañías.

Algunos de estos nuevos coreógrafos y bailarines se caracterizan por englobar una gran cantidad de estilos. Entre ellos encontramos la danza butoh de Andrés Corchero, la propuesta de teatro-danza o performance de Sol Pico, el “teatro-danza visual-objetos” de Marta Carrasco, etc.

Se asocian en colectivos para reivindicar sus derechos y sus ideales; generan la creación de unos determinados espacios, como es el Espai de Música i Dansa de la Generalitat de Cataluña, que está en activo desde 1992 hasta 2005. Y por otro lado, la asociación La Porta, inaugurada en el mismo año 1992, que tiene como principal fin la presentación de trabajos en proceso y de piezas cortas.

Por último, hacia la mitad de la década (1994) se crea otro espacio La Caldera¹⁵, que más tarde será una sala para muestra de trabajos y un referente importante de la danza catalana. Aquí se desarrollan también talleres, intercambios, jornadas de reflexión, etc.

Hacia finales de los años noventa surgirán nuevos coreógrafos e intérpretes, entre los que están algunos de los que se han mencionado anteriormente: “Lapsus Danza”, “Erre que Erre”, “General Elèctrica”, “Thomas Noone Dance”, “Jordi Cortes”. Entre todos estos grupos nace en 1998 la compañía de “IT Danza”, grupo formado por posgraduados del Institut del Teatre, dirigida por Caherine Allard. El fin de esta agrupación es dar a los postgraduados la oportunidad de bailar obras de creadores internacionales de distintos estilos así como dar un bagaje profesional que les abra las puertas al mundo laboral.

Para hablar de la escena de la danza madrileña hay que mencionar principalmente a Isabel de Naveran, quien dice que algunos artistas se sirvieron del declive que se da al inicio de los noventa para realizar una búsqueda hacia un nuevo

¹⁵ A esta asociación pertenecían las compañías “Nats Nus”, “Senza Tempo”, “Cía. Sol Pico”, “Transit”, “Iliacan”, “Lapsus”, “Búbulus”, “Las Malqueridas” y “Emergències Coreogràfiques”.

lenguaje coreográfico. Parte de una exploración personal de la danza, en diálogo con referencias de otra índole. El objetivo era establecer una relación diferente con el espectador; las pioneras de este nuevo lenguaje fueron: La Ribot, Olga Mesa y Mónica Valenciano (Naveran, s.f., p. 175).

Estas tres coreógrafas hicieron trabajos muy diferentes, y durante estos años y finales de la década anterior se dieron a conocer fuera de España.

La crítica neoyorkina dice de Mónica Valenciano a principios de los noventa que abandona la narrativa y se introduce en la exploración del espacio y del gesto (Naveran, s.f., p. 176).

La década de los años noventa destaca por tener una serie de artistas que desarrollaron propuestas de lo más innovadoras y contemporáneas; tanto a nivel nacional como internacional tales como Olga Mesa, con el estreno en 1995 de *estO NO eS Mi CuerpO*. La Ribot, con la serie de *Piezas Distinguidas* realizada entre 1993-2003 (Naveran, s.f., p. 177).

El año 1995 es un año importante dentro de esta década en el desarrollo de la danza contemporánea madrileña, porque se presenta en el Certamen Coreográfico de la Comunidad de Madrid una retrospectiva de ganadores de ediciones anteriores: La Ribot, Olga Mesa, Pedro Berdäyes y Cuqui Jerez.

Y se cierra esta década con la creación de “Desviaciones”, que es el punto de consolidación de la nueva danza. Con la primera edición de “Desviaciones” en 1997 se redacta el manifiesto “Defensa de la nueva danza”. Estos encuentros consistían en la presentación de trabajos nacionales e internacionales y de coloquios y conferencias.

Isabel de Naveran dice que:

Desviaciones marca una tendencia claramente conceptual de la escena madrileña. La danza ya no se identifica únicamente con la expresión de un cuerpo en movimiento y pasa a ser considerada una forma de reflexión, con todas las conferencias que ello implica. (Naveran, s.f., p. 178).

No se puede olvidar que en el panorama de la danza madrileña, durante los años noventa, hay otras agrupaciones que no trabajan en la línea tan conceptual que proponen los profesionales que proceden de "Bocanada". Alguna de estas formaciones son "10 & 10", que se crea en el año 1990; "Arracaladanza" en el año 1994; "Larumbe Danza" en 1997; "Losdedae" en 1998; o la compañía de "Cuqui Jerez" del año 1999.

En la Comunidad Valenciana se cierra la década de los ochenta con la aparición de los primeros coreógrafos, y tras ellos comienza un periodo de descenso en lo que se refiere a la creación de compañías y espectáculos.

Esto se debe a momentos de recesión económica, y Carmen Giménez Morte señala que también es consecuencia de que hay una mayor competencia porque surgen formaciones en Cataluña, Valencia, Madrid, Andalucía y el País Vasco. Hasta estos años las principales compañías se habían concentrado en Cataluña y Valencia.

Otros dos motivos son en primer lugar, que se cierran algunos de los espacios que programan danza, y en segundo lugar parece que el público muestra menos interés; pero en cambio aumentan las posibilidades de formación con diferentes creadores.

La creación del festival de Dansa Valencia en 1988 supuso para la década de los años noventa una oportunidad para los creadores de mostrar sus trabajos. En las mesas redondas de este festival se trataron los motivos de decadencia, que afectó a la danza contemporánea española durante estos años (Giménez, 2001, pp. 107-108).

Parece ser que la Administración correspondiente quiso dar un empujón a la danza valenciana durante esta década; y se firmó un convenio entre el Departamento de Cultura de la Generalitat Valenciana, que puso en funcionamiento el Centro Coreográfico de esta comunidad, y la compañía "Ananda Dansa".

Este convenio funcionó entre 1991 y 1992; se seleccionó a un grupo de estudiantes, futuros intérpretes-bailarines, que recibían formación con diferentes profesores y coreógrafos; los bailarines de esta formación mostraban al público el trabajo desarrollado. Este centro estuvo funcionando durante muy poco tiempo, pero de aquí surgieron algunas nuevas compañías como "Okrana Danza".

Durante estos años las opciones en danza contemporánea que se dan en la Comunidad Valenciana para trabajar profesionalmente son: marcharse a Barcelona porque las instituciones aquí apoyan las creaciones de danza; otros deciden marcharse directamente fuera a Europa o América del Norte; y algunas, como fue el caso de Mar Gómez, crean compañía propia.

En estos años las compañías que se crean son poco estables, y aparece un formato, consecuencia de la situación económica, donde en muchas ocasiones la misma persona es a la vez bailarín y coreógrafo¹⁶.

Las compañías que desarrollaron su trabajo durante los años noventa y en la Comunidad Valenciana han sido clasificadas por Carmen Giménez Morte como: compañías consolidadas, las formadas por bailarines, y aquellas que eran valencianas pero trabajaban fuera de la Comunidad (Giménez, 2001, p. 110).

Entre las consolidadas en estos años se encontraban “Ananda Danza”, “Vianant Danza” y Vicente Saez, estas compañías procedían de los años anteriores y eran más o menos estables. Aunque los bailarines de las mismas se cambiaban según la nueva producción de cada temporada.

Las compañías formadas por bailarines, se caracterizan por crearse para el desarrollo de una obra concreta y después de la misma se separan de nuevo. Estas surgen durante estos años de la década de los noventa. Carmen Giménez dice que surgen tras recibir alguna subvención o premio coreográfico, ejemplo de ello son Antonio Aparisi o Juan Bernardo Pineda.

“Okрана Danza” y “Cristina Andreu”, también fueron formaciones de bailarines, pero poco a poco fueron adquiriendo un carácter más estable.

Las compañías que trabajan fuera de la Comunidad Valenciana eran bastante; el principal motivo era porque podían optar a ayudas que en Valencia no tenían, la compañía de “Mar Gómez” (1993) y “Mal Pelo” (1990) se encontraban situadas en Barcelona; también en esta ciudad se afincaron algunos bailarines valencianos porque aquí encontraron trabajo.

¹⁶ Esto ha servido para de que algunas compañías se hayan mantenido durante varias décadas en activo, caso de la compañía catalana “Gelabert-Azzopardi”.

En Europa durante estos años también trabajaron coreógrafos valencianos en Bélgica y Francia, pero destaca la figura de Nacho Duato, que en estos años viene desde el Nederlands Dans Theater a dirigir la Compañía Nacional de Danza, aunque su estilo no se puede considerar como danza contemporánea.

Se cierra este ensayo destacando que al llegar el nuevo siglo se observa que la danza española en general ha conseguido un buen nivel profesional. Ofrece a los productores internacionales un trabajo de calidad, con un sello muy personal, y se remite aquí a una cita del coreógrafo Hans van Manen por Delfí Colomé en un artículo escrito para el décimo aniversario de Danza Valencia, “La danza en España ha crecido enormemente en los últimos 15 años. Hay bailarines fantásticos en todo el mundo, en primera línea, con una gran preparación en todos los aspectos, con una enorme capacidad de asimilación y de aprendizaje” (Hans van Manen: Colomé, 1997, p.56).

Figura 1: Línea del tiempo 1962-1976. Creación propia.

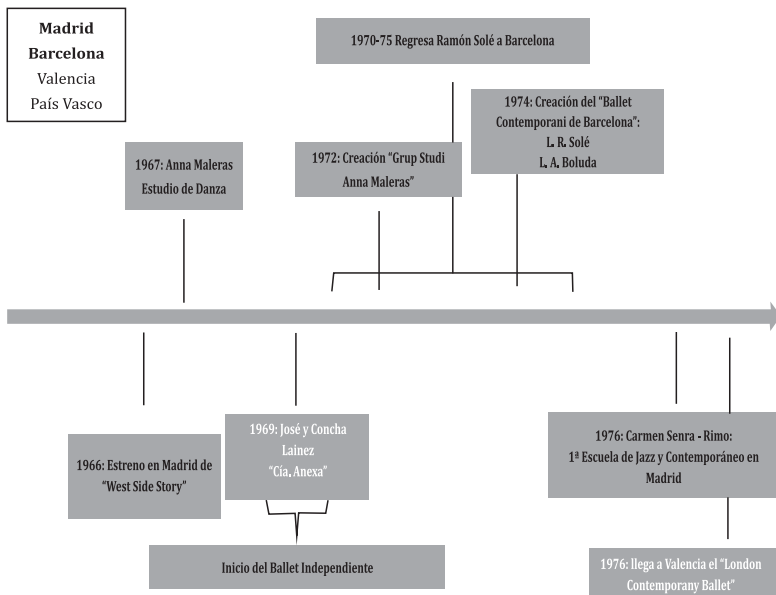


Figura 2: Línea de la década de los años 80. Creación propia.

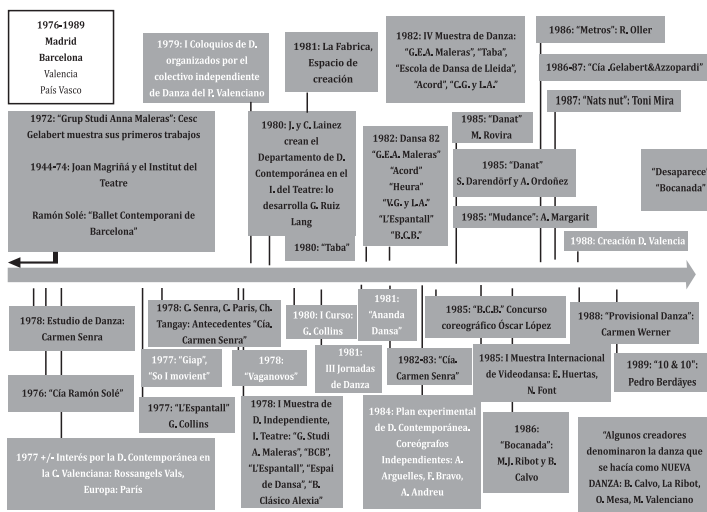
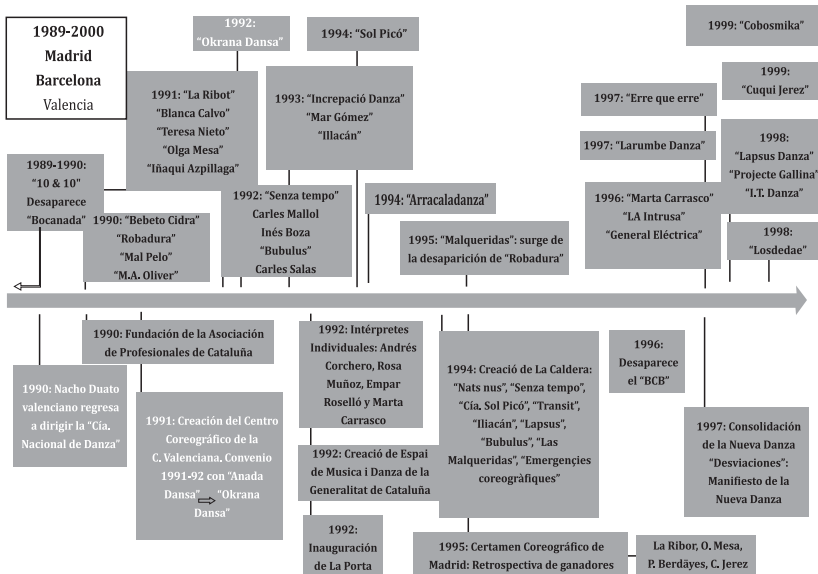


Figura 3: Línea del tiempo años 90. Creación propia.



Referencias Bibliográficas

Abad, A. (2004). *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid: Alianza Editorial.

Colomé, D. (1997). La leyenda de la ciudad sin ley. Aspectos de la pedagogía de la danza en España en las últimas décadas. *Decimo aniversario de Dansa de Valencia*, 42-56.

Espada, R. (1997). *La danza española su aprendizaje y conservación*. Madrid: Librerías deportivas Esteban Sanz, S.L. – Rocío Espada.

G^a Ozet, M. (1998). Dansa contemporània de la Comunitat Valenciana i Catalunya. *Decimo aniversario de Dansa Valencia*, 61-74.

Giménez, C. (2001). *La danza contemporánea en la Comunidad Valenciana [los primeros pasos]*. (Primera edición). Valencia, España: Centre Coreogràfic de la Comunitat Valenciana, Teatres de la Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura i Educació, Generalitat Valenciana.

Matamoros, E. (2008). *Augusto Bounonville. Historia y Estilo*. Madrid: Akal Música.

Naveran, I (s.f.). *Desviando la atención. De la representación del cuerpo al cuerpo vector en la nueva danza*, 174-195.

Noguero, J. (s.f.). La danza contemporánea entre dos fuegos. *BMM, núm. 52: informe*, 1-20.

Pritchard, J. Obra Social La Caixa. (2011). *Los Ballets Rusos de Diaguilev 1909/1929*. España: Fundación “La Caixa”.

Queralt, M.P. (2005). *Tórtola de Valencia: una mujer entre sombras*. (Primera edición). Barcelona: Editorial Lumen.

Sánchez, J.A. (2006). Génesis y contexto de la creación escénica contemporánea en España. *Artes de la escena y de la acción en España. 1978-2002* (15-34). Cuenca: UCLM.

Sánchez, J.A. (1999). La nueva danza en Madrid. *Escena, núm. 57*, 5-8.

Sociedad General de Autores y Editores. *Danza Contemporánea en España*. [Documental]. Canal Dansa. Ministerio de Cultura. INAEM: España.

Udaeta, J. (1989). *La castañuela española* (primera edición). Barcelona: Ediciones del Serbal.

Vendrell, E. (s.f.). Cataluña: la danza en el siglo XX. Una historia truncada. Etapas históricas y estéticas. *Estudis Escènics*, 32-38.

Vidal, A. (1987). *La danza en Cataluña. La Danza Contemporánea*. Historia de la Danza en Cataluña. barcelona: C.G. Creaciones Gráficas, S.A.

Vilallonga, M. (2008). Àurea de Sarrà: una demèter catalana a la Grècia de 1926. *ASSAIG de TEATRE. Revista de l'Associació d'investigaci'i Experimentació Teatral*, núm 66-67, 30-61.

GESTUALIDAD Y TEATRALIDAD EN LA PINTURA DEL RENACIMIENTO Y BARROCO EN LAS COLECCIONES DEL PRADO. (APROXIMACIÓN A UN ANÁLISIS GESTUAL PARA EL TRABAJO DEL ACTOR)¹

M. Eulalia Martínez Zamora

1. INTRODUCCIÓN Y PLANTEAMIENTOS GENERALES

Una de las cuestiones de mayor dificultad con la cual nos solemos enfrentar los profesores de Historia del Arte en este tipo de enseñanzas es la de direccionar los contenidos generales sobre historia del arte que se encuentran en los currículos de las Escuelas Superiores de Arte Dramático para que los alumnos sean capaces de comprender y aplicarlos de forma coherente y directa a su propio aprendizaje actoral.

El objetivo fundamental de la propuesta se centra en enseñar a mirar las obras de arte desde múltiples perspectivas integradoras para que éstas puedan ser utilizadas en su trabajo como actores o directores. Cuestiones relacionadas con la espacialidad, indumentarias, escenografías, y desde luego la gestualidad y actitudes de los personajes de los cuadros que son, al igual que ellos, comunicadores desde sus cuerpos, son las verdaderas protagonistas en esta peculiar aproximación a las obras de arte. Esto les llevará a contemplar y apreciar la pintura, y la historia del arte en general, desde una perspectiva diferente con la cual poder también guiar su trabajo en el ámbito actoral.

Para realizar este trabajo nos hemos fundamentado en las amplias colecciones de pintura del Renacimiento, Manierismo y Barroco que posee el Museo del Prado; aunque es obvio que el actor/director puede buscar sus propuestas iconográficas en

¹ Este trabajo es el resultado de una ponencia presentada en el Museo del Prado para el “IV Encuentro entre el Profesorado”, celebrado en Madrid, en abril de 2016. www.museodelprado.es

cualquier obra pictórica y escultórica de la época artística que más convenga a su trabajo. También hemos de tener presente que desde siempre gran cantidad de actores, directores y cineastas, se han inspirado en la gestualidad e iconografía proporcionada por los protagonistas de pinturas y esculturas; por lo cual se trata de plantear una multidisciplinariedad desde la cual se comprenda que la Historia del Arte es una excelente herramienta de mostración de las formas sociales, religiosas, científicas y cualquier otra manifestación del pensamiento humano, en este momento en que la excesiva especialización de los ámbitos profesionales lleva a crear compartimentos demasiado estancos e incommunicados.

El análisis de la gestualidad presente en los cuadros es una labor realmente inagotable; nosotros sólo pretendemos, ante todo, dejar una puerta abierta, contando con unos sólidos fundamentos de partida, hacia una labor de investigación tan amplia como cada uno desee. Obviamente hemos dejado de lado otras cuestiones que también son importantísimas e ilustradoras como indumentarias o escenografías, pero que evidentemente también se encuentran presentes de manera indirecta, en la base de fundamentación de este trabajo.

2. LA “PRESENCIA ESCÉNICA” COMO FUNDAMENTO DE PARTIDA

Si hay algo que es decisivo para un actor es la denominada “presencia escénica”, ¿qué es lo que hace que unos gestos nos atrapen, comuniquen e hipnoticen y otros sin embargo nos pasen totalmente desapercibidos, con la consiguiente pérdida de la comunicación con el público, y el fracaso total en el trabajo de un actor o director de escena? Tal vez, conseguir esto sea una de las tareas más difíciles y casi me atrevería a decir “abstractas” ante las que tiene que enfrentarse un actor cada vez que se coloca delante del público.

Pero ¿qué es la presencia escénica? Para responder a esta pregunta básica, he tomado la definición que realiza Eugenio Barba (2012) desde su experiencia contemporánea con el “Odin Theatre”, cuando habla de “cuerpo dilatado” como consecuencia de sus numerosos análisis de gestualidad y movimiento procedentes principalmente de la cultura oriental.

Él habla del “cuerpo-en-vida”, el “cuerpo dilatado”: “donde el espectador es atraído por una energía elemental que lo seduce sin mediaciones. (...) Esta fuerza del actor la llamamos a menudo, presencia.” (Barba, p.36)

A lo largo de una larga labor de investigación que define como *Antropología teatral*, Barba llega a sus conclusiones mediante el análisis pormenorizado de técnicas de teatro y danza orientales, y en menor medida occidentales; además del estudio de las herramientas corporales que se suelen utilizar en las artes marciales y ejercicios de combate. Básicamente se centra en codificadas técnicas “extra cotidianas” basadas en un derroche de energía que en definitiva lo que persiguen es dilatar la presencia del actor y por lo tanto captar o “llenar” plenamente la percepción del espectador.

Es un cuerpo-en vida. El flujo de energías que caracteriza nuestro comportamiento cotidiano ha sido dilatado. Las tensiones que rigen a escondidas nuestro modo normal de estar presentes físicamente, afloran en el actor; se hacen visibles, imprevistas.

(...) Antes que nada es un cuerpo al rojo vivo, en el sentido científico del término: las partículas que componen el comportamiento cotidiano han sido excitadas y producen más energía, incrementan el movimiento, se alejan, se atraen, se oponen con más fuerza, más velocidad, en un espacio más amplio (Barba, pp. 36-37).



Muestra de *Katakali* llevada a cabo en la ESAD Extremadura

Barba, una vez analizadas distintas formas teatrales orientales y occidentales, llega a la conclusión de que, a pesar de las manifiestas diferencias de base, existen una serie de principios comunes que le llevan a agrupar en tres líneas de acción principales los fundamentos de estas diferentes técnicas actorales:

1. Alteración del equilibrio cotidiano y la búsqueda de un equilibrio precario o “de lujo”.
2. Dinámica de las oposiciones.
3. Uso de una incoherencia incoherente.

Estas tres líneas de acción implican una obra incesante de reducción o -por el contrario- de ampliación de las acciones que caracterizan el comportamiento cotidiano. Mientras éste parte de la funcionalidad, economía de fuerzas y proporción entre energías utilizadas y resultado obtenido; el comportamiento extra cotidiano del teatro y la danza sustenta cada acción, aunque sea minúscula, en el derroche, en un exceso (Barba, p. 37).

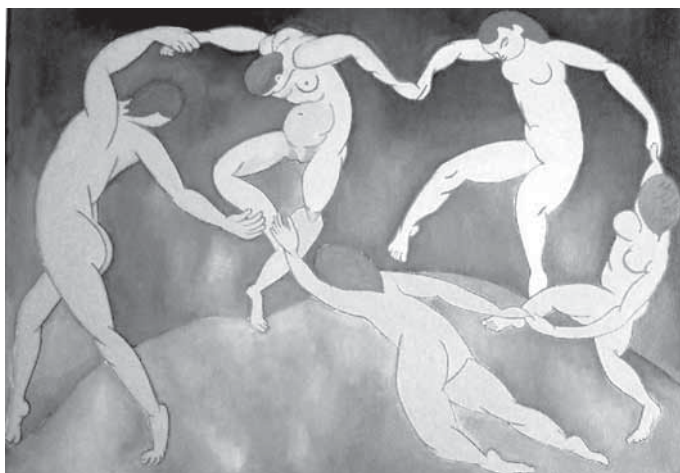


Ilustración de danza oriental (fuente desconocida).

Básicamente de lo que habla Eugenio Barba a lo largo de estos elementos comunes es de la construcción de un cuerpo artificial alejado de los comportamientos cotidianos cuya finalidad principal es la de captar la atención del espectador; la de obtener “presencia escénica” a través de un exceso, en el que el cuerpo se dilata y expande para parecernos “vivo” incluso antes de la realización de cualquier movimiento, lo que conlleva además la realización de un mayor esfuerzo físico.

El equilibrio dinámico del actor, basado en las tensiones del cuerpo, es un equilibrio en acción: ello genera en el espectador la sensación del movimiento aun cuando haya inmovilidad. Los artistas atribuyen gran importancia a esta cualidad; cuando una figura pintada carece de ella, según Leonardo da Vinci está doblemente muerta, porque es una ficción y porque no muestra movimiento ni en la mente ni en el cuerpo (Barba, pp. 93-94).

Henri Matisse habla de un movimiento procedente de la “inmovilidad” donde se trata de involucrar no el cuerpo, sino la mente. Si analizamos su obra *La danza* (1909), veremos perfectamente cómo mediante ese grupo circular de figuras en movimiento, se sugiere éste desde el desequilibrio, juegos de oposiciones, poses incoherentes... que nos transmiten una movilidad agitada y centrífuga, a pesar del soporte bidimensional al que se hallan sujetas.



Henri Matisse, *La danza*, 1909. Hermitage. S. Petersburgo

Cuando miramos las figuras de un cuadro podemos perfectamente reconocer en ellas el “derroche” y “exceso” gestual al que nos hemos venido refiriendo hasta ahora en el trabajo actoral analizado por Barba, lo cual hace que las imágenes de los cuadros se comuniquen con nosotros para transmitirnos, con el solo poder de un instante detenido, todo el contenido emocional, espiritual o simbólico que

pretenden comunicar. Podemos ver en esos cuerpos, desnudos o potenciados por la utilización dilatada y sobredimensionada de la indumentaria, un enorme esfuerzo físico que es el que construye esos juegos de tensiones y dilataciones, “un equilibrio inútilmente complicado, aparentemente superfluo y que requiere mucha energía. (...) que desemboca en una estilización, en una sugestividad estética” (Barba, p. 88).

3. GESTUALIDAD, TEATRALIDAD Y ARTIFICIO EN LA PINTURA DEL RENACIMIENTO Y BARROCO

El hecho de haber escogido como punto de partida obras pertenecientes al Renacimiento, Manierismo y Barroco de las colecciones del Museo del Prado, parte precisamente de esa necesidad impuesta por los presupuestos Trentinos de comunicación clara, inmediata y emotiva. El actor/personaje del cuadro debe tener la capacidad de transmitir de forma directa y evidente todo un mundo, narración y contenidos, para lo que sólo cuenta con el poder del gesto. Si bien las pautas dadas por el Concilio de Trento (1545-1563) son de vital importancia para la pintura que se desarrolla durante y a partir del Manierismo, es obvio que ya desde el último Renacimiento la representación apunta a esa línea de comunicación precisa con el espectador aunque desde unas premisas mucho más clasicistas y contenidas, que también hemos de tener en cuenta en el análisis de la gestualidad.

Gombrich habla en sus escritos acerca de la *función simbólica*, a la que también denomina *función dramática*, al referirse a la música, pintura o poesía de los siglos XVI, XVII y principios del XVIII. El artista debe de estudiar las emociones para poder luego imitarlas convincentemente en las diferentes manifestaciones artísticas, sean éstas teatro, pintura o música.

Está claro que, dicho en palabras de Manlio Brusatin (1989): “en el fondo, la autenticidad que se pide a estas imágenes es una capacidad icónica productiva que amplía los efectos de la voluntad visiva en relación a un peregrinaje, una práctica de la fe, un milagro implorado y toda una vida devota” (p. 74). La pintura siempre ha sido un libro mudo, y como tal puede ser leído por toda clase de personas, no sólo cultas, sino también, y aquí radica su importancia, iletradas. Leonardo da Vinci habla

de la prioridad de la pintura sobre la poesía, ya que establece una mayor importancia del ojo como ventana del alma, sobre el oído.

De la misma manera la iglesia católica comprendió desde siempre, aunque con mayor énfasis en la época a la que nos referimos, la importancia de las imágenes para el fiel

San Agustín entreveía un camino amplio para las imágenes “que deleitaban por suavidad, enseñaban por necesidad y convencían para triunfar” (*De doctrina christiana*). El libro mudo, sin embargo, debería hacerse elocuente para reducir la inutilidad, la puerilidad, la fabulación, la confusión, lo superfluo, propagado por los libros, haciendo justicia por medio de las buenas imágenes y considerando rigurosamente los temas principales en la descripción de algunas verdades, sin abusos (Brusatin, p. 76).

El espectador debe de ser cautivado a través de las emociones, por eso el arte de la pintura se encuentra en este momento, especialmente dirigido a estimular los sentidos mediante su exagerada teatralidad, dinamismo formal e ilusionismo, cuya misión fundamental consiste en impresionar y convencer. El artista ha de persuadir a cualquier precio, y es sobre todo en el contexto de la pintura de la Contrarreforma, donde asistimos a ese inmenso derroche gestual y emotivo que nos prodigan los protagonistas de los cuadros

La pintura de la Contrarreforma libera la mayor energía hasta aquí producida en los efectos, de cualidades y de libidos mediante las imágenes de los cuerpos, en los triunfos y destrucciones de la carne.

Por ello, la imagen no debe perder su materialidad, al contrario, se recuerda que el Concilio de Trento sugería imágenes que, al no tener que estar sujetas a “ojos corporales”, se realizarían con “colores y figuras” para declarar con mayor evidencia la verdad narrada por los Evangelios y las Sagradas Escrituras. De hecho, los milagros, conseguidos únicamente suplicando a las imágenes, han confirmado la veneración y el culto de las mismas (Brusatin, pp. 77-78).

Además se hace del todo necesario que las imágenes se despojen de ambigüedad para que sean fáciles de entender, sin dar lugar a malentendidos. Precisamente esta ambigüedad o no adecuación a las reglas del “decoro” provocó en su momento algún que otro rechazo, no tenemos más que recordar lo sucedido con el *Martirio de San Mauricio*, realizado en torno a 1582 por El Greco, y el cual no fue del agrado de Felipe II porque, según éste, sus figuras no inspiraban a la devoción.

Pero si hay algo en lo que resultan coincidentes las formas de expresión donde el cuerpo y la gestualidad se involucran de una forma total, es en las artes escénicas y en la pintura. En ambas el énfasis es puesto necesariamente en el cuerpo, la gestualidad es la única herramienta de la que se dispone, tanto en ausencia de la palabra como en refuerzo de ésta. Y desde luego no hablamos de un cuerpo en estado convencional, como ya decíamos al definir la presencia escénica; estamos viendo siempre, en cada personaje de un cuadro, un cuerpo dilatado, un cuerpo sometido a procesos de incoherencias y desequilibrios que por encima de todo lo que pretende es llamar nuestra atención a través de la artificiosidad la cual, paradójicamente, es la que nos lleva de camino directo a la comunicación empática.

Rudolf Wittkower (1988) en sus estudios sobre arte barroco, se refiere a éste estilo como principalmente preocupado por la transmisión de experiencias emotivas, desarrollando toda una serie de técnicas aplicadas a la iconografía y que permite facilitar la comunicación con el público, afirmando que: “De este modo, los artistas de este período hicieron uso de la narrativa convencional y de un lenguaje retórico de gestos y de expresión que a menudo parece, al espectador moderno, como gastado, insincero, deshonesto e hipócrita” (p. 140).

André Chastel (2004) define al gesto como “el portavoz privilegiado de la carga psicológica, o, más exactamente, es el gran responsable de la capacidad afectiva de la composición” (p. 18), para posteriormente referirse a la ciencia de la *fisiognómica* como “una segunda perspectiva, una perspectiva psíquica, psicofisiológica si se quiere, cuyas modalidades debemos indagar” (p. 23).

El arte de la retórica invade por completo el dominio de la imagen en un momento en que todo está considerado un inmenso escenario metafórico, donde cada cual

representa su propio papel. Calderón de la Barca en su alegoría teatral *El gran teatro del mundo*, puesta en escena por primera vez en 1645, expresa mejor que nadie ese sentimiento generalizado que recorre todo el barroco, y donde cada cual representa un papel en este gran escenario que es el mundo. Obviamente, el arte pictórico, como herramienta propagandística del poder y las ideologías, se convierte más ahora que nunca en escenario donde personajes se desenvuelven y gesticulan para hacernos llegar un mensaje claro y directo.

Es en este momento cuando tenemos que volver a hablar de la “presencia escénica” necesaria e invasora que desprenden los personajes de las pinturas y las esculturas, en su afán por captar nuestra atención, y hacernos llegar mensajes claros, con gran carga emocional, para mover y remover los sentimientos de un espectador culto o iletrado.

El gran escenario de la pintura que va desde el Renacimiento al Barroco, se llena entonces de personajes gesticulantes que se someten a complejos procesos fisiológicos codificados para hacerse más presentes. Entonces si retomamos las premisas de Eugenio Barba expuestas anteriormente acerca de la presencia escénica, comprobamos que la pintura se llena de cuerpos dilatados, dinamismos de fuerzas contrapuestas, gestualidad extra cotidiana, incoherencias anatómicas o equilibrios precarios que no tienen otra misión que la de apoyar el impacto emocional en el espectador.

Cabe pensar entonces que lo que nosotros llamamos codificación no es más que la consecuencia dilatada y visible de procesos fisiológicos; que la codificación se ha producido para respetarlos al crear un equivalente en las mecánicas, dinámicas y fuerzas que funcionan en la vida. Cuando en la codificación se ha reconocido además una cualidad visual, se ha añadido ese valor que nosotros consideramos como “estético” (Barba, p. 225).

Cuando hemos hablado de “cuerpo dilatado” como fundamento de base para la presencia escénica, nos hemos referido también a toda esa serie de dinámicas

corporales que por encima de todo lo sacan de una situación de cotidianidad. Obviamente las figuras de los cuadros obedecen básicamente a ese principio de lo “extra cotidiano” para poder “llamarnos” desde su plano mudo y llegar a ser elocuentes. Aunque las premisas de disposición espacial y corporal pueden variar considerablemente entre el Renacimiento y el Barroco, lo cierto es que de una u otra manera, la dilatación del cuerpo entendida tanto en reposo como en movimiento, es un elemento indispensable.

Como apunta Gombrich; a partir del Renacimiento empieza a aparecer un importante concepto en la pintura como es el “decoro”, o “la adecuación del tono de la expresión de la representación, que debe de encontrar un punto intermedio entre los movimientos de la mente del personaje y los que se muestran al exterior” (Castiñeira, 2014, p. 68). Lógicamente la idea de “decoro” variará según los autores y las épocas; desde las gesticulaciones más comedidas que podemos ver en muchos autores del Renacimiento, hasta las expresiones más extremadamente pasionales del Barroco. En cualquier caso es el artista el que decide de qué manera ha de “dilatarse” los cuerpos para conseguir en el público la reacción adecuada al resultado que se persigue. Con esto simplemente quiero decir que no solamente son susceptibles de análisis las obras donde la gesticulación es mucho más obvia y exagerada; sino que los cuerpos “extra cotidianos” son fundamentales para la comunicación aun en las imágenes de gestualidad más comedida. Todo se encuentra en función del autor y de la época en la que nos encontramos, teniendo siempre en cuenta la adecuación a las reglas del “decoro” a las que nos hemos referido.

Para ilustrar brevemente estos procesos de codificación vamos a utilizar algunos de los cientos de ejemplos que nos ofrece la galería de obras del Prado. Estos ejemplos no son ni muchísimo menos los más significativos o paradigmáticos, ya que cada uno de nosotros puede hacer la prueba- prácticamente toda la pintura de esta época está fundamentada en estas premisas de codificación fisiológica.

En las dos obras que planteamos a continuación, la primera de Herrera el Mozo y la segunda de Correggio; el cuerpo manifiesta una dilatación evidenciada a través de una disposición en diagonales ascendentes; en *La Apoteosis de San Hermenegildo* la

finalidad se centra en contribuir a una sensación visual de ascenso e ingravidez, mientras que en el caso de *Noli me tangere*, la diagonal se utiliza para extender y dilatar el cuerpo del Cristo, reforzando visualmente la elocuencia del diálogo.



Herrera el Mozo, *Apoteosis de San Hermenegildo*, 1654.
Museo Nacional del Prado. Madrid



Correggio, *Noli me tangere*, 1525 circa. Museo Nacional del Prado. Madrid

En los ejemplos siguientes, ambos centrados en la búsqueda de un efecto de movimiento dinámico, hemos escogido a Tiziano (máximo representante de la Escuela Veneciana) y, aun en mayor medida, a Rubens. Las dos obras muestran una gran impresión dinámica en lo relativo al movimiento de los protagonistas. El uso de equilibrios precarios, complejos y visualmente desestabilizantes, son la base fundamental para generar la impresión de movimiento violento y desenfrenado que podemos apreciar sobre todo en *El rapto de Hipodamia*. Rubens, en concreto, es uno de los autores que mejor ejemplifican la dilatación del cuerpo a través de las formas ampulosas conseguidas mediante actitudes, anatomías y ropajes.



Tiziano, *Venus y Adonis*, 1554. Museo Nacional del Prado. Madrid



Rubens, *El rapto de Hipodamia*, 1636-1637. Museo Nacional del Prado. Madrid

En los siguientes ejemplos correspondientes a El Greco y Crespi, el cuerpo ha sido dilatado a través de la utilización en las poses de giros inversos y contrapuestos. Ambas anatomías se encuentran en un estado de reposo aparente, pero sin embargo cargadas de una tensión que, a pesar de todo, los llena de movimiento gracias a la disposición de oposiciones anatómicas en zigzag.



El Greco, *La Trinidad*, 1577-79. Museo Nacional del Prado. Madrid



Crespi, *La Piedad*, 1626. Museo Nacional del Prado. Madrid

Por último, en los siguientes cuadros realizados respectivamente por Tiziano y Guido Reni, apreciamos los cuerpos de *Santa Margarita* y de *Hipómenes* dispuestos en una posición de equilibrio precario y a la vez contradictorio. La construcción de la gestualidad se realiza tomando como fundamento unas diagonales muy marcadas, que a la vez que sugieren un movimiento de huida, establecen la impresión de querer permanecer en el lugar que desea ser abandonado. Fundamentalmente en este caso la dirección de las miradas contradice en cierta manera la posición o intención de las direcciones del cuerpo, lo cual da presencia también al objeto que provoca la huida.

En la pintura de de Guido Reni, la indumentaria que acompaña a *Hipómenes* remarca, como un miembro más de su anatomía, esta dilatación excesiva de gestualidad contrapuesta.



Tiziano, *Santa Margarita*, 1560. Museo Nacional del Prado. Madrid



Guido Reni, *Hipómenes y Atalanta*, 1618-19. Museo Nacional del Prado. Madrid

En resumen, todas las actitudes y gestos planteados con estas imágenes constituyen ejemplos perfectos de equilibrios precarios, oposiciones dinámicas y evidentes incoherencias anatómicas. Los cuerpos dan la sensación en todos los casos, incluso en las poses más inertes, de estar efectuando un continuado derroche energético, dejando a un lado la supuesta economía de fuerzas en la que se basan los comportamientos cotidianos, en favor de un “equilibrio inútilmente complicado y aparentemente superfluo” que conlleva a mostrarnos, en todos los casos, una estilización estética que impide que nos pasen desapercibidos.

4. LA ICONOGRAFÍA PICTÓRICA EN EL CONTEXTO DEL TRABAJO ACTORAL

Gombrich², para ampliar y completar las diferentes teorías acerca de la expresión artística, nos plantea la teoría “centrípeta”, como contraposición a la teoría “centrífuga”. Esta última habla del movimiento que va desde el interior hacia el exterior, es decir, desde el sentimiento hacia el gesto; primero se genera la emoción y como consecuencia el cuerpo actúa. Sin embargo él plantea justo lo contrario con su teoría “centrípeta”, la cual va desde el exterior hacia el interior, o dicho de otra forma, esta teoría plantea que el síntoma, o gesto, es el que también puede llevar a generar la emoción o el sentimiento. O sea, el hecho de imitar fisiológicamente el síntoma de una emoción, puede generar un sentimiento similar a ésta.

Gombrich se basa en la teoría de las emociones de James-Lange (1884) según la cual provocando una determinada respuesta fisiológica se conseguirá a posteriori suscitar la emoción, o sea, los sentimientos pueden surgir como consecuencias de cambios fisiológicos; primero activación física, después respuesta emocional. En el lado opuesto se sitúa la teoría de Cannon-Bard la cual plantea justo lo contrario: los sentimientos son los que anteceden y condicionan las respuestas fisiológicas. Por último, en un lugar intermedio, podemos mencionar a James Papez; para él tanto emociones como reacciones se producen a la vez, tratándose así de una mutua retroalimentación.

² Las teorías de Gombrich se encuentran expuestas ampliamente en todos sus escritos sobre pintura.

En cualquier caso, sea cual sea la teoría más acertada, lo que está claro es la importante correlación existente entre emoción y fisiología, y su consecuente campo de aplicación a todos los ámbitos donde la gestualidad es fundamental para sugerir y provocar estados emocionales.

Si nos hemos referido a la teoría centrípeta de Gombrich³, es porque él mismo nos recuerda que en cualquier caso

... el arte es artificio; lo importante es la habilidad de representar los síntomas del dolor. No se nos ocurre criticar a un actor por no sentir dolor por Hécuba, nos conformamos tan sólo con que represente ese dolor (p. 4).

Por otra parte, tampoco es de alguna utilidad pensar en una gran obra de arte como el resultado de un determinado estado emotivo del artista suscitado en el preciso momento de su creación (p. 9).

Nos resulta curioso el hecho de que la teoría centrípeta de Gombrich en relación a la gestualidad pictórica, presenta interesantes paralelismos, al menos a nivel teórico, con algunos métodos de interpretación actoral donde el trabajo de base se fundamenta en el paradigma ya expuesto, de que la emoción surge como consecuencia de la acción. En este sentido hemos de hacer alusión al sistema utilizado por Stanislavsky⁴, y posteriormente continuado por su discípulo Grotowski, el cual se basa en la premisa de que “la pequeña verdad de las acciones físicas pone en movimiento la gran verdad de los pensamientos, las emociones y las experiencias”, de tal forma que a través de la búsqueda de una “corporalidad exacta” se pueda llegar a provocar la emoción.

Igualmente Shakespeare, en un pasaje de *Hamlet*, habla de que el actor no debe expresar sus propios sentimientos porque realmente no lo necesita, ya que la cuestión verdaderamente importante es la de saber crear el artificio a través de la *representación* del dolor y no de la *generación* del dolor en uno mismo.

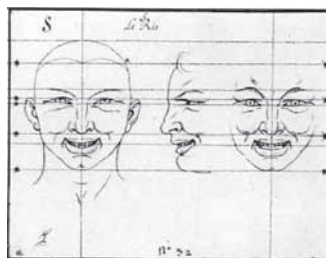
³ Estas citas de Gombrich proceden de una conferencia traducida por Carlos Montes titulada “Cuatro teorías sobre la expresión artística”.

⁴ Las teorías de Stanislavsky sobre la interpretación se encuentran desarrolladas en su famoso “Método”.

¿No es tremendo que ese cómico, no más que en ficción pura, en sueño de pasión, pueda subyugar así su alma a su propio antojo, hasta el punto de que por la acción de ella palidezca su rostro, salten lágrimas de sus ojos, altere la angustia su semblante, se le corte la voz, y su naturaleza entera se adapte en su exterior a su pensamiento? ¡Y todo para nada! ¡Por Hécuba! ¿Y qué es Hécuba para él o él para Hécuba, que así tenga que llorar sus infortunios? (*Hamlet*, Acto 2, escena II).

Hemos de tener también presente que en determinadas épocas, muchos actores se inspiraban en colecciones o compendios de poses y actitudes, que les servían como punto de partida para un estudio de los gestos ligados a emociones, de tal forma que la comunicación fuese inequívoca, en la medida de lo posible. De hecho, como bien sabemos no nos resultan ajenos los tratados sobre representaciones de las emociones utilizados en el Neoclasicismo, como el realizado por Charles Le Brun, director de la Real Academia de Pintura y Escultura de París, y constituido en un auténtico catálogo para pintores donde aparecen codificados y explicados los gestos que deben de tener los personajes para la expresión de las diferentes pasiones. Este tratado ejerció una gran influencia en las artes plásticas durante los siglos XVII y XVIII; aunque ya desde el siglo XVI pintores de la talla de Velázquez, El Greco o Rubens, entre muchos otros, se vieron claramente influenciados por los grabados acerca de la ciencia de la fisiognómica que circulaban por Europa.

Le Brun se basa en las teorías expuestas por Descartes en *Las pasiones del alma*, de 1649, y en *Los caracteres de las pasiones*, presentado por Cureau de la Chambre en 1642; para confeccionar todo un catálogo de rostros que acompañaban sus explicaciones.

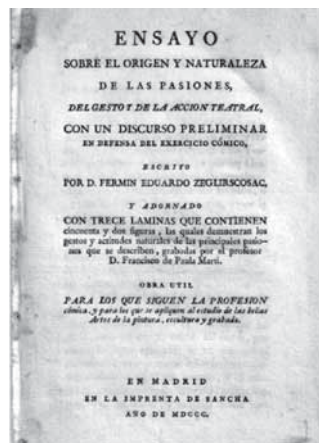


Charles le Brun, "La risa", *Fisiognomía de las pasiones*. Museo del Louvre, París.

Pero la realidad es que ya desde muy antiguo se plantearon estudios acerca del estudio de las pasiones y su expresión en el rostro, uno de los primeros conocidos es la *Fisiognomía* del Pseudo-Aristóteles, donde a través de la utilización del método zoológico se pretende realizar unos estereotipos intentando además alcanzar con ello un cierto rigor científico. Del siglo XVI data *De humana physiognomia* de Giambattista della Porta, la cual cuenta además con el apoyo de los grabados que ilustran sus premisas. Este tipo de obras son las que van a servir de apoyo, no solo a los posteriores tratados para los pintores, sino además a los manuales para actores que empiezan a tener gran relevancia a partir del siglo XVIII.

Por ejemplo en 1767 se publica *Sobre las pasiones del teatro*, de Francisco Mariano Nipho, y en 1769 *Idea Política y Cristiana para reformar el actual teatro de España*, del mismo autor. En ambas obras el autor aconseja a los actores, como parte importante de su formación, el estudiar la gestualidad de pinturas y esculturas para comprender las expresiones del ser humano y aplicarlas a su trabajo actoral.

Una obra fundamental, concebida como el primer manual para uso de actores, es el *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral*, publicado en 1800 por un integrante de la Junta de Reforma de Teatros, bajo el seudónimo de Fermin Eduardo Zeglriscosac.



Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral, con un discurso preliminar en defensa del ejercicio cómico, 1800

El objetivo fundamental de este tratado era la formación de intérpretes mediante la utilización de una metodología seria y rigurosa, que tenía como uno de sus objetivos prioritarios eliminar vicios en la práctica actoral. En la portada del libro se puede leer: “Obra útil para los que siguen la profesión cómica, y para los que se apliquen al estudio de las bellas Artes de la pintura, escultura y grabado.”

Para la realización de este manual Zeglirscosac se inspira en las siguientes fuentes: la ya citada *Conferencia sobre la expresión general y particular*, de Charles Le Brun; las *Cartas sobre el gesto, la pantomima y la acción teatral*, de Engel; y el ensayo *¿Es o no liberal el arte de los cómicos?*, de Lessing. El tratado se complementa con 52 figuras “las cuales demuestran los gestos y a actitudes naturales de las principales pasiones que se describen”, como se puede leer en la portada del mismo, realizadas por Francisco de Paula Martí y Mora, perteneciente a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, e inspiradas en los tratados iconográficos de Le Brun y Engel en lo relativo a rostros y gestualidad corporal. Además los diseños, se encuentran complementados con diferentes indumentarias que podrían servir como base al actor para ilustrar una breve historia del traje.



Diseños de Martí y Mora, incluidos en el *Ensayo sobre el origen y la naturaleza de las pasiones*

Planteemos ahora un ejemplo concreto: la *Santa Catalina* de Tiziano, obra fechada en 1560, y la cual vamos a comparar con unos fragmentos de textos alusivos a la admiración y a la veneración tomados del *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones*⁵.



Tiziano, *Santa Catalina de Alejandría*, 1560. Museo Nacional del Prado, Madrid.

II. De la admiración.

...se comprenderá que el cuerpo ha de imitar la expansión del alma (...)

Al mismo tiempo que la boca y los ojos se abren y las cejas se manifiestan estiradas en alto, los brazos quedarán muy próximos al cuerpo...

La cabeza y el cuerpo inclinados hacia atrás, los ojos abiertos, el semblante elevado

⁵ Este texto se encuentra recogido íntegramente en "La expresión de las pasiones en el teatro del siglo XVIII" citado en la bibliografía. Las citas incluidas sobre la admiración y la veneración corresponden a las páginas 100-103 respectivamente.

V. De la veneración.

... los brazos y las manos estarán casi juntos, las palmas unidas (...), las rodillas en tierra, y todas las partes del cuerpo señalarán un profundo respeto...

Como se puede comprobar los consejos dados a los actores coinciden con la gestualidad habitual del imaginario pictórico para la expresión de semejantes estados.

Ferdinando Taviani (2012) también habla de los denominados “clichés figurativos” que utilizaban determinados actores para guiarse en su gestualidad, creación de personajes y/o actitudes concretas. Él cita el ejemplo concreto de Antonio Morrocchesi y su tratado sobre el arte de actuar:

Podemos encontrar un buen ejemplo de esta técnica en algunas páginas del libro de un autor italiano: Antonio Morrocchesi, quien fuera el más grande trágico a fines de setecientos y comienzos del ochocientos... Al final de su carrera fundó una escuela de actuación y publicó un tratado sobre el arte de actuar (*Lecciones de declamación y arte teatral*, Florencia, 1832).

En su libro revela cómo la materia de su arte fue por clásica, premeditada en los detalles, como la obra de un escultor: Él seleccionaba algunos fragmentos de las obras más famosas que había interpretado. Para cada bloque de frase, a veces para cada palabra, diseñaba una figura, un ademán en actitud estatuaria, similares a los héroes pintados por Jacques-Louis David (Taviani, p. 129).



Antonio Morrocchesi, *Lecciones de declamación y arte teatral*. (Florencia, 1832)

Dentro de la gestualidad desarrolla un importante papel el uso y la disposición de las manos, las cuales, siendo en sí mismas actuantes, también comunican. Esta relevancia ha sido también manifestada a través de diferentes tratados que pretendieron realizar una codificación del lenguaje de las manos en las diferentes “quironomías”. Entre ellas citar la *Quirología* de Bulwer de 1644, la cual recoge más de doscientas imágenes de gestos; el *Descubrimiento de la Quironomía*, del español Vicente Requeno, fechada en 1797, o la *Quironomía* de Gilbert Austin, de 1806, dedicada especialmente a actores, bailarines y oradores, para la cual toma gestos de los tratados de Quintiliano y Cicerón.



Tratado de quirología, Bulwer (Londres, 1644)

Burne Hogart, al referirse al uso de las manos en el arte pictórico dice literalmente:

Las mejores acciones de la mano no deben necesariamente estar copiadas fielmente de la realidad. La lógica pictórica, la necesidad del trazado y la concepción general de la obra imponen en efecto algunas condiciones. Todos los que han visto las soluciones interpretativas y expresivas de Leonardo, Miguel Ángel, Grünewald o Rodin, podrán comprender la necesidad del artista de crear formas que respondan a su impulso intuitivo... (Barba, p. 144).

Basta echar un vistazo a cualquier pintura o escultura para comprender la relevancia de un elemento que en la mayoría de los casos habla por sí mismo, y en muchas ocasiones se convierte en el elemento fundamental sin cuyo apoyo sería difícil interpretar el contenido del discurso. Es en la fuerza del rostro y de las manos, donde en la mayoría de los casos se concentra toda la intensidad expresiva y el poder comunicador.



El Greco, *El caballero de la mano en el pecho*, 1578 circa. Museo Nacional del Prado, Madrid.



Alonso Cano, *Dos reyes de España*, 1641 circa. Museo Nacional del Prado, Madrid.



Francisco Ricci, *Anunciación*, 1663 circa. Museo Nacional del Prado, Madrid.



Claudio Coello, *Retrato del Príncipe Don Carlos*, 1555-59. Museo Nacional del Prado, Madrid.

En los ejemplos que citamos a continuación se pueden observar claramente distintas tipologías de gestualidades en lo referente al uso elocuente de las manos.

Hemos tomado el primer ejemplo de *El Salvador*, atribuido a Van Cleve porque representa el inconfundible y reiteradísimo gesto cristiano, perfectamente reconocible, de la acción de bendecir:



Atrib. A Joos Van Cleve, *El Salvador*, 1530. Museo Nacional del Prado, Madrid.

En las siguientes obras, ambas de Marinus van Reymerswaele, las manos ocupan una situación de gran relevancia y protagonismo. En el primero se aprecia claramente una gestualidad avara, expresada con los dedos retorcidos como garfios, en la disposición de las manos de *El cambista y su mujer*:



Marinus van Reymerswaele, *El cambista y su mujer*, 1538. Museo Nacional del Prado, Madrid.

O la elocuencia que también presentan las manos de este *San Jerónimo*, donde podemos apreciar una disposición anatómica que no se correspondería con modelos estrictamente reales, sino que los trasciende claramente para lograr una mayor elocuencia y comunicación.



Marinus Van Reymerswaele, *San Jerónimo*, siglo XVI (copia).
Museo Nacional del Prado, Madrid.

5. CONCLUSIONES

Lejos de pretender realizar un catálogo de gestos y actitudes, el objetivo fundamental del trabajo es abrir nuevas puertas, partiendo de los conceptos fundamentales de “presencia escénica”, a través de una nueva forma de ver y analizar la pintura. La Historia del Arte, vista desde estas premisas, constituye un elemento excelente de aproximación a esta tarea. Gestualidades, actitudes, indumentarias, escenografías, disposiciones espaciales, iluminación...; todo se encuentra contenido en la infinidad de pinturas que nos ha legado la humanidad, sólo tenemos que detenernos, observar y comprender.

También quisiera haber puesto de manifiesto la necesidad de posicionar asignaturas como ésta, en un contexto en el que los alumnos la puedan ver como un complemento enriquecedor y necesario en su trabajo, y no como un simple trámite por el que tienen que pasar si quieren completar sus estudios.

Para concluir quisiera citar un texto de George Steiner recogido por Barba en su obra ya citada. En él manifiesta la gran impresión que le causó la interpretación de Madre Coraje a cargo de Weigel en el Berliner; y sobre todo pone de manifiesto cómo la expresión viva de un personaje puede encontrar un paralelismo estremecedor en la gestualidad muda que nos habla desde un cuadro.

Volvió la cabeza para otro lado y abrió la boca con el mismo gesto del caballo que aúlla en el Guernica de Picasso. Provino de ese gesto un sonido crudo y terrorífico, indescriptible. Pero, no era un sonido. Nada. Era el sonido del silencio absoluto. Un silencio que gritaba y gritaba en todo el teatro, para obligar al público a inclinar la cabeza como bajo una ráfaga de viento (Barba, p. 271).



P. Picasso. Boceto preparatorio para el *Guernica* (1937).
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.

Bibliografía citada:

Barba, E., N. Savarese. (2012). *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Bilbao: Artezblai.

Brusatin, M. (1992). *Historia de las imágenes*, Madrid: Julio Ollero Editor.

Castiñeyra Fernández, P. (2004). Arte y expresión e el pensamiento de E.H. Gombrich. *Panta Rhei. Revista Digital de Ciencia y Didáctica de la Historia*, 59-70.

Chastel, A. (2001). *El gesto en el arte*. Madrid: Siruela.

Gombrich, E. H. *Cuatro teorías sobre la expresión artística*, (conferencia traducida por Montes, C.).

Taviani, F. (2012). El lenguaje enérgico, en *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Bilbao: Artezblai.

Doménech Rico, F., G. Soria Tomás, D. Conte Imbert, eds. (2011). *La expresión de las pasiones en el teatro del siglo XVIII*. Madrid: Fundamentos.

Wittkower, R. (1988). *Arte y arquitectura en Italia 1600/1750*, Madrid: Cátedra.

TEXTOS

PARÁBASIS

MAPA DE AUSENCIAS

Antonio Cremades

Texto ganador del II Certamen de Textos Teatrales Parábasis-Jardín de Ulloa, convocado por la Fundación Mercedes Calles-Carlos Ballesterero, el Museo Palacio de los Golfines de Abajo, la Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura y la publicación Parábasis.

Para Josefina

No es posible saber nada. No sabes realmente las cosas que sabes. ¿Intención? ¿Motivo?
¿Consecuencias? ¿Significado? Todo lo que no sabemos es asombroso, e incluso lo es más
aquello que pasa por saber.
Philip Roth.

Uno se endurece por partes, se pudre en otras, jamás se madura.
Sainte-Beuve.

Tardé en comprender que el hombre comete siempre los mismos errores, pero que cada
error es irreplicable, porque sólo quien lo comete lo ha vivido, y vivir es errar.
Luis Landero.

PERSONAJES

ELADIO

GABRIEL

MARINA

ESCENARIO

Un viejo apartamento. En el centro del escenario, el salón comedor: un tresillo antiguo y una mesa baja, una puerta al fondo que comunica con la habitación de matrimonio, y arrinconada a la derecha, la mesa del comedor con seis sillas de respaldo recto y un aparador, ambos en tonos oscuros, sobre el que vemos colgados dos cuadros con las típicas fotos de bodas entre las que media algo más de un cuarto de siglo; en el lateral izquierdo, a ser posible en un nivel superior, la cocina: una mesa de formica con dos sillas, hornillo de gas y un fregadero con armarios.

MAPA DE AUSENCIAS

Antonio Cremades

PRÓLOGO: DIEZ AÑOS

Escenario a oscuras. Suenan varios tonos de llamada y acto seguido se conecta el contestador automático. En el lateral izquierdo, primer término, una luz cenital ilumina a:

MARINA.- La verdad... no sé por qué continué intentándolo. Es una estupidez por mi parte. Usted no tiene ningún interés en... Bien claro que me lo ha dejado al no responder ni una sola vez...Y sin embargo... cada cierto tiempo, nunca más de un año, vuelvo a sentir la necesidad. Sí. Podríamos llamarlo así: necesidad... de probar una vez más. La última, me prometo a mí misma... ¿A quién quiero engañar?... Pero esta vez sí... ya va siendo hora de acabar con esto... de quedarme, como tuve que haber hecho desde un principio, al margen. Debo de ser tan cabezota como ustedes. No encuentro otra explicación. (¿Hay algo que tenga explicación en esta historia?) Aunque... si te paras a pensarlo... tal vez no sea más que una excusa... un pretexto para tranquilizar mi conciencia. ¿Qué me empuja a cargar con esa responsabilidad? ¿Tan importante es para mí saber que hice todo cuanto estuvo en mi mano?... ¿Por qué lo complicaremos todo tanto? (*Pausa breve.*) ¿Basta con mirar para otro lado?... ¿Con culpar al otro?... ¿Es tan sencillo?... ¿Consiguen no pensar en ello?... ¿Librarse de los fantasmas?... ¿Realmente les sirve de algo este silencio impuesto?... Si quiere que le sea sincera: a mí no. (*Pausa breve.*) Me pregunto si alguna vez... ¿al principio quizá?...quiero decir... en un momento de debilidad (estoy segura que lo hubo) no pudo resistirse a la tentación de descolgar el teléfono y escuchar... ¿Lo hizo?... Ahora ya no... El tiempo ha hecho su trabajo creando una costra que nos hace insensibles, que vence nuestra

voluntad, y nos engaña convenciéndonos de que nada habría podido suceder de otro modo. Por eso cuando ve mi número aprieta la tecla y borra el mensaje. No lo niegue... ¿Tan convencido está de que no es él?... (*Pausa breve.*) Todas las veces le pido lo mismo... y usted lo sabe... quizá por eso ni se moleste... ¿no es cierto?... Casi con las mismas palabras... no tengo otras... porque todo está como estaba. Como lo dejaron... Revuelto... Han pasado diez años, pero por lo que parece no son suficientes todavía... Puede ser que para ustedes dos no... pero para mí sí... para mí son más que suficientes... Estoy cansada. Más que cansada, harta... Este pulso interminable ha acabado con mi paciencia. No tengo ningún inconveniente en reconocerlo: he fracasado en mi empeño... Si alguna vez tuve esperanzas... las he ido perdiendo por el camino... Me creía más fuerte, pero... ya no le encuentro ningún sentido. Por eso quiero que sepa, si por un casual se decide a escucharme, que ésta será mi última llamada, la última vez que trataré de ponerme en contacto con usted.

Al cortarse la comunicación se escucha un grito desgarrado como de alguien que cae al vacío. Luego, un golpe seco precede a un largo y desconcertante silencio.

ESCENA I: LA CAÍDA

SALÓN COMEDOR.

Cuando se ilumina la escena vemos a ELADIO, sentado en un sillón, calzado con pantuflas de fieltro y de pie junto a él a GABRIEL, equipado con un traje de la Cruz Roja, con un maletín de primeros auxilios.

ELADIO.- *(Sosteniendo con ambas manos su pierna derecha a la altura de la rodilla, manteniéndola en alto, a escasos centímetros del suelo.)* No me preguntes cómo ha ocurrido, ¿eh?... porque... no sabría explicarlo.

GABRIEL.- Está bien.

ELADIO.- Todo fue tan de repente, ¿sabes?, que cuando he querido darme cuenta estaba rodando escaleras abajo.

GABRIEL.- Vamos a echarle un vistazo.

ELADIO.- Cualquiera juraría que estas piernas van por libre.

GABRIEL.- Pero...

ELADIO.- Menos mal que era casi al final...

GABRIEL.-... cómo me baja con pantuflas.

ELADIO.- Mira... después de todo aún tengo que dar gracias... que quedaran pocos escalones...

GABRIEL.- Eso sólo se le ocurre a usted...

ELADIO.- De lo contrario... ahora no estaría aquí, quiero decir... hablando tranquilamente contigo. *(Mirando al muchacho.)* No me preguntes cómo ha ocurrido... ¿eh?... porque no sabría explicarlo.

GABRIEL dobla el camal derecho del pantalón de ELADIO y lo descalza. El anciano observa, sin perderse el más mínimo detalle, todo el proceso.

GABRIEL.- *(Girando el talón del anciano.)* No tiene pinta de ser un esguince.

ELADIO.- *(Emitiendo un falso gemido.)* ¡Ay...!

GABRIEL.- Más bien parece una contusión sin importancia.

ELADIO.- ¿Tú crees?

GABRIEL.- (*Saca del maletín la pomada y una venda.*) De todos modos le pondré una pomada y se lo vendaré.

ELADIO.- ¿Estás seguro de que no hay nada roto?

GABRIEL.- Si en unos días no le remite la molestia llame y le acercamos al ambulatorio a que le hagan unas radiografías.

ELADIO.- Así me quedo más tranquilo.

GABRIEL.- Debería utilizar algún bastón para apoyarse.

ELADIO.- (*Rotundo. Interrumpiéndole.*) Ni hablar.

GABRIEL.- Usted ya no tiene edad para...

ELADIO.- ¿Un bastón? No. Ni pensarlo.

GABRIEL.- Y ponerse unos zapatos si piensa salir.

ELADIO.- Ya bastante pena tengo con ser viejo como para que encima...

GABRIEL.- Para usted hace.

ELADIO.- (*Inflexible.*) He dicho que no. No quiero bastones.

GABRIEL.- Algún día no tendrá tanta suerte y... lo lamentará.

ELADIO.- Los bastones son para los inválidos y yo no soy ningún inválido. Viejo, sí... y enfermo... pero no inválido. ¿Queda claro? Hay una gran diferencia... ¿no crees?... entre un viejo y un inválido.

GABRIEL.- Un bastón.

ELADIO.- Hay una gran diferencia.

GABRIEL.- Un simple bastón puede marcar la diferencia.

ELADIO.- Yo... no quiero ser un estorbo... ¿sabes?... y un inválido... (*Negando con la cabeza.*) Nunca utilizaré bastones.

GABRIEL.- Vale.

ELADIO.- No. Por ahí se empieza.

GABRIEL.- Es su pierna.

ELADIO.- Exacto. Es mi pierna. Y no hay bastón que valga. (*Negando con la cabeza.*) Yo no soy un inválido.

GABRIEL.- Pues no se hable más.

Pausa breve.

ELADIO.- ¿Sabes?

GABRIEL.- ¿Qué?

ELADIO.- Por fin va a construirlo...

GABRIEL.- ¿Construir...?

ELADIO.- Yo ya me había hecho a la idea de que no lo haría... ¿eh?... En fin... quiero decir... que me barruntaba que acabarían dándole el proyecto a otra empresa... o dejándolo aparcado... cualquiera sabe hasta cuando... Todo eran problemas... y esas cosas cuando se tuercen... tienen mal arreglo... entiéndeme... Una obra de esa envergadura no es ninguna tontería... Pero mira... ha tenido suerte... Al final se ha salido con la suya... Al final construirá ese dichoso puente...

GABRIEL.- ¿Qué puente?

ELADIO.- El que va a construir Miguel... mi hijo. *(Pause breve)*. Le han hecho una entrevista y todo. *(Pausa breve.)* Es el segundo más largo del país. No recuerdo muy bien ahora lo que media. Más de un kilómetro, eso sí... pero exactamente... exactamente no me acuerdo... ¿Dónde habré dejado el recorte del periódico? Un kilómetro... y pico... Eso es, un kilómetro y pico.

GABRIEL.- *(Termina de venderle.)* Listo.

ELADIO.- *(Cambiano el tono de su voz.)* "Una enorme mole de hierro y cemento que unirá dos orillas". Así lo definían.

GABRIEL.- ¿Qué tal?

ELADIO.- ¿Eh?

GABRIEL.- ¿Lo nota muy prieto?

ELADIO.- No. Así está bien. Gracias. *(Pausa breve. Ahora GABRIEL se dispone a calzarlo de nuevo.)* Toda una obra de ingeniería. *(Otra breve pausa.)* Por eso me he caído.

GABRIEL.- ¿Porque su hijo va a construir un puente?

ELADIO.- ¿Quieres un consejo? No te hagas nunca viejo.

GABRIEL.- Como si se pudiera elegir.

ELADIO.- No compensa. Todo son inconvenientes. Y lo de la experiencia... *(Gesto de rechazo con la mano)* un cuento chino... *(Pausa breve.)* Ya no me queda

vista para las letras...

GABRIEL.- Ni para los escalones.

ELADIO.- Se me juntan todas... danzarinas...

GABRIEL.- (*Se incorpora y cierra el maletín.*) Bueno, esto ya está...

ELADIO.- Menos mal que Julia me ayuda... (*GABRIEL por primera vez parece dar señales de interés.*) La hija de Germán, el del kiosco de la esquina. (*Mirándose escéptico el tobillo.*) Viene casi todas las tardes, cuando sale del instituto, a echarle una mano a su padre... Es un cielo de mujer. Y muy guapa, ¿eh?... Deberías conocerla... ¿Tienes novia? (*No espera respuesta.*) Seguro que...

GABRIEL.- Trate de apoyar el pie a ver qué tal.

ELADIO.- (*Obedeciendo.*) No sé qué decirte.

GABRIEL.- Es muy sencillo: solo tiene que decirme si le duele.

ELADIO.- Noto como un rumor...

GABRIEL.- ¿Un rumor?

ELADIO.- No, más bien son... pinchazos...

GABRIEL.- ¿En qué quedamos?

ELADIO.- Sí... más que un rumor... lo que siento son pinchazos... intermitentes... Eso es... pinchazos intermitentes. (*Pausa breve.*) Lo tiene todo... esa muchacha.

GABRIEL.- Pero... ¿le duele o no le duele?

ELADIO.- Estoy acostumbrado.

GABRIEL.- Eso no es lo que le he preguntado.

ELADIO.- A mi edad... todo son achaques.

GABRIEL.- Al pisar...

ELADIO.- Uno ya ni distingue.

GABRIEL.-... ¿siente o no siente dolor?

ELADIO.- Cuando no te duele una cosa, te duele otra... (*Pausa breve.*) Un buen partido, sí señor. (*Pausa.*) Casi me mato para nada. Eso es lo más gracioso de todo. ¿No te parece ridículo?

GABRIEL.- Vamos.

ELADIO.- Bajo corriendo las escaleras... Bueno, eso de bajar corriendo es un

decir, no te equivoques... ¿eh?... y ahora resulta que...

GABRIEL.- Inténtelo al menos, ¿no?

ELADIO.- Está de exámenes y no va a venir en toda la semana. (*Pausa breve.*)

Espera. Espera un momento. No me atosigues.

GABRIEL.- Póngase en pie y camine un poco.

ELADIO.- Oye...

GABRIEL.- No puedo perder toda la tarde por una simple torcedura.

ELADIO.- ¿No nos estaremos precipitando?

GABRIEL.- Yo le ayudo.

ELADIO.- Creo que todavía es demasiado pronto para...

GABRIEL.- Póngase de pie de una vez e intente caminar.

Pausa breve. ELADIO se incorpora auxiliado por GABRIEL y da, cojeando ostensiblemente, unos pasos tan torpes como cortos.

GABRIEL.- ¿Qué hace?

ELADIO.- Lo que puedo.

GABRIEL.- Apoye más el pie. (*ELADIO continúa cojeando.*) ¿Es que no me ha oído? No cargue todo el peso en la otra pierna. Intente andar normal.

ELADIO.- (*Deteniéndose.*) ¿Sabes cuánto hace que no lo veo?

GABRIEL.- ¿Quién le ha dicho que se pare?

ELADIO.- Catorce años... que se dice pronto.

GABRIEL.- ¡Quiere apoyar el pie de una vez!

ELADIO.- Desde que falta María no ha vuelto por aquí.

GABRIEL.- A ver si estamos en lo que estamos.

ELADIO.- El trabajo...

GABRIEL.- ¿El trabajo?

ELADIO.- No le da tregua.

GABRIEL.- Venga, hombre...

ELADIO.- Yo...

GABRIEL.- No me irá a decir ahora que en catorce años no ha tenido ni una jodida semana de vacaciones para venir a verle porque ni usted mismo se lo

cree, vamos...

ELADIO.- ¿Qué quieres decir?

GABRIEL.- Si su hijo lleva todo ese tiempo que dice sin acercarse por aquí...

ELADIO.- (*Recalcando las palabras.*) Catorce años.

GABRIEL.- Por algo será... ¿no? Sus razones tendrá, digo yo.

ELADIO.- (*Herido.*) Vive a casi veinte mil kilómetros.

GABRIEL.- Ya.

ELADIO.- Es un trabajo agotador... de mucha responsabilidad... y lo último que le apetece cuando tiene unos días de descanso... es... es... es subirse a un avión y tirarse todas esas horas de vuelo...

GABRIEL.- ¿Se puede saber por qué estamos discutiendo?

ELADIO.- No se ha olvidado de su padre. No. Si es eso lo que tratas de decirme... te equivocas...

GABRIEL.- Mire...

ELADIO.- No se ha olvidado... Miguel es un buen hijo.

GABRIEL.- Vamos a dejarlo, ¿vale?

ELADIO.- ¿Qué te piensas? Me llama casi todos los meses...

GABRIEL.- Le pido perdón.

ELADIO.- Me mantiene informado... ¿Eh?

GABRIEL.- Si en algo le he molestado...

ELADIO.- Insistiendo...

GABRIEL.- Le pido disculpas.

ELADIO.- ... yo qué sé las veces... que sea yo... que sea yo quien les vaya a visitar...

GABRIEL.- Adelante.

ELADIO.- ¿Eh?

GABRIEL.- ¿A qué espera entonces?

Pausa breve.

ELADIO.- Tengo una nieta, ¿sabes?

GABRIEL.- No lo entiendo.

ELADIO.- Se llama María. Como su abuela.

GABRIEL.- Ahora sí que no entiendo nada.

ELADIO.- Para septiembre cumplirá los nueve años.

GABRIEL.- ¿Y se lo está pensando?

ELADIO.- ¿Pensar...?

GABRIEL.- Catorce años sin ver a su hijo y a una nieta que no conoce y todavía...

ELADIO.- No es tan sencillo.

GABRIEL.- Me deja usted de piedra.

Pausa breve.

ELADIO.- Nunca he subido a uno de esos chismes.

GABRIEL.- ¿No me diga que tiene miedo a volar? A sus años, ¿no le da vergüenza?

ELADIO.- (*Digno.*) Ninguna. Me causan respeto... Eso es todo.

GABRIEL.- Está bien, está bien...

ELADIO.- Además...

GABRIEL.- Usted se lo pierde.

ELADIO.- (*Negando con la cabeza.*) No... No es tan sencillo como parece.

GABRIEL.- (*Encogiéndose de hombros.*) A mí como comprenderá...

Pausa breve.

ELADIO.- (*Traicionándole el subconsciente.*) La misma distancia hay de aquí allí, que de allí aquí.

GABRIEL.- Exactamente la misma. En eso le doy toda la razón.

ELADIO.- Yo sé lo que me digo.

Pausa breve.

GABRIEL.- Entonces...

ELADIO.- ¿Qué?

GABRIEL.- ¿Va a ver si le duele o seguimos discutiendo, hasta que se haga de noche, quién de los dos tiene que coger ese jodido avión? (*Sarcástico.*)

Tranquilo, ¿eh?, como yo no voy a dirigir la construcción de ningún puente, no hay prisa. Tómese todo el tiempo que necesite.

ELADIO.- Mira, chaval.

GABRIEL.- Gabriel. Me llamo Gabriel. Como el arcángel, pero sin el San. Gabriel

a secas.

ELADIO.- No me gusta ese tono que empleas conmigo. ¿Estamos?

GABRIEL.- Estamos. Estamos.

ELADIO.- Te pediría que de ahora en adelante...

GABRIEL.- Y ya que estamos...

ELADIO.-... tuvieras un poco más... de...

GABRIEL.-... los problemas que tenga usted con su hijo...

ELADIO.- *(A la defensiva.)* ¿Quién te ha dicho que tenga problemas?

GABRIEL.- ¿Eh?

ELADIO.- Que yo recuerde...

GABRIEL.- Y... que no conozca a su nieta...

ELADIO.-...nunca mencioné...

GABRIEL.-...o le dé miedo montar en avión...

ELADIO.-...nada parecido.

GABRIEL.-...me trae sin cuidado. Pero... vamos a ver: ¿Acaso le molesto yo con mis problemas? Conteste... ¡Venga...! No. ¿Verdad que no?... ¿Y cree que por eso no los tengo?, ¿eh? Pues entonces... *(Pausa breve.)* Y que quede bien claro... que si le aguanto todo lo que le estoy aguantando es porque, porque, porque... *(Como si se arrepintiera de lo que acaba de decir.)* ¡Joder! ¿Tanto le cuesta apoyar el dichoso pie en el suelo? ¿Es eso pedir mucho?

Pausa breve.

ELADIO.- Perdona.

GABRIEL.- ¿A qué viene eso ahora...?

ELADIO.- Por hacerte perder el tiempo con mis...

GABRIEL.- Si me promete una cosa.

ELADIO.- ¿Prometerte...?

GABRIEL.- Que va a hacerme caso, levantarse de una dichosa vez y caminar un poco a ver si le duele el tobillo.

Pausa breve.

ELADIO.- Estarás cansado.

GABRIEL.- (*Seco.*) Es mi trabajo.

ELADIO.- Quiero decir...

GABRIEL.- El suyo es caerse por las escaleras y el mío venir y curarle el pie.

ELADIO.- De oír rezongar a viejos como yo.

GABRIEL.- La tertulia no figura en el contrato. Eso es lo que quiero que entienda. Nada más. (*A ELADIO se le ha escapado una sonrisa amarga. Por el tobillo. Con sorna.*) ¿Cómo va?

ELADIO.- (*Advirtiendo que, distraído por la conversación, camina sin apenas cojear.*) Ya parece que me duela menos...

GABRIEL.- ¡Por fin una buena noticia!

ELADIO.- No cantes victoria.

GABRIEL.- ¡Cómo que no!...

ELADIO.- Con estas cosas nunca se sabe. (*GABRIEL cierra el maletín y se dispone a marcharse.*) ¿Qué haces?...

GABRIEL.- ¿Usted qué cree?

ELADIO.- ¿Ya te vas?

GABRIEL.- Sí.

ELADIO.- ¿Tan pronto?

GABRIEL.- ¿Pronto dice?

ELADIO.- ¿Y si no se me pasa el dolor?

GABRIEL.- (*Consultando su teléfono móvil.*) Tengo tres avisos en espera.

ELADIO.- ¿Eh?

GABRIEL.- Seguro que ellos no pensarán lo mismo.

ELADIO.- ¿Qué hago?

GABRIEL.- Tomarse un analgésico y meterse en la cama. Eso es lo que tiene que hacer.

ELADIO.- ¿No puedes...

GABRIEL.- Hoy, por lo que se ve se han puesto todos de acuerdo para romperse algo.

ELADIO.-... esperar un poco...?

GABRIEL.- ¿O es que se pensaba que era usted el único? (*Pausa breve. Abandona a su interlocutor, que permanecerá inmóvil como en una foto fija, y se dirige al proscenio, en primer término.*) Mamá también encontró una solución. ¿Quién podría echárselo en cara? Eligió su mentira. Posee tantas caras el engaño: poco a poco fue eliminando todo vestigio de su paso por nuestras vidas, como si ello fuera suficiente para conjurar el dolor, el abandono, la ignominia, el desamparo, que día tras día percibía en sus ojos enrojecidos... La visita a este viejo estúpido y testarudo (¿acaso proyecté en él mis frustraciones?) actuó como un resorte. (*Pausa breve.*) No quería acabar como ellos, enfermo de resentimiento. Por eso decidí emprender su búsqueda, ya eran demasiados años de aplazamientos. (*Pausa breve.*) No recuerdo nada de él. Apenas guardo un nombre que nadie pronuncia y que hasta yo mismo evito. Se marchó cuando aún no había cumplido los tres años... Hasta su voz, su rostro... me son ajenos. (¿Ya he dicho que mamá rompió todas sus fotos?) Un completo desconocido. Un vacío en el armario. Un hueco en la conversación. Eso ha sido durante más de veinte años. (*Pausa breve.*) De niño recuerdo que uno de mis entretenimientos favoritos era jugar a inventarlo. Mentalmente iba componiendo su retrato. Cada día uno diferente. Hoy de ojos azules enmarcados por amplias cejas, nariz aguileña y pelo ensortijado; mañana, ¿por qué no?, de ojos verdes, diminutos tras los cristales de unas gafas de miope, pómulos prominentes y una boca ancha de finos labios apretados. (*Pausa breve.*) Nadie lo sabía. Era mi secreto. Pero durante todos esos años me acompañó en los momentos más importantes: en cada cumpleaños, el día de mi comunión... y en el de mi graduación, sentado, orgulloso, en la última fila. Cada vez con un rostro diferente... pero allí estaba. (*Pausa breve.*) Retratos, caricaturas, imágenes de un desconocido que un buen día decidí que no éramos suficiente razón para retenerlo.

Oscuro.

ESCENA II: YA NADIE PUEDE HACER NADA

SALÓN COMEDOR

ELADIO, sentado en el sillón, en bata y zapatillas, la mirada perdida en dirección a la puerta de la habitación que acaba de cerrar MARINA.

ELADIO.- ¿Se ha dormido?

MARINA.- Sí. (*Deteniéndose junto a ELADIO.*) Al final he conseguido convencerla de que se tomara el somnífero.

ELADIO.- Al menos a ti te hace caso.

Pausa breve.

MARINA.- Nunca la había visto así...

ELADIO.- ¿Así?

MARINA.- Tan alterada.

ELADIO.- Ya.

Pausa breve.

MARINA.- Por un momento pensé que no iba a poder con ella... a pesar de lo agotada que se le veía...

ELADIO.- ¡Qué quieres!...

MARINA.- Que no espere tanto para avisarme.

ELADIO.- Se ha pasado el día entero lloriqueando de un lado para otro...

MARINA.- ¿Me ha oído?

Pausa breve.

ELADIO.- Tú tienes...

MARINA.- Mire...

ELADIO.-... una casa y un marido que atender.

MARINA.- ... si no me echa una mano...

ELADIO.- Y más ahora que estáis a punto...

MARINA.- ... no podré...

ELADIO.- De ella me tengo que encargar yo.

MARINA.- ¿Ve?

ELADIO.- Es mi obligación.

MARINA.- Ese es el problema.

Pausa breve.

ELADIO.- ¿Eh?

MARINA.- No puede hacerlo.

ELADIO.- Te equivocas.

MARINA.- Y mientras no reconozca que esta situación...

ELADIO.- Sí que puedo.

MARINA.- ... hace tiempo que se le ha escapado de las manos....

ELADIO.- ¿Para eso quieres que te llame?

MARINA.- ... no adelantaremos nada.

ELADIO.- ¿Para que me echés en cara que no soy capaz de hacer frente a mis responsabilidades?

Pausa breve.

MARINA.- No se engañe.

ELADIO.- ¿Engañarme?

MARINA.- ¿Cuánto tiempo lleva así?

ELADIO.- ¿Así cómo?

MARINA.- ¿Le está dando la medicación?

ELADIO.- ¡Pues claro!

MARINA.- Usted sabe lo importante que es no saltarse ninguna toma...

ELADIO.- Y no lo hace.

MARINA.- ¿Está seguro?

ELADIO.- ¿Qué insinúas? (*Sacando de su bolsillo una cuartilla arrugada que tras alisarla muestra a MARINA.*) Mira, la llevo conmigo a todas partes para que no se me olvide. Dos comprimidos rojos antes de cada comida y cena, uno amarillo y la cucharada de jarabe antes de acostarse.

MARINA.- ¿Y entonces...

ELADIO.- Todo a su hora.

MARINA.- ...cómo se explica esta crisis?

ELADIO.- No lo sé.

Pausa breve.

MARINA.- Creo que habría que hablar con el doctor.

ELADIO.- ¿Con el doctor?

MARINA.- Ponerlo al corriente de la situación.

ELADIO.- Es inútil.

MARINA.- Si quiere llamo ahora mismo y le pido cita.

ELADIO.- (*Negando con la cabeza.*) Ya nadie puede hacer nada.

MARINA.- No diga eso.

ELADIO.- ¿Por qué no?

MARINA.- Es...

ELADIO.- ...la verdad.

Pausa breve.

MARINA.- Quizá sea un problema de dosis...

ELADIO.- ¿Aún no te has dado cuenta?

MARIANA.- ¿De qué?

ELADIO.- Es ella.

MARINA.- ¿Ella?

ELADIO.- La que no quiere curarse.

Pausa breve.

MARINA.- ¿Queda algo de café?

ELADIO.- Sí.

MARINA.- ¿Para dos tazas?

ELADIO.- Yo no quiero.

MARINA.- ¿Es descafeinado, no?

ELADIO.- Como siempre.

MARINA.- Entonces...

ELADIO.- En esta casa no se toma otro.

MARINA.- ... no le sentará mal.

ELADIO.- Está bien.

MARINA.- Y así me acompaña.

ELADIO.- Si te empeñas.

MARINA sale por el lateral izquierdo. Un tiempo.

MARINA.- (*En Off.*) Huele de maravilla.

ELADIO.- ¿Eh?

MARINA.- (*Alzando la voz.*) ¿Dónde está el truco? Yo también uso esta marca y no me sale tan bueno.

ELADIO.- Debe ser por la cafetera.

MARINA.- (*Entrando con una bandeja. Sobre ella, dos tazas humeantes y un azucarero.*) ¿Decía?

ELADIO.- La cafetera. Todo el misterio está en la cafetera.

MARINA.- Sí.

ELADIO.- Esas modernas de ahora no sirven.

MARINA.- Es posible. (*Ofreciéndole la taza.*) ¿Una cucharada, verdad?

ELADIO.- Menos. La mitad. En los últimos análisis me ha salido el azúcar por las nubes.

MARINA.- (*Sentándose en el sofá. Después de tomar un sorbo de café.*) Debería hacerle caso a su hijo.

ELADIO.- ¿En qué?

MARINA.- Es demasiado trabajo para usted...

ELADIO.- No.

MARINA.- Mírese, está agotado.

ELADIO.- Apenas he podido sentarme un rato para comer.

MARINA.- Si contratara los servicios de una enfermera...

ELADIO.- ¿Sabes?...

MARINA.- ... una profesional...

ELADIO.- Ahora le ha dado por destrozar los retratos.

MARINA.- Alguien que se encargara de ella...

ELADIO.- Dice que le traen malos recuerdos.

MARINA.- ... que le echase una mano...

ELADIO.- He tenido que esconder el de nuestra boda y el de la primera comunión de tu marido.... ¿Una enfermera?

MARINA.- Así usted podría...

ELADIO.- Malos recuerdos... (*Pausa breve. Negando con un enérgico movimiento de cabeza.*) Es mi responsabilidad.

MARINA.- Tal vez no sea lo más indicado. ¿No lo ha pensado?

ELADIO.- Y mientras me valga...

MARINA.- Para usted, sí; pero...

ELADIO.- ... seré yo quien la cuide.

MARINA.- ... quizá no para ella.

ELADIO.- Ya me ayudas tú, si es por eso.

MARINA.- Desengáñese. Necesita atenciones que ni usted ni yo podemos proporcionarle.

ELADIO.- Siempre ha sido así.

MARINA.- No.

ELADIO.- Ya de bien joven, cuando le daban las crisis, se encerraba en su habitación y no dejaba entrar a nadie, ni siquiera a su madre. Luego, a los dos o tres días aparecía tan campante, como si nada hubiera ocurrido. Estas cosas igual que le vienen se le van. Ya deberías saberlo.

MARINA.- No digo que no tenga razón... pero...

ELADIO.- Sólo es cuestión de tiempo.

MARINA.- Nunca la he visto tan mal.

ELADIO.- De tener paciencia.

MARINA.- Últimamente...

ELADIO.- Cuando uno se hace viejo, todo se agrava.

MARINA.- Temo que acabe cometiendo alguna tontería.

ELADIO.- ¿A qué te refieres?

MARINA.- No sé.

Pausa breve.

ELADIO.- Si es porque hemos discutido...

MARINA.- ¿Discutir?

ELADIO.- ¿Te lo ha contado, verdad?

MARINA.- No.

Pausa breve.

ELADIO.- Esas cosas se dicen por decir...

MARINA.- No me ha contado nada.

ELADIO.- Sin pensarlas.

Pausa breve.

MARINA.- Se le va a enfriar.

ELADIO.- No importa.

Pausa breve.

MARINA.- ¿Qué cosas?

ELADIO.- (*Bebiendo.*) ¿Eh?

MARINA.- Acaba de decirme que han discutido... ¿Por qué?

ELADIO.- Por lo de siempre.

MARINA.- Ya.

Pausa.

ELADIO.- Al final os marcháis...

MARINA.- El diecisiete del mes que viene.

ELADIO.- ¿Ya se lo han confirmado?

MARINA.- El martes estuvo hablando con ellos.

ELADIO.- ¿Y?

MARINA.- La oferta que le han hecho es irrechazable.

ELADIO.- Estupendo, ¿no?

MARINA.- Sí.

Pausa breve.

ELADIO.- No pareces muy contenta.

MARINA.- Pues lo estoy.

ELADIO.- No es para menos.

Pausa breve.

MARINA.- Y asustada.

ELADIO.- ¿Asustada?

MARINA.- (*Asintiendo.*) Eso es lo que estoy.

ELADIO.- ¿Por el viaje?

MARINA.- No sé. Por todo. (*Pausa breve.*) Es un cambio tan drástico... que me produce vértigo... Me siento como si alguien de pronto hubiera arrancado el suelo bajo mis pies... No acabo de hacerme a la idea.

ELADIO.- Te acostumbrarás.

MARINA.- Me da miedo no encajar allí.

ELADIO.- Ya verás como sí, mujer. Tú eres fuerte.

MARINA.- Pero para él...

ELADIO.- Cuando quieras darte cuenta...

MARINA.- ...es tan importante...

ELADIO.- Claro.

MARINA.- Algo así es lo que ha estado esperando durante años. Un trabajo que le proporcionara proyección internacional... Y ahora que se le presenta la oportunidad... no puede dejarla escapar...

ELADIO.- No. No puede.

MARINA.- Pero yo...

ELADIO.- Ni debe.

MARINA.- No sé si estoy preparada.

ELADIO.- ¿Preparada para qué?

MARINA.- Y luego están ustedes.

ELADIO.- ¿Qué pasa con nosotros?

MARINA.- Me sabe mal marcharnos dejándolos así...

ELADIO.- No tienes por qué preocuparte.

MARINA.- ...en estas condiciones...

ELADIO.- Saldremos adelante. ¿Lo hemos hecho hasta ahora, no?

Pausa breve.

MARINA.- Si al menos me hiciera caso y...

ELADIO.- No le des más vueltas. Tu sitio está donde esté tu marido.

MARINA.- Me iría más tranquila.

ELADIO.- Es de lo único que te tienes que preocupar.

MARINA.- (*Apurando su café.*) Los dos nos iríamos más tranquilos.

ELADIO.- Ya.

Pausa breve.

MARINA.- (*Mostrándole la taza vacía.*) Voy a tomarme otro rápido y me marcho. Todavía tengo un montón de cosas por hacer. (*Se incorpora.*) Es lo que más voy a echar en falta.

ELADIO.- ¿El café?

MARINA.- (*Dirigiéndose hacia el lateral izquierdo.*) Allí dicen que es malísimo. (*Deteniéndose.*) Usted no repite, ¿verdad?

Oscuro.

ESCENA III: MIS COSTILLAS

Escenario a oscuras. En el lateral derecho, primer término, una luz cenital ilumina a:

GABRIEL.- ¿Nunca se han preguntado cuántas clases de vida hay? ¿O si realmente llevamos la que creemos llevar? O... ¿es ésta la única posible... la que hemos elegido? (*Pausa breve.*) A poco que te fijes te das cuenta que nada es lo que parece, que todo está entretejido en una maraña de hilos. Nuestros actos, tanto los tuyos como los de quienes te rodean acaban generando dependencias... a la vez que nos abren una puerta, cierran, irremediamente otras...

¿Hacia dónde conducirán? ¿Nunca sintieron curiosidad? (*Pausa breve.*) No sólo pagamos nuestros errores, sino que también heredamos los de aquellos a quienes amamos o con quien de algún modo forjamos vínculos. (*Pausa breve.*) Hay otras vidas. Muchas clases de vidas. Esas otras vidas que se nos niegan. Esas vidas, una de ellas en particular es la que causa el problema: la que hubiéramos deseado vivir. (*Pausa.*) Es un sentimiento extraño, difícil de explicar. Tiene mucho que ver con lo que acabo de decir porque en el fondo no deja de ser otro intento más de restaurar el equilibrio entre esas dos existencias, la vivida y la deseada; de conciliarlas si eso fuera posible, que lo dudo. (*Pausa breve.*) Por más que me esfuerce no logro recordar cuándo comenzó, aunque supongo que eso carece de importancia. Llegó un momento en el que el niño que ya no era se cansó de invocarlo y había que buscar otra solución. (*Pausa breve.*) A la postre yo también acabé matando a mi padre (qué rara me suena esa palabra: padre) pero no hacia fuera, hacia los demás, como lo hizo mamá, no, sino hacia dentro, hacia mí mismo, de la misma manera que hasta entonces me había acompañado: íntima. Así, con su muerte figurada le negaba la posibilidad de esa otra vida que llevaba sin nosotros, rescatándolo, como un dolor, una pérdida sin vergüenzas, sin rencores, dulce para el recuerdo. (*Pausa breve.*) Pero tampoco me bastó. (*Sale de escena.*)

SALÓN COMEDOR.

(Desde el exterior nos llega el sonido de una excavadora). En off.

ELADIO.- ¿Tú...?

GABRIEL.- El mismo.

ELADIO.- ... otra vez?

Pausa breve.

GABRIEL.- ¿Va a dejarme pasar...

ELADIO.- ¿Eh?

GABRIEL.- ...o prefiere que le atienda aquí mismo?

ELADIO.- ¡Ah! Claro, pasa, pasa...

Entra en escena ELADIO seguido de GABRIEL.

GABRIEL.- ¿Cómo va el pie?

ELADIO.- ¿El pie?

GABRIEL.- ¿No hallamado por eso?

ELADIO.- No. Sí... Claro, claro... *(Cojeando ostensiblemente.)* Igual.

GABRIEL.- ¿Le sigue doliendo?

ELADIO.- Mucho.

GABRIEL.- ¿No ha notado ninguna mejoría?

ELADIO.- Ninguna.

GABRIEL.- Bueno. Ha pasado poco tiempo...

ELADIO.- *(Recalcándolo.)* Dos días.

GABRIEL.- En fin... ya que estamos aquí será cosa de echarle un vistazo. *(Señalando el plano que hay extendido sobre la mesa.)* ¿Y eso?

ELADIO.- ¿Eh?

GABRIEL.- ¿Por fin se ha decidido a cambiar de vivienda?

ELADIO.- ¿Cambiarme?

GABRIEL.- Ha tenido usted una buena idea. Estos viejos edificios no reúnen condiciones. Y menos para usted.

ELADIO.- No, no...

GABRIEL.- Debería buscarse una planta baja o un piso con ascensor. Ahora hay mucho donde elegir.

ELADIO.- Es un plano del barrio.

GABRIEL.- ¿Un plano del barrio?

ELADIO.- Sí.

GABRIEL.- ¿Ah? *(Pausa breve.)* Siéntese. *(ELADIO obedece.)* ¿Y todas esas anotaciones... qué significan?

ELADIO.- Casas vacías.

GABRIEL.- *(Echando un vistazo al plano.)* Casas vacías. Vaya...

ELADIO.- Las que están en color negro son los fallecidos. Los de color rojo... simplemente marcharon...

GABRIEL.- (*Quitándole la venda.*) Curioso entretenimiento.

ELADIO.- ¿Curioso? (*Pausa breve.*) Cuando has llamado iba a anotar el último: Andrés Gutiérrez, ochenta y tres años, neumonía; calle Maestro Soler, número 27. Está ahí mismo, al salir, es la primera que te encuentras a la izquierda de la plaza.

GABRIEL.- Ya. ¿Le conocía?

ELADIO.- ¿A Andrés? (*GABRIEL asiente con la cabeza.*) De toda la vida. Aquí nos conocemos todos.

GABRIEL.- Claro.

ELADIO.- Pronto este barrio estará habitado por fantasmas.

GABRIEL.- Viejos y fantasmas.

ELADIO.- Hay poca diferencia.

Pausa breve.

GABRIEL.- (*Girándole el pie en pequeños círculos.*) ¿Qué tal?

ELADIO.- ¡Ay! Lleva cuidado.

GABRIEL.- Apenas le queda hinchazón.

ELADIO.- ¿En serio?

GABRIEL.- Yo se lo veo muy bien.

ELADIO.- No te creas.

GABRIEL.- Mucho mejor que el otro día.

ELADIO.- Deben ser las pastillas. Pero el dolor sigue ahí.

GABRIEL.- (*Incorporándose. Después de una pausa.*) ¿Usted dirá?

ELADIO.- ¿Yo?

GABRIEL.- ¿Me equivoco o acaba de avisarnos? Espero que no sea por lo del pie.

ELADIO.- ¡Ah! Sí... Bueno... No, no... claro... Por lo del pie, no. (*Pausa breve.*) Verás... En realidad... No pensaba que fueras a venir tú, ¿sabes?

GABRIEL.- ¿Le molesta?

ELADIO.- ¡En absoluto! ¿Por qué habría de molestarme?...

GABRIEL.- No sé.

ELADIO.- Me refería a que... Nunca antes... bueno, quiero decir que...

GABRIEL.- (*Sacando el móvil.*) Si lo prefiere aviso que venga otro compañero y listo.

ELADIO.- (*Deteniéndolo.*) No. En absoluto. ¡Qué va! Tú... Me ha sorprendido verte. Nada más. Pero... ya que estás aquí... En fin, ¿cómo vas a irte? De eso ni hablar.

GABRIEL.- Le agradezco el detalle. Y ahora, si no es por la pierna, ¿me va a explicar por qué nos ha llamado?

ELADIO.- ¿Eh? Claro. Cómo no. Mira... esto... No quería molestaros por una tontería... por eso no te lo dije nada la otra vez...

GABRIEL.- ¿Decirme qué?

ELADIO.- Cuando me caí...

GABRIEL.- Sí.

ELADIO.- También me golpeé en el costado.

GABRIEL.- ¡Vaya por Dios!

ELADIO.- Al principio no le di mayor importancia, ¿sabes?... quiero decir... que me preocupaba más el tobillo... lo que me pudiera haber hecho en el tobillo... por eso no te dije nada... pero ahora... ahora que me doy cuenta... cuando respiro... sobre todo cuando respiro... ¿eh?... (*Lo hace.*) ...siento... siento como una presión...

GABRIEL.- ¿Una presión?

ELADIO.- Como un peso... que en lugar de remitir... cada vez va a más...

GABRIEL.- A ver... Indíqueme dónde le duele exactamente.

ELADIO.- Aquí. (*GABRIEL presiona levemente con su mano derecha en el lugar señalado.*) ¡Ay!

GABRIEL.- Levántese la camisa. (*ELADIO obedece. Inspeccionando la zona.*) No parece que tenga nada.

ELADIO.- ¿Entonces por qué me duele?

GABRIEL.- Usted lo ha dicho antes...

ELADIO.- ¿Yo?

GABRIEL.- Porque es viejo.

ELADIO.- (*Bajándose con brusquedad la camisa. Marcando las palabras.*) Me he caído por las escaleras.

GABRIEL.- Eso es lo que dice.

ELADIO.- Me he torcido el tobillo. Y me he golpeado en el costado.

GABRIEL.- Venga, va... Hablemos claro de una vez.

ELADIO.- ¿Qué hace falta...

GABRIEL.- Si se hubiera roto algo no estaría así.

ELADIO.-... que me abra la cabeza para tener derecho a una asistencia como Dios manda?

GABRIEL.- ¿Qué está insinuando?

ELADIO.- ¿Eh? ¿Hablar claro?

GABRIEL.- ¿Es que acaso no le estoy atendiendo adecuadamente?

ELADIO.- No es eso.

GABRIEL.- ¡Ah, no!

ELADIO.- ¿Así cómo?

GABRIEL.- ¿Y entonces qué es? Explíquese.

ELADIO.- Yo...

GABRIEL.- Venga... Dígame lo que quiere que haga. (*Pausa breve.*) ¿A qué espera? Mire que no se va a ver en otra.

ELADIO.- Solo quiero una cosa.

GABRIEL.- ¿Llamo a una ambulancia para que lo lleven a urgencias y le tiren unas placas? ¿Se quedaría así más tranquilo? ¿Es eso lo que quiere que haga?...

¿Sí?... Muy bien....

ELADIO.- Respeto.

GABRIEL.-... pues no se hable más...

ELADIO.- Eso es lo que quiero.

GABRIEL.- ¿Respeto?

ELADIO.- (*Asintiendo con un moviendo de cabeza.*) Lo único que pido.

GABRIEL.- Respeto, dice.

ELADIO.- Sí.

GABRIEL.- ¿Y el suyo?

ELADIO.- ¿Qué?

GABRIEL.- ¿Dónde está su respeto hacia mi trabajo? ¿Eh? Porque yo tampoco lo veo por ninguna parte. ¿O es que acaso no me lo merezco...?

ELADIO.- Claro.

GABRIEL.- Mira por dónde... va a ser eso. Sí.

ELADIO.- Yo...

GABRIEL.- Va a ser que no me lo merezco.

Pausa breve.

ELADIO.- A veces pienso que no es bueno...

GABRIEL.- Escuche. Voy a ponerle una pomada. ¿De acuerdo? Y después...

ELADIO.- Vivir tantos años...

GABRIEL.- ... se sienta usted en su sillón y se pone la tele un rato... Ya verá como se le pasan todos los dolores. No hay mejor antídoto. (*Pausa breve.*) ¿Y por qué no?

ELADIO.- Son demasiadas cosas las que uno va dejando en el camino...

GABRIEL.- ¿Dónde hay que firmar?

ELADIO.- En lugar de atesorar...

GABRIEL.- Vamos... con achaques incluidos, ¿eh?

ELADIO.- ...extraviamos...

GABRIEL.- Y más si son como los suyos.

Pausa breve.

ELADIO.- ¿No me vas a poner el termómetro antes de irte?

GABRIEL.- ¿El termómetro para qué?

ELADIO.- (*Tosiéndole casi en el rostro de GABRIEL.*) No se me quita el constipado.

GABRIEL.- (*Limpiándose.*) ¡joder!

ELADIO.- El jarabe que me recetaron no me hace nada.

GABRIEL.- Apunte para otro sitio, ¿quiere?

ELADIO.- Cuando dice aquí estoy... ya lo ves.

GABRIEL.- ¡Mire cómo me ha puesto!

ELADIO.- (*Llevándose la mano a la frente.*) Seguro que hasta debo tener algo de fiebre. (*Pausa breve.*) ¿Hace frío?

GABRIEL.- Estamos en junio. ¿A usted qué le parece?

ELADIO.- Entonces... ¿por qué me dan estos temblores?

GABRIEL.- Seguro que me ha contagiado.

ELADIO.- Yo a tu edad nunca me resfriaba.

GABRIEL.- Le tomo la temperatura y me largo. ¿De acuerdo? No sé por qué lo voy a hacer... y será mejor que no me lo pregunte.

ELADIO.- ¿No estaríamos mejor sentados?

GABRIEL.- (*Abre su maletín y extrae un termómetro digital mientras ELADIO toma asiento en su sillón. Manipulándolo.*) ¡Mierda!

ELADIO.- ¿Qué te ocurre?

GABRIEL.- A mí nada. Al termómetro. (*Golpeándolo contra la palma de su mano.*) No quiere encenderse.

ELADIO.- ¿Has mirado la pila?... Seguro que se le ha gastado.

GABRIEL.- Y a mí la paciencia... Desabróchese la camisa.

ELADIO.- (*Obedeciendo.*) ¿Ya funciona?

GABRIEL.- Sujételo fuerte. No separe el brazo.

ELADIO.- (*Manipulando el termómetro digital.*) ¿Sabes?

GABRIEL.- ¡Pero bueno...!

ELADIO.- ¿Eh?

GABRIEL.- Quiere parar quieto de una vez...

ELADIO.- He estado pensando en lo que hablamos el otro día y...

GABRIEL.- ¿Se puede saber qué jaleo se trae con el termómetro?

ELADIO.- Solo estaba comprobando si...

GABRIEL.- Es usted peor que un niño.

ELADIO.- No quisiera que... te hicieras una idea equivocada...

GABRIEL.- Descuide. Si le digo la verdad, ni me acuerdo de lo que hablamos.

ELADIO.- (*Sorprendido.*) Quizá sea lo mejor.

GABRIEL.- ¿Qué?

ELADIO.- Olvidarlo.

GABRIEL.- (*Encogiéndose de hombros.*) Olvidado.

Pausa breve.

ELADIO.- ¿Comprobaste si lo tengo bien puesto?

GABRIEL.- Sí.

Pausa breve.

ELADIO.- ¿Todavía no han pasado los cinco minutos?

GABRIEL.- Aunque parezca mentira.

ELADIO.- Ya debería haber pitado, ¿no te parece?

GABRIEL.- Pitará cuando tenga que pitar.

ELADIO.- Yo creo...

GABRIEL.- ¿Es que no me ha oído? ¿Tendré que atarle las manos para que me haga caso? ¿No habrá tocado ningún botón, verdad?

ELADIO deja el termómetro. Pausa larga. De nuevo vuelve a oírse el ruido de la excavadora.

ELADIO.- ¿Te fijaste?

GABRIEL.- No.

ELADIO.- Lo están dejando todo perdido de polvo.

GABRIEL.- Ya.

ELADIO.- Llevaban casi dos meses parados. (*Pausa breve.*) Esta misma mañana reanudaron las obras.

GABRIEL.- Falta le hace.

Pausa breve.

ELADIO.- Han encontrado restos.

GABRIEL.- (*Interesado de pronto.*) ¿De algún cadáver?

ELADIO.- De varios.

GABRIEL.- ¿Asesinados?

ELADIO.- (*Sorprendido.*) Que yo sepa no.

GABRIEL.- ¡Ah!...

ELADIO.- Vinieron periodistas y gente del Ayuntamiento... estuvieron dando vueltas... sacando fotos... y luego se largaron. (*Pausa breve.*) Sólo se acuerdan de este barrio para eso... para escarbar entre las ruinas... (*Pausa breve.*) Al principio pensé que era un terremoto... Cuando la derribaron me refiero... Una sacudida violenta seguida de un estruendo... como el de un trueno o... una bomba. ¿Alguna vez has escuchado el ruido que produce una bomba al explotar? (*Una brevísima pausa. Negando con la cabeza.*) Supongo que no.

GABRIEL.- En el cine.

ELADIO.- No es lo mismo.

GABRIEL.- Pero... un terremoto sí. En el pueblo de mis padres, hará cinco o seis años. Era verano, lo sé porque sólo vamos allí de vacaciones, a ver a la familia y todo eso... Estábamos comiendo y de pronto todo empezó a moverse como sacudido por las manos de un gigante...

ELADIO.- ¿Hubo víctimas?

GABRIEL.- No que yo sepa.

ELADIO.- Entonces no es lo mismo.

GABRIEL.- Afortunadamente.

Pausa breve.

ELADIO.- ¿Sabes cuál es la probabilidad de morir cuando te lanzas desde un puente?

GABRIEL.- No.

ELADIO.- Del ochenta por ciento.

GABRIEL.- Ya.

ELADIO.- El impacto contra el agua suele ser tan fuerte...

GABRIEL.- ¿Y eso...

ELADIO.-... que se rompen costillas, brazos, piernas, bazos, pulmones...

GABRIEL.-... a qué viene?

ELADIO.- Pero eso no es lo peor.

GABRIEL.- ¿Ah, no?

ELADIO.- Si no mueren del impacto, que es lo que suele ocurrir en la mayoría de los casos, les espera una agonía insufrible hasta que acaban ahogándose.

GABRIEL.- ¿Por qué me cuenta todo esto?

ELADIO.- ¿Eh? (*Pausa breve.*) No sé.

GABRIEL.- No estará usted pensando que su hijo...

ELADIO.- No me lo puedo quitar de la cabeza.

GABRIEL.-... por el hecho de construirlos tenga algo que ver con... porque no deja de ser una solemne estupidez.

ELADIO.- ¿Estupidez?

GABRIEL.- El pensarlo siquiera.

ELADIO.- Tal vez. Pero es triste, ¿no te parece?

GABRIEL.- Sí. Triste sí que es.

ELADIO.- Que algo tan hermoso oculte toda esa tragedia.

GABRIEL.- E inevitable.

Pausa breve.

ELADIO.- Eso es lo malo.

GABRIEL.- ¿Lo malo de qué?

ELADIO.- Nada es lo que parece.

GABRIEL.- ¿En qué sentido?

ELADIO.- Uno nunca sabe a lo que atenerse.

GABRIEL.- No le entiendo.

ELADIO.- Todo esconde algo debajo. (*Pausa breve.*) Como esos puentes.

GABRIEL.- Mira que es usted maniático.

ELADIO.- Como estas casas.

GABRIEL.- Pero...

ELADIO.- Eso es lo malo.

GABRIEL.- No le he dicho que no tiene ningún sentido.

Pausa breve.

ELADIO.- Dentro de lo que cabe el derribo fue rápido. Ruidoso pero rápido. Otra cosa muy distinta habría que decir del desescombros. Incluso de los dichosos

camiones... con sus interminables viajes. Un engorro. (*Pausa breve.*) Se cuela por todos los rincones.

GABRIEL.- ¿Quién?

ELADIO.- Da igual que cierres puertas y ventanas. Sabe por dónde entrar.

GABRIEL.- ¿Se refiere al polvo?

ELADIO.- (*Con un ligero movimiento pendular de su cabeza.*) Lo que le faltaba a mi asma.

Suena el bip-bip del termómetro digital.

GABRIEL.- Levante el brazo.

ELADIO obedece. GABRIEL le retira el termómetro y consulta los guarismos; sus labios se arquean como en la mueca de una sonrisa pero es más bien un gesto de satisfacción al ver confirmadas sus sospechas. Acto seguido lo desconecta y guarda en el botiquín.

ELADIO.- ¿Y?

Oscuro.

ESCENA IV: ES MEJOR ASÍ

COCINA.

ELADIO, sentado a la mesa, apoyada la cabeza entre las manos con expresión ausente. Un tiempo de espera. Entra MARINA cargada con dos bolsas de plástico.

MARINA.- (*Deteniéndose junto a ELADIO.*) ¿Se encuentra bien?

ELADIO.- (*Saliendo de su abstracción.*) ¿Eh?...

MARINA.- ¿Le duele la cabeza?

ELADIO.- Estoy un poco mareado... No es nada...

MARINA.- El cansancio.

ELADIO.- Sí. (*Por las bolsas de plástico.*) Déjalas ahí mismo. (*Señalando un lugar*

impreciso junto a la encimera.) No te molestes...

MARINA.- (*Comienza a vaciarlas.*) Es un momento.

ELADIO.- Ya lo guardaré yo mañana.

MARINA.- Acabo enseguida. (*Mostrándoselos.*) ¿Los medicamentos se los dejo con los otros, verdad?

ELADIO.- Sí.

MARINA.- (*Abriendo uno de los cajones.*) Debería echarse un rato. Ya verá cómo se le pasa.

ELADIO.- Eso voy a hacer.

MARINA.- ¿Le preparo algo antes de marcharme?

ELADIO.- No, gracias.

Pausa breve.

MARINA.- Tiene que comer.

ELADIO.- No tengo apetito.

MARINA.- Haga un esfuerzo.

ELADIO.- Luego.

MARINA se dispone a colocar el contenido de las bolsas en el frigorífico.

MARINA.- Apenas si ha probado bocado en todo el día. (*Un tiempo. Al no recibir respuesta.*) ¿Qué me dice?...

ELADIO.- Es inútil. Aunque quisiera no podría comer nada.

MARINA.- No va a poder descansar si se acuesta con el estómago vacío.

ELADIO.- Lo intentaré.

MARINA.- Aunque sea un vaso de leche caliente...

ELADIO.- Hace tiempo que no tomo leche. No me sienta bien.

Pausa breve.

MARINA.- ¿De verdad que no prefiere que me quede con usted esta noche?

ELADIO.- ¿Quedarte?

MARINA.- Así mañana podría acompañarle al notario para arreglar todos los papeles.

ELADIO.- No es necesario que te molestes.

MARINA.- No es ninguna molestia...

ELADIO.- Ya me apaño solo.

MARINA.- Y usted lo sabe.

Pausa breve.

ELADIO.- Déjalo.

MARINA.- ¿Está seguro?

ELADIO.- Te esperan.

MARINA.- No. (*Ante el gesto de sorpresa de ELADIO.*) Se ha marchado al hotel. No tengo prisa.

ELADIO.- ¿A un hotel?

MARINA.- Con hacerle una llamada y decirle que no voy... solucionado.

ELADIO.- ¡Qué van a pensar todos!

MARINA.- ¿Pensar?...

ELADIO.- La casa es muy grande.

MARINA.- Que piensen lo que quieran.

ELADIO.- Todas las habitaciones están vacías.

MARINA.- Bastantes preocupaciones tenemos ya como para...

ELADIO.- (*Negando con la cabeza.*) No había necesidad de que os fuerais a ninguna parte...

MARINA.- No se enoje.

ELADIO.- Y menos a un hotel.

MARINA.- Es mejor así.

ELADIO.- ¿Mejor?

Pausa breve.

MARINA.- No quiere aceptarlo.

ELADIO.- ¿Eh?

MARINA.- O no sabe... que para el caso viene a ser lo mismo.

Pausa breve.

ELADIO.- Siempre estuvieron muy unidos.

MARINA.- Sí.

ELADIO.- La muerte de María ha supuesto un duro golpe para él.

MARINA.- Para todos.

ELADIO.- En cambio yo...

MARINA.- El golpe ha sido para todos.

ELADIO.- ¿Qué papel me ha tocado interpretar a mí?

MARINA.- ¿Quién podría imaginarse...

ELADIO.- A veces me sentía como un extraño...

MARINA.- ... algo así?...

ELADIO.- ... en mi propia familia.

MARINA.- ¡Qué cosas se le ocurren!

Pausa breve.

ELADIO.- Un intruso.

MARINA.- No diga eso.

ELADIO.- ¿Por qué no? (*Pausa breve.*) Llegué a sentir celos.

MARINA.- ¿De Miguel?

ELADIO.- Sí, como lo oyes. Aunque me cueste reconocerlo... Tuve celos de mi propio hijo.

MARINA.- Mire, ahora...

ELADIO.- Lo intenté... ¿eh?...

MARINA.- ... no es momento...

ELADIO.- Te juro que lo intenté... pero...

MARINA.- ... para andar removiendo esas cosas.

ELADIO.- ... no encontraba mi sitio.

MARINA.- Lo sé.

ELADIO.- Por más que lo buscaba... era inútil... no encontraba mi sitio. (*Pausa breve.*) Él... él... lo ocupaba...

MARINA.- Déjelo.

Pausa breve.

ELADIO.- Cuando decidió aceptar aquel trabajo en el extranjero... pensé...

MARINA.- No tiene ningún sentido...

ELADIO.- ... pensé que las cosas cambiarían.

MARINA.- ¿Qué es lo que pretende?...

ELADIO.- Y no me equivocaba.

MARINA.- ¿Hacerse más daño?

ELADIO.- Pero fue para peor.

MARINA.- Eso es lo único que va a conseguir. *(Pausa breve.)* ¿Peor?

ELADIO.- Se sintió abandonada...

MARINA.- Ya.

ELADIO.- ... por la persona que más quería.

MARINA.- Pero... lo que no me explico es...

ELADIO.- Y no pudo soportarlo.

MARINA.- ¿Por qué no nos avisó?

ELADIO.- *(Mirando a MARINA con gesto de extrañeza. Encogiéndose de hombros.)* ¿Qué ibais a hacer vosotros?

MARINA.- No sé...

ELADIO.- ¿Dejarlo todo y regresar? *(Sin esperar respuesta.)* En los peores momentos de sus crisis vagaba por la casa abriendo todas las puertas... habitación por habitación... como un alma en pena... llamándolo desesperadamente...

MARINA.- Es su hijo...

ELADIO.- Verla así...

MARINA.- ... Miguel tenía derecho a saberlo...

ELADIO.- ... era algo que te partía el corazón...

MARINA.- ¿Por qué se lo ocultó?

Pausa breve.

ELADIO.- *(Llevándose las manos a la cara.)* Entonces me di cuenta. Por primera vez me di cuenta.

MARINA.- No les entiendo.

ELADIO.- No me quedaba nada que recuperar.

MARINA.- Le juro que no les entiendo.

Pausa breve.

ELADIO.- Nos habíamos alejado demasiado...

MARINA.- Acéptelo.

ELADIO.- Y en eso yo tuve tanta...

MARINA.- Todo esto ya no tiene ningún sentido...

ELADIO.- ... o más culpa...

MARINA.- Es inútil.

ELADIO.- Por permitirlo.

MARINA.- Ella ya no está.

ELADIO.- Esperaba. Esperaba. Esperaba.

MARINA.- Y nosotros tenemos que seguir adelante.

ELADIO.- (*Después de una pausa. Como si hubiera perdido el hilo de la conversación.*) ¿Qué?

MARINA.- Eso es lo único que importa ahora.

ELADIO.- Claro, claro...

MARINA.- Y sería mejor que ustedes dos...

ELADIO.- (*Bajando la cabeza.*) Pero nada cambió para mí.

MARINA.- ... de una vez por todas...

ELADIO.- Continuaba siendo el extraño de siempre.

MARINA.- ... se dieran cuenta...

ELADIO.- Ella...

MARINA.- ... y dejasen a un lado sus diferencias.

ELADIO.- ... no era a mí a quien necesitaba.

Pausa breve.

MARINA.- Se equivoca.

ELADIO.- ¿Lo entiendes ahora?

MARINA.- Eso es lo que deberían hacer. Lo que deberían haber hecho desde el principio.

Pausa breve.

ELADIO.- Al final uno se acostumbra, ¿sabes?

MARINA.- ¿Acostumbrarse?

ELADIO.- (*Encogiéndose de hombros como justificando su conducta.*) Y lo dejas estar. Así son las cosas, te dices.

MARINA.- No.

ELADIO.- De otro modo la vida sería insoportable.

MARINA.- Yo no me he acostumbrado.

ELADIO.- Pero sin quererlo...

MARINA.- Ni su hijo.

ELADIO.-... empecé a odiarla...

MARINA.- ¿Por qué es tan duro consigo mismo?

ELADIO.- No supe resignarme.

MARINA.- Dese una tregua. No se atormente.

ELADIO.- Ese fue mi mayor error.

MARINA.- Todos cometemos errores.

ELADIO.- No supe resignarme.

MARINA.- Es normal...

ELADIO.- ¿Normal?

MARINA.- Que piense todas esas cosas...

ELADIO.- No.

MARINA.-... pero...

ELADIO.- Ese es el problema.

MARINA.- ...lo que tiene que hacer ahora es... acostarse y descansar...

ELADIO.- Que nada es normal en esta historia.

MARINA.- ...y no darle más vueltas.

Después de una larga pausa.

ELADIO.- ¿Cuándo tenéis previsto regresar?

MARINA.- El martes por la mañana.

ELADIO.- ¿El martes? (*MARINA asiente con la cabeza.*) Yo creí que os ibais a quedar más tiempo...

MARINA.- Si usted no nos necesita...

ELADIO.- (*Rápido.*) No... no.

MARINA.- Miguel quería que saliéramos mañana mismo.

ELADIO.- ¿Tanta prisa tenéis?

MARINA.- No se imagina lo que me ha costado convencerlo para que lo retrasemos unos días. Ya que estamos aquí... me dije: por qué no aprovechar para hacer algunas visitas...

ELADIO.- Claro.

MARINA.- Anda muy retrasado en el trabajo...

ELADIO.- Lo entiendo...

Delicadamente MARINA posa su mano sobre la de ELADIO que la mira en silencio.

MARINA.- Sé cuál va a ser su respuesta...

ELADIO.- ¿Sabes?

MARINA.- ... pero...

ELADIO.- Por una vez voy hacerte caso.

MARINA.- ... no me quedaría tranquila si no se lo digo...

ELADIO.- *(Se incorpora.)* Voy a acostarme.

MARINA.- ¿Va a dejar que nos marchemos así?

ELADIO.- *(Dirigiéndose hacia el fondo.)* Ya he tenido bastante por hoy. En lo que a mí respecta, lo mejor que puede hacer este día es acabar.

MARINA.- Usted es su padre.

ELADIO.- Si no nos vemos... que tengáis buen viaje. *(Deteniéndose junto a la puerta del dormitorio.)* No te olvides de apagar las luces cuando salgas. Buenas noches.

ELADIO sale. MARINA, inmóvil, se queda mirando durante unos segundos la puerta. Oscuro.

ESCENA V: NO NOS LLAME MÁS

SALÓN COMEDOR.

ELADIO, sentado en el sillón, preso de un ataque de tos. GABRIEL de pie junto a él consulta los dígitos de un termómetro.

ELADIO.- *(Después de una breve pausa.)* ¿Y...?

GABRIEL.- ¿Qué?

ELADIO.- ¿Tengo mucha fiebre?

GABRIEL.- Treinta y seis y medio, para ser exactos.

ELADIO.- ¡Cómo...! ¿Estás seguro?

GABRIEL.- Lo que ha oído.

ELADIO.- No puede ser.

GABRIEL.- Y tanto... Está usted más fresco que una lechuga.

ELADIO.- ¿Fresco?... *(Auscultándose con el dorso de la mano en el cuello.)* ¡Pero... qué dices! ¡Si estoy ardiendo...! Toca... toca y verás...

Al tratar de cogerle la mano ELADIO le ha tirado el termómetro.

GABRIEL.- ¡Se puede estar quieto! Mire lo que ha hecho.

ELADIO.- Anda, pónmelo otra vez.

GABRIEL.- ¿Bromea?

ELADIO.- Seguro que te has equivocado... al encenderlo...

GABRIEL.- Pero...

ELADIO.- Seguro...

GABRIEL.- ... ¿se piensa que esto es un juego o qué?

ELADIO.- Esos chismes de ahora no son de fiar...

GABRIEL.- No le pasa nada.

ELADIO.- ¿Que no me pasa nada...?

GABRIEL.- No.

ELADIO.- ¿Y los temblores?... ¿Eh?...

GABRIEL.- Ni a usted ni al termómetro.

ELADIO.- ¿Y los mareos?... ¿Eh?... ¿Y el dolor de cabeza?... ¿Eh?... ¿Y esta tos persistente y desgarradora que no me deja ni respirar? (*Emitiendo una tos fingida.*) ¿Eh?... ¿Tampoco son nada?

GABRIEL.- Manías.

ELADIO.- ¿Manías?

GABRIEL.- Sí. Manías.

ELADIO.- Pero... No puedes hablar en serio...

GABRIEL.- Lo único que tiene usted son años.

ELADIO.- (*Ofendido.*) ¿Me tomas el pelo?...

GABRIEL.- Un carro de años. Y para eso todavía no se ha encontrado remedio. Aunque ya quisieran muchos a su edad... estar tan mal como usted.

ELADIO.- ¡Cómo te atreves...!

GABRIEL.- (*Sin dejarlo acabar. Retándolo con la mirada.*) ¿Quiere que le diga lo que pienso?

ELADIO.- ¿Lo que piensas? (*GABRIEL asiente.*) Adelante.

GABRIEL.- Luego no se me queje, ¿eh?

ELADIO.- ¿Te importaría?

Pausa breve.

GABRIEL.- Se lo ha inventado.

ELADIO.- ¿Inventarme?

GABRIEL.- Sí.

ELADIO.- ¿Qué?

GABRIEL.- ¡Joder! Ponga algo de su parte.

ELADIO.- ¿No estarás insinuando...?

GABRIEL.- Afirmo. No insinúo nada. Afirmo. Toda esa historia de la caída.

ELADIO.- ¿Eh?

GABRIEL.- No es más que pura farsa.

ELADIO.- ¡Cómo...!

GABRIEL.- Usted no se ha caído.

ELADIO.- ¡Que no me he caído...! ¿Me estás...?

GABRIEL.- Ni por las escaleras ni en ningún otro sitio.

ELADIO.- ¿Me estás llamando...?

GABRIEL.- ¿A quién quiere engañar? ¿Eh?

ELADIO.- ¿Me estás llamando mentiroso?

GABRIEL.- Pero si hasta un principiante se daría cuenta. Ni en el tobillo ni en el costado.

ELADIO.- ¡Contesta!

GABRIEL.- ¿Cuántas veces quiere que se lo repita?

ELADIO.- No tienes ningún derecho...

GABRIEL.- Ni un simple constipado. Nada.

ELADIO.- ¿Me oyes?...

GABRIEL.- Si usted lo dice.

ELADIO.- Ningún derecho a tratarme como a un... ¡Pues claro que lo digo yo!... ¿Quién lo va a decir si no?... Me caí, me torcí el tobillo y me di un fuerte golpe en el costado... Y no pienso consentir, ¿me oyes?, no pienso consentir que tú... ni tú, ni nadie... lo ponga en duda. ¿Entendido? Y si es necesario... y si es necesario... me quejaré a... a... a... tus superiores... Pondré una denuncia... Eso haré. Sí, señor... Pondré una denuncia.

GABRIEL.- ¡Toma!

ELADIO.- No son formas de tratar a...

GABRIEL.- Esa sí que es buena.

ELADIO.-... un enfermo.

GABRIEL.- (*Manteniéndole la mirada.*) ¿Conque va a denunciarme?

ELADIO.- (*Bajando la cabeza. Arrepentido.*) ¿Eh? Bueno... yo... no... no quería decir eso... ¿sabes?...

GABRIEL.- ¡Ah!, ¿no?

ELADIO.- Aunque, sí...

GABRIEL.- Aclárese.

ELADIO.- Verás...

GABRIEL.- ¿En qué quedamos?

ELADIO.- No... en realidad... sólo esperaba que fueras un poco más... amable conmigo... Eso es... todo. Un poco más amable, sí. (*Pausa breve.*) Perdóname.

GABRIEL.- ¿Sabe lo que le digo? Haga lo que le dé la gana...

ELADIO.- ¿No te habrás enfadado?

GABRIEL.- Yo ya he terminado...

ELADIO.- No quería ofenderte. Tú... tú debes comprenderlo... ¿Cómo hubieras reaccionado si alguien...?

GABRIEL.- El que no lo comprende es usted.

ELADIO.- No me gustaría que te hicieras una idea equivocada de mí.

GABRIEL.- En fin...

ELADIO.- Yo...

GABRIEL.- ... si no le duele nada más...

GABRIEL espera una reacción por parte de ELADIO, como si éste fuera a impedirle su marcha.

ELADIO.- (*Después de una breve pausa.*) ¿Se puede saber por qué diablos huís todos de mí?

GABRIEL.- ¿Huir?

ELADIO.- Primero Miguel, después María, y ahora...

GABRIEL.- No le entiendo. ¿Quién huye?

ELADIO.- No os dais cuenta de que no tiene sentido...

GABRIEL.- ¿El qué?

ELADIO.-...correr detrás de fantasmas... Hagas lo que hagas... el final siempre es el mismo. (*Pausa breve.*) Yo...

GABRIEL.- (*Alarmado por el estado de excitación de ELADIO.*) Tranquilo.

ELADIO.-...sólo he intentado...

GABRIEL.- Dice que se ha caído por las escaleras...

ELADIO.-...cumplir con mi obligación...

GABRIEL.- Muy bien... De acuerdo.

ELADIO.- Pero...

GABRIEL.- Se ha caído por las escaleras. ¿Contento?

ELADIO.- hay cosas que no se pueden...

GABRIEL.- Claro, claro...

ELADIO.-...consentir.

Pausa larga.

GABRIEL.- (*Saca una caja de analgésicos de su maletín y le tiende uno a ELADIO.*)

Tenga.

ELADIO.- (*Mirando con recelo el comprimido que le acaba de entregar GABRIEL.*) ¿Qué me das?

GABRIEL.- ¿No le duele la cabeza?

ELADIO.- (*Después de una pausa.*) Sí.

GABRIEL.- Tómesela entonces... (*ELADIO realiza un exhaustivo examen del comprimido.*) ¿Algún problema?

ELADIO.- ¿No será ibuprofeno, verdad...?

GABRIEL.- No.

ELADIO.- ¿Seguro?

GABRIEL.- Segurísimo.

ELADIO.- Es que... verás... los antiinflamatorios me producen acidez... me estropean el estómago. No puedo con ellos, ¿no te lo he dicho ya? Y eso que me vendría de perlas... (*palpándose el costado*) por lo del golpe... quiero decir... ¿eh?... (*Espera.*) Por favor... ¿serías tan amable de acercarte a la cocina y traerme un vaso de agua? ¿Sabes dónde están, verdad?

GABRIEL.- Sí.

GABRIEL se dirige hacia el lateral izquierdo. Una vez en la cocina abre un armario y coge un vaso que llena con agua del grifo.

ELADIO.- (*Sacando un recorte de periódico del bolsillo de su albornoz. Alzando la voz.*) Lo he encontrado.

GABRIEL.- (*Desde la cocina.*) ¿Encontrar...?

ELADIO.- La entrevista del periódico. ¿No te acuerdas?

GABRIEL.- (*Regresando al salón.*) Su vaso de agua.

ELADIO.- Gracias. (*Mostrándole el recorte.*) ¿Sabes inglés?

GABRIEL.- Un poco.

ELADIO.- ¿Podrías traducírmelo?

GABRIEL.- (*Coge el recorte de periódico. Tras una breve pausa.*) Su hijo debe ser un gran ingeniero.

ELADIO.- Sí. (*Apremiándole.*) ¿Qué dice?

GABRIEL.- Hay muchas palabras que se me escapan. Pero... me parece que... sí, aquí hablan de su estética...

ELADIO.- ¿Su estética?

GABRIEL.- Eso es. Por lo visto es muy moderno. Innovador. Esa sería la palabra exacta. Un diseño innovador.

ELADIO.- ¿Es eso lo que pone?

GABRIEL.- Sí. Más o menos.

ELADIO.- ¿Más o menos? ¿Qué significa más o menos? ¿Lo pone o no?

GABRIEL.- (*Devolviéndole el recorte.*) Lo pone.

ELADIO.- ¿Y no dice nada más?

GABRIEL.- Nada importante. Le preguntan sobre curiosidades... curiosidades y nuevos proyectos.

Pausa breve.

ELADIO.- Sólo tenía dieciséis años.

GABRIEL.- ¿Quién?

ELADIO.- La chica. Aún no se explican cómo demonios pudo entrar allí... antes de que lo inauguraran. (*Casi en una súplica.*) ¿En serio que no dice nada sobre ella?

GABRIEL.- Es un diario mercantil. No suelen tratar ese tipo de cosas...

ELADIO.- Ya. (*Pausa breve.*) Me pregunto qué le puede haber pasado a una niña de dieciséis años para desear un final así.

GABRIEL.- Desengaños amorosos, problemas familiares, acoso o fracaso escolar... Elija.

Pausa breve.

ELADIO.- ¿Y él?

GABRIEL.- ¿Él?

ELADIO.- ¿Cómo se sentirá él?

GABRIEL.- ¿Se refiere a su hijo? ¿Cómo quiere que se sienta? Él no tiene ninguna responsabilidad.

ELADIO.- ¿Estás seguro? *(Pausa breve.)* Nadie es inocente. *(Guardando el recorte y echándose el comprimido a la boca.)* ¿Será suficiente con una? *(Lo traga sin esperar respuesta. GABRIEL cierra el maletín. Utilizando una nueva excusa para retenerlo.)* ¿No sería mejor que esperases...

GABRIEL.- ¿Esperar?...

ELADIO.- A que se me pase el dolor de cabeza. A que me haga efecto la pastilla.

GABRIEL.- Ya hemos perdido bastante tiempo por hoy... ¿no le parece?

ELADIO.- *(Sujetándolo por el brazo.)* ¿Qué hago si me repite el ataque de tos? ¿Eh?...

GABRIEL.- Utilice el espray.

ELADIO.- Hace tan sólo un rato... no te puedes imaginar... me las he visto y me las he deseado para poder llamar...

GABRIEL.- Mira, ahora que lo dice...

ELADIO.- No me encuentro nada bien...

GABRIEL.- De eso mismo quería yo hablarle.

ELADIO.- ... pero todos os empeñáis en que no son más que aprensiones mías...

GABRIEL.- No quiere darse cuenta... ¿Sabe las veces que nos ha llamado en lo que llevamos de semana?

ELADIO.- Tienes que creerme.

GABRIEL.- Yo se lo diré.

ELADIO.- Si sólo fuera por el pie, la tos o el dolor de cabeza... pero...

GABRIEL.- Seis. ¿Le parece a usted de recibo?

ELADIO.- En este viejo chasis ya nada funciona como debiera...

GABRIEL.- Hágame caso... Todos saldremos ganando.

ELADIO.- Últimamente me levanto con una extraña sensación...

GABRIEL.- Con su actitud...

ELADIO.- Como sin fuerzas...

GABRIEL.- ¿Sabe?

ELADIO.- (*Extendiendo su brazo derecho.*) ¿Por qué no me tomas la tensión?

GABRIEL.- Al final...

ELADIO.- Debo tenerla por las nubes... con toda esta polvareda...

GABRIEL.-...lo único que va a conseguir es que... (*ELADIO extrae algo del bolsillo del pantalón y se lo tiende.*) ¿Qué es eso?

ELADIO.- Una moneda romana.

GABRIEL.- (*Estudiándola con detenimiento.*) Está en muy buen estado.

ELADIO.- Es auténtica. Un sestercio.

GABRIEL.- De época tardía. ¿Se las colecciona?

ELADIO.- No. (*Pausa breve. Con una sonrisa de complicidad.*) Tú sí, por lo que veo.

GABRIEL.- ¿De dónde la ha sacado?

ELADIO.- Los chavales entran por la noche en las ruinas. Han encontrado una vasija llena de monedas como esa.

GABRIEL.- ¿En serio?

ELADIO.- Todo el barrio está infectado de ellas... Por eso han puesto un guarda por las noches... Al parecer causaron graves desperfectos...

GABRIEL.- (*Devolviéndole la moneda.*) Piense en que hay gente que realmente necesita nuestros servicios...

ELADIO.- (*Por la moneda.*) No. Quédatela.

GABRIEL.- Es suya.

ELADIO.- Te la regalo.

GABRIEL.- Deje de llamar.

ELADIO.- Aunque no me tomes la tensión, da lo mismo... Te la regalo. Compré más.

GABRIEL.- No tienen ningún valor.

ELADIO.- ¿Vas a despreciármela? La he comprado para...

GABRIEL.- Nosotros no estamos para atender a...

ELADIO.- Oye...

GABRIEL.- ¿Me está escuchando?

ELADIO.-...antes de que te marches...

GABRIEL.- Deje de llamarnos todos los días. No puede seguir así. Esto no es ningún juego. O ni siquiera yo vendré ya a visitarlo.

Pausa. GABRIEL se agacha a coger su maletín. ELADIO aprovecha para introducirle la moneda en alguno de los bolsillos de su chaleco.

ELADIO.- ¿En serio no tengo fiebre?

GABRIEL.- (*Incorporándose se dirige al proscenio, en primer término.*) Fue el azar y no otra cosa, una combinación de casualidades, lo que finalmente hizo que diera con él. Alguien que en el momento adecuado se cruza en tu camino, cuando más desanimado estás, y te proporciona una pista: el nombre de una empresa, una dirección y un número de teléfono... Algo por lo que empezar a tirar del hilo. Un buen día te decides a llamar y oyes su voz. Una voz que, recuerdas con asombro, no encaja con ninguno de los rostros que le inventaste. Se impacienta, está a punto de colgar, y a ti que no te sale la voz del cuerpo, porque estás paralizado, bloqueado; por más que te esfuerzas no eres capaz de articular palabra. Al fin, como si no hubiera salido de ti, escuchas decirle algo tan estúpido como: soy yo. “¿Yo?, ¿quién?”, pregunta él. Y tú, en un desahogo, le escupes esa palabra que te quema en la boca como una ofensa, reclamando una deuda pendiente: “tu hijo”. Ahora es él el que calla, el que parece paralizado, bloqueado por lo que le acabas de decir. “¿Gabriel?”, acierta a preguntar. “El mismo”, corroboras. Y otro silencio se suma al anterior; después, notas que le ha cambiado el tono, te pregunta a bocajarro: “¿Para qué has llamado?” ·Eres mi padre”, le contestas. “Sí”, dice él. “Me gustaría que nos viéramos.”, continúas. “¿Vernos?”, se extraña. “No.”, sentencia. Y añade poco después: “No creo que sea una buena idea.” Entonces es cuando te cuenta que tiene otra familia, mujer y dos hijas; hijas que no han tenido que inventarle cada noche un rostro a su padre. Ellas no saben nada y es mejor que sigan así. Ignorantes. Como tú no

dices nada él continúa: “Ha pasado demasiado tiempo. No creas que me enorgullezco, aunque tenía mis razones, por lo que hice. Pero lo hecho, hecho está. ¿Para qué andar removiendo viejas cenizas?” Ahora eres tú el que deseas colgar, estampar el teléfono contra el suelo como si eso fuera una solución, odiándote por no haberlo previsto, por no haberte preparado para esa, tan probable, segunda deserción.

Oscuro.

EPÍLOGO: VÍCTIMAS

Escenario a oscuras. Suenan varios tonos de llamada y acto seguido se conecta el contestador automático. En el lateral izquierdo, primer término, una luz cenital ilumina a:

MARINA.- No se puede hacer una idea la de veces que he levantado el auricular sin atreverme a marcar... y ahora... cuando por fin me decido... cuando por fin reúno las fuerzas necesarias... no me coge el teléfono... Quizá sea mejor así. Quiero decir... Más fácil para los dos... para los tres.... Usted sabe perfectamente que siempre me esforcé por permanecer al margen de sus diferencias. Aunque les veía sufrir no podía hacer nada para impedirlo. Mi intervención sólo hubiera estropeado más las cosas. ¿Por qué esta vez va a ser diferente?, me preguntaba hoy. ¿Qué ha cambiado para que me decida a dar el paso que durante estos años me negaba a dar?... No lo sé. Esa es la respuesta a todas las preguntas. Le mentiría si dijera lo contrario. Me duele tanto como a ustedes esta situación. A veces, para engañarme, me digo que no es tan difícil... El orgullo, ese es el verdadero culpable de este silencio tan doloroso como estúpido con el que mutuamente se condenan... Miguel no quiere ni oír hablar del tema. Se pone hecho un basilisco cuando se lo saco a relucir. Inflexible. No transige: “Tú no te metas. No es asunto tuyo”, me dice. Pero se equivoca. Sí que lo

es... Yo pensaba que con el tiempo y la distancia la cosa cambiaría, que se irían cerrando las heridas... que acabarían perdonándose todo lo que tuvieran que perdonarse... pero no, si algo ha heredado de usted es su cabezonería. Temo que cuando se decida, si es que lo hace alguna vez, sea demasiado tarde, y no quisiera que terminara arrepintiéndose... No sabe perdonar. Se olvidó de enseñarle... Ya sé que es muy duro aceptar que tu propio hijo te haga responsable de la muerte de su madre. No hay quien se lo quite de la cabeza. En fin... de sobra sabe que no comparto su opinión. Fueron otras las razones... otras las circunstancias que empujaron a María a tomar una determinación tan... no sé cómo calificarla: ¿Drástica? ¿Trágica? ¿Definitiva? Todavía me cuesta creer, después de casi dos años, que se lanzara al vacío; ella, que tanto miedo le tenía a las alturas... Desde entonces tengo la sensación que ninguno de los tres hemos hecho otra cosa que seguir subidos a esa barandilla esperando el valor que ella encontró para saltar. ¿Culpables? Poco importa quién sea el culpable si al final de esta historia todos hemos acabado siendo las víctimas.

Las palabras de MARINA se mezclan, en curioso contrapunto, al desgarrador grito del final de la primera escena durante unos breves y tensos segundos. Lentay gradualmente se va haciendo el oscuro.

TALLER II - ESPECIALIDAD INTERPRETACIÓN 2015 - 2016

EL

GRAN MERCADO DEL MUNDO

AUTO DESACRAMENTADO BASADO EN EL ORIGINAL DE DON PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

GUADALUPE FERNÁNDEZ
CRISTINA MARTÍN
LUIS PRIETO
MARÍA SERRANO
JUAN VÁZQUEZ

VERSIÓN: CHARLES DELGADILLO
DIRECCIÓN: CARMEN GALARZA

FOTOGRAFÍA: MARTINA AGUIRRE
DISEÑO GRÁFICO: JUAN VÁZQUEZ

Consejería de
Educación y Empleo

JUNTA DE EXTREMADURA

EL GRAN MERCADO DEL MUNDO

AUTO DESACRAMENTADO POR CARMEN GALARZA Y CHARLES DELGADILLO,
BASADO EN EL HOMÓNIMO
AUTO SACRAMENTAL DE

D. PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

(A Carmen Galarza, que siempre me obliga a hacer versiones raras)

Auto Sacramental, desacramentado; ¿incongruencia? ¡Anatema!

El Auto Sacramental fue, en su origen, un drama litúrgico de estructura alegórica y por lo general en un acto, con tema preferentemente eucarístico, que se representaba el día del Corpus entre los siglos XVI y XVIII hasta la prohibición del género en 1765.

Es con Calderón con quien alcanza su mayor apogeo, después del Concilio de Trento, dentro de la corriente denominada Contrarreforma, siendo prohibido por la Ilustración en el siglo XVIII. No obstante su estructura y contenido fue posteriormente retomado por autores como Rafael Alberti, Miguel Hernández y más modernamente Gonzalo Torrente Ballester.

Los orígenes como *auto alegórico* hay que buscarlos en autores como Lucas Fernández, Juan del Enzina o Gil Vicente como ejemplo en su *Auto de la Sibila Casandra*; y en Diego Sánchez de Badajoz que introduce personajes reales y alegóricos y posterior al *auto calderoniano* también fue cultivado por Rojas Zorrilla, Moreto, Bances Candano y Sor Juana Inés de la Cruz.

En esta versión, maniqueísmos aparte, he intentado despojar el auto de su carácter eucarístico mas no de su intención aleccionadora, dejando claro que todos los seres se mueven por intenciones personales y pasiones propias dejando a un lado cualquier afán de ejemplaridad y altruismo.

Que no existen vencedores ni vencidos, ganadores o perdedores sino que todos sufrimos, en mayor o menor medida, las consecuencias de nuestros actos, sean estos irreflexivos o premeditados.

No hay anatema pues, ni merecimiento a la excomunión por despojar en esta versión; vaya por delante la sugerencia de Carmen Galarza, de su carácter

adoctrinador de la liturgia católica y dejarlo en un mero reconocimiento de que sólo nuestras obras nos darán el mérito o nos lo negarán.

Respecto de las mías propias, y también las de la profesora Galarza, respondere-
mos ante Osiris, Hades, Maat, Ahrimán, Yaveh o quien tenga a bien pesarnos en el
último juicio.

Charles Delgadillo

Estrenada en la Nave del Duende el 22 de enero de 2016.

INTÉRPRETES

Guadalupe Fernández Martín.....CULPA, PENITENCIA, ACTRIZ 3
Cristina Martín Díaz.....MADRE, GULA, HUMILDAD, DESENGAÑO ACTRIZ 2
Luis Prieto Martín.....BUEN GENIO, ACTOR 1
María Serrano Reyes..... GRACIA, LASCIVIA, ACTRIZ 1
Juan Vázquez Corrales.....MALGENIO, ACTOR 2

Técnica versal

CHARLES DELGADILLO

Maestro de Armas ESAD Extremadura

MIGUEL ÁNGEL SUAREZ

Diseño gráfico

JUAN VÁZQUEZ

Fotografía

MARINA ASENSIO

Diseño de vestuario

CRISTINA FERNÁNDEZ

Sonido

RAQUEL BRAVO

Diseño de iluminación

DAVID PÉREZ

Dirección

CARMEN GALARZA

que vende el Mundo de todo,
y solo será feliz
quien sus talentos empleare
bien o mal; se ha de advertir
que dijo que el bien y el mal
no se conoce hasta el fin.

GRACIA: Otra razón diera yo
mucho mejor que ésta.

TODOS: ¿Di?

GRACIA: Que no importará que venda
el Mundo cuanto haya, si
no hay en todo el mundo quien
tenga dos maravedís.

BUEN GENIO: Ya que nuestra madre eres.
Tus hijos somos los dos;
nunca has querido partir
la hacienda, ni darnos nuestras
legítimas, por decir
que has de hacer un mayorazgo
en el uno, y siendo así
que los dos nacimos juntos
sin saber, sin advertir
cuál fuese el mayor, nos tienes
no declarando hasta aquí
a cuál has de reprobar
ni a cuál has de preferir.

Yo, pues que siempre a mi hermano
ventajas reconocí
en sus méritos, con estas
nuevas dar quiero un sutil
medio que a los tres componga:
a ti, a mi hermano y a mí,
sin que él se pueda enojar
de que mejorado fui
yo en la partición, ni yo
de que él lo fuese; y, en fin,
contentos los dos, podrás
tú el deseo conseguir
de fundar el mayorazgo,
sin la pena de elegir
entre tus hijos.

MADRE:

Y ¿cómo
eso puede ser?

BUEN GENIO:

Así:
dame un talento no más,
y yo renunciaré aquí
el derecho de tu herencia
en mi hermano, porque ir
quiero con él al mercado
y emplearle en su gentil
plaza, con tal condición
que si lo gastare allí
tan bien que sepa con él
tantos bienes adquirir

que vuelva rico a tus ojos,
me has de entregar por feliz
esposa a Gracia, esa bella
serrana, que a competir
vino con el sol a rayos,
y a flores con el abril
a estos montes, extranjera
de otro más bello país.

MAL GENIO:

Con esa condición no
me puede estar bien a mí
la renunciación, porque
no puedo yo desistir
de la acción de ser esposo
de Gracia; si para mí,
en precio de su hermosura...

BUEN GENIO:

Siempre has sido opuesto mío;
en mi vida discurrí
en cosa que no te hallase
contrario.

MAL GENIO:

Si el competir
no puede hacerlo uno solo,
no me des la culpa a mí,
pues es de todos la culpa.

BUEN GENIO:

No, es que tu condición...

MAL GENIO:

Di.

BUEN GENIO: ...No lo hace por amar,
sino por contradecir

MAL GENIO: Yo quiero a Gracia; y pues tú
no me puedes preferir
en méritos, que este solo
conocimiento debí
a tu discreción, bien puedes
olvidarla desde aquí,
pues ya una vez declarado
no he de poderte sufrir
la competencia.

BUEN GENIO: Que en partes
yo no te iguale, es así,
pero en el amor te excedo,
y no es posible rendir
a partido la esperanza.

MAL GENIO: Yo haré, villano, que sí;
que si eres fingido Abel,
soy verdadero Caín.

(SACAN LAS ARMAS Y COMBATEN; PÓNESE LA MADRE EN MEDIO.)

MADRE:

Detente, tú; tú, levanta;
y atentos los dos oíd:
Gracia, que en mi confianza
hoy vive y ha de vivir
eternamente, es y ha sido
más de lo que presumís,
porque aun no la encareciera
queda en mi poder, y así
Gracia ha de ser de quien sólo
la merezca conseguir.
Y es por ello que ambos
al Gran Mercado hais de ir.
Talento igual he de daros
a los dos, pero advertid
que el que mejor lo empleare,
y vuelva después aquí
con más adquiridos bienes,
esposo será feliz
de Gracia, y no solamente
mi heredero, mas oíd:
usad bien vuestro caudal
porque al que viere venir
disipador del talento
que para ganar le di,
cerrada hallará la puerta,
y que hallaréis, advertid,
bien y mal; y mal y bien
no se conoce hasta el fin. (VASE.)

- MAL GENIO: Ufano y desvanecido
con el partido me dejas.
- BUEN GENIO: A mí, no, que antes mis quejas
se aumentan con el partido.
- GRACIA: ¿Por qué tanto aliento cobras
tú con esta condición?
- MAL GENIO: Porque espera mi ambición
merecerte por mis obras.
- GRACIA: Y tú, ¿por qué de esa suerte
das al viento la esperanza?
- BUEN GENIO: Porque mi desconfianza
nunca aguarda a merecerte.
- MAL GENIO: Algún favor, Gracia, espero
para partir.
- GRACIA: Sí daré,
que yo a ninguno negué
mi favor. (DALE UNA ROSA.)
- BUEN GENIO: Siendo así, quiero
pedirte otra para mí.
- GRACIA: Igual a aquél ha de ser, (DALE OTRA ROSA.)
porque no podáis tener,

con los favores que os di,
competencias los dos hoy,
y así, os doy favor igual.

BUEN GENIO:

En fin, ¿tu favor nos das
sin merecerlo?

GRACIA:

Sí doy,
que por eso Gracia soy;
porque si lo mereciera
el hombre, justicia fuera
y no gracia; y así, os doy
aqueste favor primero,
porque pueda vuestro ser
ir con él a merecer
el segundo, con que espero
premiaros después; que yo
con eso mi gracia funda
su justicia de manera
que ayuda con la primera
y premia con la segunda;
y así, id los dos al mercado,
y, pues mi favor lleváis,
mirad bien cómo empleáis
el talento que os han dado.
Y ya que en concierto tal
vuestros afectos se ven,
y allá hay del mal y del bien,
traed el bien, dejad el mal. (VASE.)

MAL GENIO: Divertimiento codicia
mi pensamiento: ¡Malicia!
Ella me ha de acompañar.
Y vamos, que el gusto fundo
en ver la plaza del Mundo.

BUEN GENIO: ¡Ay bellísima serrana,
tarde merecerte espero!

MAL GENIO: Yo, presto.

BUEN GENIO: Adiós, pues.

MAL GENIO: Adiós.

(ALENTRARSE, SALE LA CULPA.)



Foto: Marina Asensio

CULPA:

Esperad, no os vais los dos
sin que me escuchéis primero.
Pues a la plaza del Mundo
para comprar se os envía,
y así ver quién su talento
le emplea o le desperdicia,
y quién deba ser después
heredero de la viña,
mayorazgo y digno esposo
de Gracia; dejad que os diga,
primero que os ausentéis,
causas que tengo precisas
para sentir de los dos
los engaños, las malicias
en que me dejáis muriendo
de amor, de celos y envidia.
Pues ¿por qué, teniendo yo
la posesión conseguida
en los aplausos del valle,
que a mi deidad sacrifican
las libertades tan presto,
que no hay criatura nacida
que de mis amores no
muera, primero que viva,
en servicio de otra esposa,
uno y otro afecto olvida
mi hermosura?

BUEN GENIO:

¡Calla!

CULPA:

¡Ay de mí! ¿Qué es esto, cielos?
¿Qué pasa por mí? ¿Mi altiva
vanidad, mi presunción
tan postrada, tan rendida
yace? ¿Y aquí de las aras
que encendió su idolatría
en mi pecho dura el fuego
y en los suyos las cenizas?
Si aunque los dos la pretendan,
la adoren, amen y sirvan,
si no es con perfectas obras,
no es posible que consigan
más que el primero favor
de su hermosura divina.
Y yo haré que no lo sean,
turbando desde este día
sus acciones, y también
ella las tenga por dignas
del segundo, y las desprecie,
viendo que ambos desperdician
en el mercado el talento
que la Madre a ambos libra.
Para esto, pues soy la Culpa,
y por esta razón misma
la mentira, pues nació
la Culpa de la mentira,
en varias formas mudada,
en varios trajes vestida,
veré si de sus empleos
las elecciones peligran,

de suerte que nunca puedan
ser de la Gracia bien vistas.
Veré si mi maña puede
en la plaza introducida
del Mundo, vengar los celos
que me ahogan, las desdichas
que me afligen, los rencores
que me matan, las envidias
que en el corazón me muerden;
áspides, cuyas salivas
son las lágrimas que lloran
mis ojos, son las nocivas
ponzoñas que aborta el pecho
y que el corazón respira.
Ya soy Pedro (¡el mundo tiemble!)
a urdir voy (¡el cielo gima!)
malas costumbres, mortales:
rayos mis enojos vibran,
fuego mis labios arrojan,
llamas mis voces fulminan;
¡Temblad, temblad de mis rabias!;
¡Temed, temed de mis iras!



Foto: Rodrigo Montero

(VASE. SALEN LA GULA; DE VENTERO y LA LASCIVIA, DE CRIADA)

GULA: Lascivia, ¿están puestas, di,
las mesas para que tengan
donde comer cuantos vengan
del Mundo al mercado?

LASCIVIA: Sí.

GULA: Día es hoy de forasteros;
la ganancia está segura,
pues mi gula y tu hermosura,
malsanos y sin dineros
los enviarán.

será posible que halléis
más a propósito vuestro
criado para la venta:
porque sé hacer una cuenta
que engaño al hombre más diestro;
Gula y Lascivia, de mí
os fiad, que os serviré
y más ganancia os daré
en un día que hasta aquí
habéis tenido en mil años;
porque no ignoro los modos
que se han de tener con todos,
sirviendo vuestros engaños:
al noble, con vanidad;
al soberbio, con grandeza;
al mercader, con limpieza;
al pobre, con voluntad;
al rico, con alabanza;
al ministro, con secreto;
con lisonjas, al discreto;
al triste, con esperanza;
con aplauso, al liberal;
al avaro, con desdén;
al casto, hablándole bien;
tratando al lascivo mal;
y al necio..., pero con nada
se puede hacer de él aprecio,
porque no ha de darse al necio
más que la paja y cebada.

- GULA: Digo que me has agradado,
y que quiero que te quedes
en casa.
- LASCIVIA: Y en ella puedes
ser más dueño que criado
porque desde que te vi
me abraso en mi mismo fuego.
- CULPA: Luego nos veremos.
- LASCIVIA: Luego,
¿ya me has entendido?
- CULPA: Sí.
- LASCIVIA: ¿Cómo te llamas?
- CULPA: No sé,
pero Pedro has de llamarme.
- LASCIVIA: Pedro, el alma has de costarme.
- CULPA: Si ya es mía, ¿para qué
me haces de ella ofrecimiento?
- BUEN GENIO: (*DENTRO*) Tengo de parar aquí.
- GULA: Ruido en el camino siento.

- LASCIVIA: Caminantes van llegando
- CULPA: (*APARTE*) Uno de los dos que espero,
es el que ahora va entrando. (*VASE*)
- BUEN GENIO: ¿Hay posada?
- GULA: ¿Desde cuándo
faltó a ningún caminante
en la casa de la Gula?
- BUEN GENIO: Cuando sin dinero y mula
dice que pase adelante;
porque no puedo comer
lo que quiero.
- GULA: Esos rigores
no se usan aquí, señores,
vuestro cuanto hay ha de ser.
- LASCIVIA: ¿Venís a pie?
- BUEN GENIO: Y muy cansado.
- GULA: Miren que es mucho, si a fe
habiendo venido a pie,
¿Por ventura, os ha faltado
en qué venir?
- BUEN GENIO: No, que así

CULPA: Oye.

BUEN GENIO: No he de oírte ya
porque sabiendo quién eres,
voyme de aquí, no blasone
casa que de vicios es
que en ella puse los pies.

LASCIVIA: Sosegaos.

BUEN GENIO: ¿Cómo puedo?
Ya tu intención es en vano.

(CUANDO VA A SALIR ENTRA EL MAL GENIO)

MAL GENIO: Mas, ¿qué es esto?

BUEN GENIO: Escucha, hermano,
que yo te diré qué es esto
y de quién yo huyendo voy;
no te pares, su castigo
teme, que yo no me atrevo
a esperarte, pues yo llevo
a la Inocencia conmigo. *(VASE)*

MAL GENIO: No lo entiendo.

LASCIVIA: Iras el pecho
brota viéndome dejar.

GULA: Todos hemos de ir allá
en habiendo a este robado,
pues toca a todos que aquel
hombre que de aquí salió
de los tres huyendo no
se alabe que la crüel
violencia mía ha vencido.

CULPA: Pues si le hemos de seguir,
cada uno ha de elegir
segundo nombre y vestido,
porque advertido no esté
de quién somos.

GULA: Es así;
y yo, que la Gula fui,
el Apetito seré,
que es el disfraz de la Gula.

LASCIVIA: Yo, que la Lascivia soy,
seré la Hermosura hoy,
que es quien más me disimula.

CULPA: Pues yo, si a escucharte llego,
que como apetito vas,
ciego por fuerza serás,
yo seré el mozo del ciego.
Y para triunfar tendré,
después de que mozo sea,
por estar en la pelea
también Soberbia seré.

GULA: Robemos agora a queste
que hoy está en nuestro poder,
que bien podremos hacer
que a esotro el talento cueste
mi apetito y tu belleza.

CULPA: Poco será el vencimiento
del que a gastar su talento
por Gula y Lascivia empieza.

(VANSE y SALE EL MUNDO, MUY ADORNADO EN UNA TRAMOYA O POR SU PIE)

TODOS: Ya que veloz la Fama
con dulces voces al concurso llama
del franco de este día,
que a ostentación de la grandeza mía
hacer quise, juntando
en esta plaza mi poder, y dando
satisfacción de cuanto generoso
monarca soy, invicto y poderoso,
ponerme quiero a ver en esta entrada,
cómo desde la tórrida a la helada
zona, diversas gentes,
con trajes y costumbres diferentes,
van en la plaza entrando,
de quien yo la razón iré tomando,
porque en saber mis vanidades fundo
cuanto en su redondez contiene el mundo.
¡Ea, mortales!, ya ha llegado el día
de la gran feria de mi monarquía;

jueves es, venid todos al mercado,
pues sabéis que es el jueves día feriado,
y vosotros, veloces
vientos, decid en repetidas voces:
"Vicios y virtudes
ferian sus premios.
¡Oh, felice el que emplea
bien sus talentos!"

(SALE LA SOBERBIA CON UN SOMBRERO DE PLUMAS EN LA MANO Y UNA PIEZA DE TELA, COMO COGIDA)



Foto: Rodrigo Montero

CULPA: Y por eso le guío
yo, que de los peligros le desvío.

ACTORES: ¿Qué es tu caudal?

GULA: Pinturas, que pintadas
todas mis glorias son imaginadas,
porque cuanto apetece
el hombre el Apetito se lo ofrece,
trayendo a su memoria los empleos
de gustos, de manjares y deseos.

TODOS: ¡Forasteros, llegad, llegad,
que aquí los contentos y gustos están!
¡Forasteros, venid, venid,
Que están las fatigas y penas aquí!

(VANSE TODOS Y SALEN EL BUEN GENIO y EL MAL GENIO)

BUEN GENIO: ¡Qué hermosa que está la plaza
del Mundo, tan cierto
que parece un paraíso!

MAL GENIO: ¿Viste tan varios objetos,
hermano, otra vez?

BUEN GENIO: Sí vi
pero fue en mi pensamiento.

MAL GENIO: Un amor me trujo al Mundo

mas ya son dos los que tengo,
que después que vi a Lascivia
poco de Gracia me acuerdo.

BUEN GENIO:

Antes que compremos algo
la vuelta a la plaza demos.

MAL GENIO:

Dices bien, veámoslo todo,
antes que nada compremos.

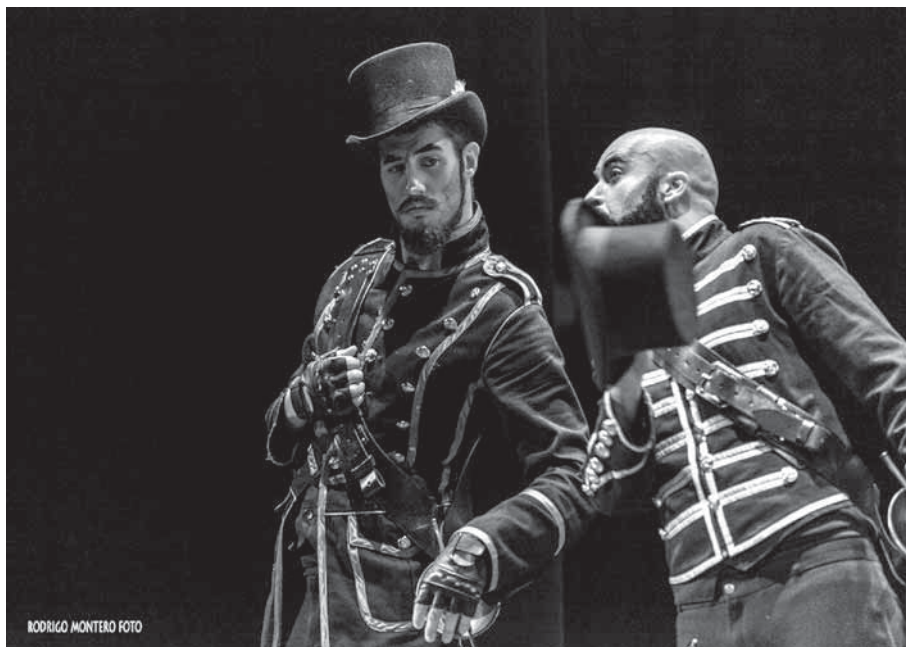


Foto: Rodrigo Montero

- BUEN GENIO: Por tu consejo,
de aquella tela, a la Gracia
llevar un vestido quiero.
- LASCIVIA: A la tienda que tú vas
llegó tu hermano primero.
- MAL GENIO: Pues veamos lo que compra
desde aquí.
- LASCIVIA: A buen tiempo llego,
que el Buen Genio está en la tienda
de la Soberbia; que espero
que no vaya hacer que de ella
no salga sin que primero
la compre algo.
- BUEN GENIO: Esta me agrada.
- SOBERBIA: Pues no os desagrada el precio.
- LASCIVIA: Y yo terciaré en que sea
poco.
- BUEN GENIO: ¿Qué os va a vos en eso?
- LASCIVIA: Ser corredor de esta tienda.
- BUEN GENIO: Sin vos nos concertaremos.

LASCIVIA: No es posible.

BUEN GENIO: ¿Qué queréis
vos por ella?

SOBERBIA: Un pensamiento
de soberbia y vanidad;
presumir que sois perfecto
en todas vuestras acciones
y que no puede haber yerro
en vos.

LASCIVIA: Es de balde.

BUEN GENIO: Pues
guardadla, que no la quiero.

SOBERBIA: ¿Por qué?

BUEN GENIO: Porque yo conozco
de mí que nada merezco.

LASCIVIA: Volved acá.

MAL GENIO: No la guardes,
que yo la tomo en el precio;
y las plumas, ¿cuánto son?

SOBERBIA: Otro desvanecimiento.

- BUEN GENIO: No la compres, que es, hermano,
el propio conocimiento
la mejor joya del alma.
- MAL GENIO: No es menester tu consejo.
Por estas plumas y telas
doy, vano, altivo y soberbio,
conocer de mí, que solo
ponérmelas yo merezco.
- SOBERBIA: Vuestro es, y pues despaché
mi mejor caudal con esto,
celebre a voces mi bando
el buen marchante que tengo.
Sea norabuena,
norabuena sea,
vestir galas y plumas de la Soberbia. (VASE)
- CULPA: Grande ocasión perdí; pero
otras habrá; tras de él voy,
aunque a estotro deje, puesto
que importa más a la Culpa
que sea malo el que fue bueno
que no que sea peor
el que fue malo, que aquesto
sin diligencia se hace.
- BUEN GENIO: ¿Vos no tenéis telas?

- HUMILDAD: Sí,
mas son sayales groseros.
- BUEN GENIO: Esos son los que yo busco.
- HUMILDAD: Pues, ¿para qué quieres esos?
- BUEN GENIO: Para vestir a mi esposa.
- LASCIVIA: Yo haré que os den más barato
otra tela allí.
- BUEN GENIO: No quiero
nada yo por vuestra mano.
¿Qué pedís por todos estos?
- HUMILDAD: Sólo un acto de humildad.
- BUEN GENIO: Decidme cuál, que yo ofrezco
obedeceros.
- HUMILDAD: A mí
me basta ese rendimiento,
porque ofrecer obediencia
es de este sayal aprecio.
- BUEN GENIO: Yo lo llevaré.
- LASCIVIA: Esa gala,
más que de boda es de entierro.

- BUEN GENIO: No por eso es peor buscar vivo lo que sirve a muerto.
- LASCIVIA: Tela es pasada, pues tiene lo mismo fuera que dentro.
- HUMILDAD: Norabuena sea,
sea norabuena,
de Humildad vestiros las pobres telas. (VASE)
- LASCIVIA: Un sayal compró tu hermano.
(ENTRA EL DESENGAÑO)
- MAL GENIO: ¡Buena gala!; allí un espejo se vende, curiosa alhaja de una dama. Verle quiero.



Foto: Rodrigo Montero

DESENGAÑO: Tomadlo, miraos en él
y pagaréisme.

BUEN GENIO: Ya veo
al cristal del Desengaño
que soy polvo, nada y viento.

DESENGAÑO: Norabuena sea,
sea norabuena,
conocer a ese espejo
las faltas vuestras. (VASE)

CULPA: ¡Ay de mí! qué vanamente,
en este mercado intento,
haciéndome corredor,
desperdiciarle el talento;
pues con Lascivia y Soberbia
igual hacerle no puedo
pecar, con astucias mías
tengo de ver si le venzo.

MAL GENIO: Ya que el espejo no compro,
llevar un tocado quiero.
Dama hermosa: vuestras flores,
matices y adornos bellos
he menester para una
dama que adoro y pretendo,
harto parecida a vos.

LASCIVIA: Yo a cuanto se ama parezco,
y por sola una lisonja
las llevaréis.

MAL GENIO: No me atrevo
a pronunciarla, que cuanto
en el más rendido afecto,
en la más postrada fe,
diga el encarecimiento,
será verdad, no lisonja.

LASCIVIA: Aquesa lo es ya, y no puedo
negar los bellos matices
que son aplausos del viento.
Sea norabuena,
norabuena sea,
que os ofrezca sus flores
la Primavera. (VASE)

(ENTRA LA PENITENCIA)

BUEN GENIO: ¿Qué vendéis vos?

PENITENCIA: Yo, miserias,
llantos, penas, desconsuelos,
cilicios y disciplinas.

BUEN GENIO: ¿Pues quién sois?

PENITENCIA: La Penitencia

BUEN GENIO: Huélgome de conoceros.

PENITENCIA: ¿Qué miras?

BUEN GENIO: Tus joyas.

PENITENCIA: Otras hay de más valor.
Muchas. Si no, preguntemos
a estas damas qué querrán
más que las dé un caballero:
¿unos canelones duros
o unos canelones tiernos?
¿un cilicio o unas martas?,
¿un ayuno o un almuerzo?,
¿un ermitaño o un sastre?

BUEN GENIO: ¿Qué quieres por todo esto?

PENITENCIA: Una confesión vocal
con un arrepentimiento.

BUEN GENIO: Mis culpas confieso a voces.

(SALE LA CULPA, DE CIEGO)

CULPA:

Dad una limosna, ya
que nada compráis.

MAL GENIO:

No quiero
que mendigos y holgazanes
lo sean con mi dinero.

CULPA: (APARTE)

(Si supieras quién yo soy
harto me dabas en eso).
Caballero, pues vos sois
tan piadoso, justo y cuerdo
que en el mercado del Mundo
hacéis del oro desprecio
y compráis pobres alhajas,
dad limosna a un pobre ciego.

BUEN GENIO:

Tal vez os lo diera luego.

CULPA:

Tercera vez me venciste.

GULA:

No desesperes tan presto,
Culpa, que si yo me quito
los atributos de ciego,
siendo Gula y Apetito,
Placer seré.

CULPA:

Pues ven presto,
vea el cielo que le quedan
más lides en que vencernos. (VANSE)

BUEN GENIO:

Adiós.

(SALEN LA GULA DE GITANA y LA CULPA, DE ESCLAVA.)

CULPA:

No vais

sin que me escuchéis primero
lo que os digo alegremente
al son de los instrumentos:

(BAILAN Y ZAPATEAN)

Canario a bona,
arrufai fá,
si mi madre lo sabe
matarme ha.

GULA:

Yo soy el Placer, esclavo
de los sentidos, pues puedo
robarlos con mis bebidas;
tan tarde al Mercado vengo
porque, como soy Placer,
vengo tarde y me voy presto.
Un caballo y una esclava
para que os volváis os vendo;
el caballo es tan veloz
que es el mismo pensamiento,
y la esclava esta muchacha,
despejada, alegre y suelta.
¡Ea, Muchacha, otra vuelta
por aquestos caballeros!

CULPA y GULA:

Canario a bona,
arrufai fá,
si mi madre lo sabe matarme ha.

BUEN GENIO: Tal deseo de volver
a vista de Gracia tengo
que yo os comprara el caballo;
mas no me quedó dinero,
que en el mercado del Mundo
gasté todo mi talento.

GULA: Yo os lo fiaré, que ya sé
quién sois, y acudiré luego
a cobrar de vos.

BUEN GENIO: ¿Y cuánto
pedís por él?

GULA: No pretendo
más de que me le paguéis,
como os hallareis; supuesto
que es Pensamiento, en que puede
saliros o malo o bueno.

BUEN GENIO: Con aquesa condición
yo le tomo.

GULA: Pues poneos
en él: allí está, y partid.

BUEN GENIO: Aqueso no, que primero
lo he de enfrenar de mi mano,
poniéndole rienda y freno
de obediencia, porque solo

para tenerlo sujeto,
comprara al Placer, fiado,
el bruto del Pensamiento. (VASE)

CULPA: Aun comprándonos nos vence
la inclinación del Buen Genio.

MAL GENIO: ¿Por qué vendéis a la esclava?

GULA: Por necesidad que tengo
de que vos os la llevéis.

MAL GENIO: Sí haré, como hagáis lo mismo
de fiármela.

GULA: Sí fío,
pero ella no, que la vendo
con tachas buenas y malas. (VASE LA GULA)

MAL GENIO: Y yo con ellas le merco.

CULPA: Aunque vendida me vea,
alegre estoy y contento
con el dueño que me has dado,
pues tener así pretendo,
en réprobos y elegidos,
jurisdicción con el cielo,
en fe de cuya alegría
a cantar y bailar vuelvo.
Canario a bona,

arrufaijá,
si mi madre lo sabe
matarme ha.

(VANSE CANTANDO y BAILANDO y SALEN GRACIA y MADRE)

GRACIA: Grande es tu cuidado.

MADRE: Sí,
que ausentes mis hijos tengo,
y a este monte voy y vengo,
por si puedo desde aquí,
descubriendo los caminos
de la vida humana, ver
señas del llanto o placer.

GRACIA: Ellos fueron peregrinos
al Mundo, y que volverán
no dudes, viendo empleados
los talentos heredados,
pues por mí a la feria van.

MADRE: ¡Ay, Gracia hermosa, que ha habido
mucho que temer, porque
aunque tu hermosura fue
la que ambos han pretendido,
los modos de pretendella
en los genios se difieren,
que todos la Gracia quieren
y pocos saben querella!



Foto: Rodrigo Montero

MADRE:

Si son mis hijos, bien tienen
hoy que llorar (y no en vano)
mis ojos, pues por el viento
corre ciego cada uno,
en sus deleites el uno
y el otro en su pensamiento.

BUEN GENIO: (*DENTRO*)

No me has de arrojar de ti,
monstruo de soberbia lleno,
pues de la obediencia el freno
te trae seguro.

GRACIA:

Y aquí
no tardes mucho en llegar.

(ENTRAN EL BUEN GENIO, EL MAL GENIO.)

BUEN GENIO: (A LA MADRE) Dame tu mano a besar.

MAL GENIO: Ha de ser primero a mí.

MADRE: Ni a uno ni a otro, hasta ver
a quién se la debo dar.

MAL GENIO: A mí, que traigo empleado
de mi talento el tesoro
en telas y en joyas de oro
y flores para el tocado
de Gracia, que estas y aquéllas
dan soberbia y hermosura,
porque en su belleza pura,
que es cielo, sirvan de estrellas.
Libros traigo, porque sé
que es gran ciencia la Herejía;
del Placer y la alegría
los músicos, para que
esa belleza que alabo
celebren a cualquier hora
como aves a la aurora,
y al contento por mi esclavo;
tráigote dulces manjares
y bebidas que me dio
la Gula.

MADRE: ¿Tú, qué traes?

BUEN GENIO:

Yo,
llantos, miserias, pesares,
pobres telas peregrinas
de que la Humildad se viste;
de la Penitencia triste,
cilicios y disciplinas;
no traigo sonora voz,
sino el suspiro y lamento,
y, domando el Pensamiento,
bruto que corrió veloz,
tráigote del Desengaño
de la vida este cristal,
donde se ve el bien y el mal;
para evitarte del daño
que en esos libros se ve
y no puedan ofendella
traigo para Gracia bella
además mi buena fe.

MADRE:

Ninguno ante mi presencia
ose hacienda reclamar;
talentos para gastar
os di a ambos por la urgencia
de ir al mercado del Mundo
ahora venís aquí;
sin que uno u otro de si,
(por ello mi rigor fundo)
hayáis traído en rigor
cosas que valor tuvieron;
pues de cuantas escogieron
ninguna tiene valor.

consuelo, pues el talento
que me entregaron perdí.

GRACIA:

En tu compañía fui
aunque nunca me miraste;
que muy poco en mí pensaste,
que el presente que te di
tú, bien presto lo perdiste,
cuando con la Gula hablaste,
cuando a Lascivia adoraste,
allí estuve cuando diste
a la Soberbia el talento,
y allí cuando el juramento
a mi gracia quebrantaste.

MAL GENIO:

¡Ay, infeliz de mi mal,
que jamás hallar intento
consuelo, pues el talento
que me entregaron perdí;
y como al viento le di
todo es sombra y todo es viento.
Y pues hoy tu gracia pierdo
debo alejarme de aquí. (VASE)

MADRE: (AL BUEN GENIO)

Holgárame que tú fueras
quien con acierto y buen tino
cumplierades del destino
cuanto bien hacer debieras.
Mas veo con desconsuelo

que como hizo tu hermano
has dejado de tu mano
el buen proceder y celo.
El talento que te di
también tú lo has malgastado
y sin acierto has comprado
cosas que son baladí.

BUEN GENIO: ¡Ay, infelice de mí,
que jamás hallar intento
consuelo, pues el talento
que me entregaron perdí.

GRACIA: De la Penitencia triste
desechos has conseguido
pues de ninguna vestido
hasta nosotros viniste.

MADRE: Si has comprado el Desengaño
de él harás justo uso
que en tu lugar bien se puso
para causarte más daño.

BUEN GENIO: ¡Ay, infelice de mí,
que jamás hallar intento
consuelo, pues el talento
que me entregaron perdí.

GRACIA: Disciplinas y cilicios
de nada son de provecho

si las conviertes en hechos
y estos se vuelven vicios.

MADRE: No creo que Gracia ahora
quiera aceptar tus pesares;
dolor y pena, manjares
no son para quien se adora.

GRACIA: Dices bien, Madre amorosa,
que desta manera obras;
pues con justicia te cobras
la de los dos alevosa,
equivoca y orgullosa
muestra mala del fervor;
acción que yo también lloro
pues de tal forma deploro
que en ninguno hubiese amor.

ACTRIZ 3: El mismo delito ha sido
el que los dos cometieron
pues de todo cuanto hicieron
ninguno tuvo sentido.
Es del humano sentido
confundir con el discurso
que a todos suelen decir
lo que desean oír
porque es su único recurso.
El Mal Genio no fue honesto
y le dominó el orgullo
de querer sólo lo suyo

con resultado funesto;
El Buen Genio con denuesto
actuó con mala porfía:
fingiendo comprar con tino
cometiendo el desatino
de actuar con hipocresía.

TODOS:

Y así termina señores
El Gran Mercado del Mundo
que en nuestro trabajo fundo
confiando en que mejores
usos daréis al talento
que la existencia nos brinda.
Soberbia y Ego no os rinda
para un buen comportamiento.
Mas para acabar el cuento
hemos de pedir perdón
por este desacramento
que Charly y Carmen, sin tiento,
y nosotros, sin intento
hemos hecho a Calderón.



Foto: Rodrigo Montero

Caceres, 1 de noviembre de 2015

PARÁBASIS

VOLUMEN III

se terminó de imprimir

en los talleres de Tomás Rodríguez,

en Cáceres, el día 22 de febrero de 2017,

el mismo día del nacimiento, en 1864, del poeta y

dramaturgo francés Jules Renard.

