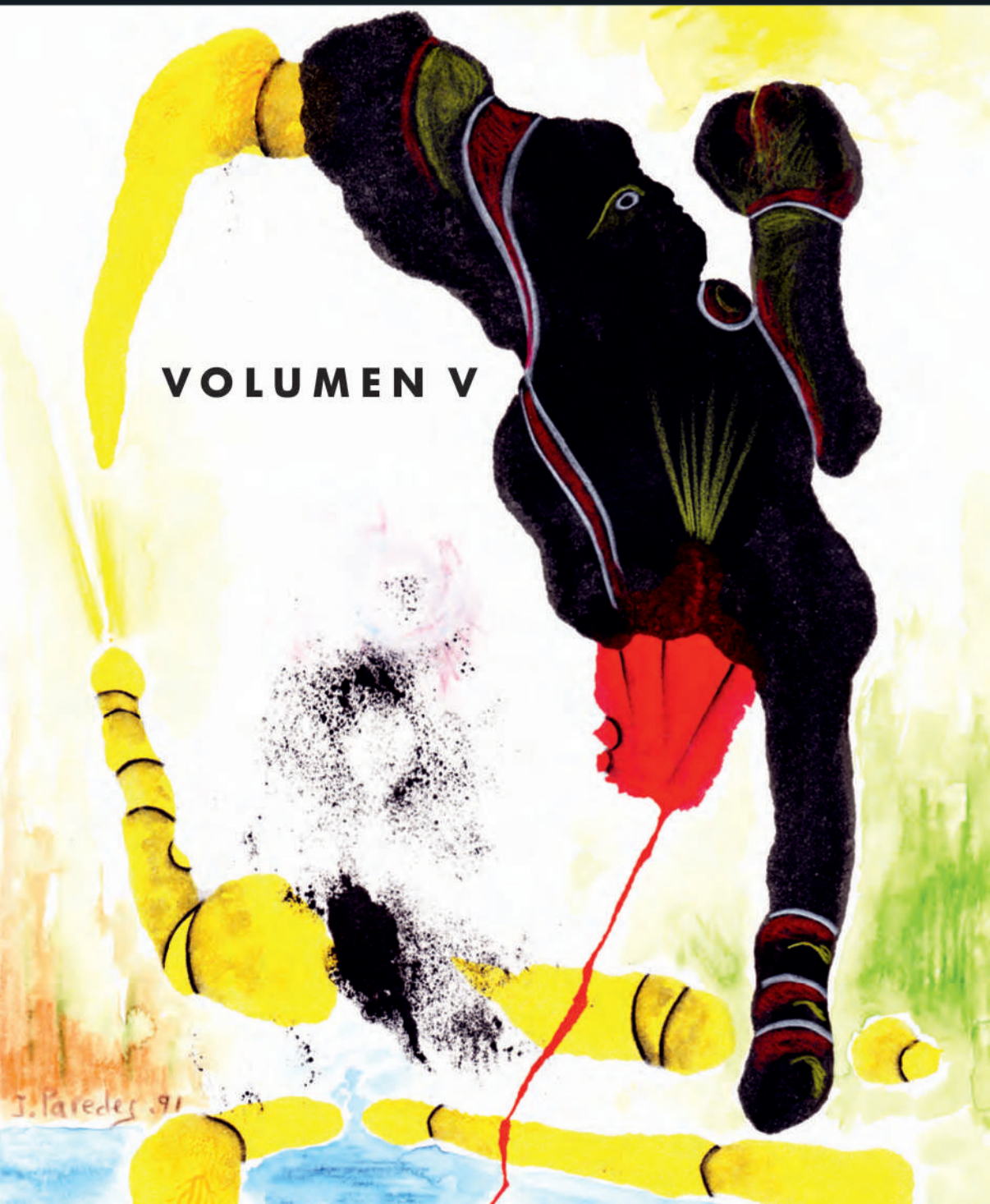


PARÁBASIS

VOLUMEN V



J. Paredes '91

PARÁBASIS

PARÁBASIS

VOLUMEN V

PUBLICACIÓN PERIÓDICA
DE LA ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO
DE EXTREMADURA

1ª edición: febrero, 2019

© del diseño de la ilustración de portada: Joaquín Paredes Solís

© de los textos: los autores

© de esta edición:

JUNTA DE EXTREMADURA, 2019

Consejería de Educación y Empleo

Consejería de Cultura e Igualdad

Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura

Editora Regional de Extremadura

Maquetación e impresión: IMPRENTA TOMÁS RODRÍGUEZ

ISBN: 978-84-9852-579-3

Depósito legal: BA-24-2019

Impreso en España - Printed in Spain

PRESENTACIÓN

Fran Amaya

9

ENSAYO

EL ENGRANAJE DE LA DESTRUCCIÓN: A PROPÓSITO DE *THE DUCHESS OF MALFI*

DE JOHN WEBSTER

Daniel Sarasola

13

“THE RAIN IN SPAIN”: LA TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN DEL ICÓNICO NÚMERO

MUSICAL DE *MY FAIR LADY* EN SU VERSIÓN CINEMATOGRAFICA (1964)

Gustavo A. Rodríguez Martín

43

HACIA UN TEATRO FÍSICO: A LA BÚSQUEDA DE UNA IDENTIDAD PROPIA

Ramón Moreno

57

EL ARTE DE CONTEMPLAR

Joaquín Paredes Solís

77

TEXTOS

EL MECANISMO DEL DRAGÓN

Ana Vanderwilde

87

EINSTEIN: EL MOTOR QUE ENCIENDE LAS ESTRELLAS

Moisés de las Heras Fernández

121

RESEÑAS

Carlos Ferrer

RESEÑA DE JEAN COCTEAU, *EL GRAN ILUSIONISTA*, DE PILAR PEDRAZA MARTÍNEZ

(SHANGRILA EDICIONES, COLECCIÓN TRAYECTOS, 10, 2016)

189

RESEÑA DE *LA ÚLTIMA JUGADA DE JOSÉ FOUCHE. LA VISITA*, DE CARMEN RESINO

(EDICIONES CÁTEDRA, 2017)

191

RESEÑA DE *CÚBIT*, DE JOSEP MARÍA MIRÓ COROMINA

(AROLA EDITORS, 2017)

193

RESEÑA DE *MAPA DE AUSENCIAS Y DONANTES*, DE ANTONIO CREMADES

195

RESEÑA DE *ALFONSO PASO, AUTOR*, DE JOSÉ PAYÁ BELTRÁN

(UNIVERSIDAD DE ALICANTE, 2018)

199

PRESENTACIÓN

Volumen V de *Parábasis*. Comienza a ser habitual que, una vez al año, las palabras que dan forma a los más destacados textos que se piensan y se escriben sobre las artes escénicas, que se crean o que se premian en la Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura (ESAD), interpelen al público, convertido ahora en lector, en forma de revista. Y lo hacen porque, desde la ESAD y desde la Editora Regional de Extremadura, existe un compromiso explícito con la reflexión sobre el teatro, como arte escénica, pero también como género literario; porque las dos instituciones apuestan por la divulgación y porque cada nuevo número nos conecta con la tradición y la vanguardia de las artes escénicas y nos recuerda cuánto se aprende cuando se lee por el mero placer de leer.

Como si de una parábasis de la comedia griega antigua se tratara, en este volumen V vuelven a distinguirse tres partes: en la primera se incluyen cuatro ensayos en los que sus autores han optado por abordar cuestiones desde, al menos, dos puntos de vista: Daniel Sarasola y Gustavo A. Rodríguez Martín han partido de obras concretas para abordar, en el caso de Sarasola, la destrucción en una de las tragedias esenciales del dramaturgo inglés John Webster, *La duquesa de Amalfi*. Mientras, Rodríguez Martín ha optado por analizar la traducción e interpretación del número musical “The rain in Spain” de la película *My Fair Lady*. Por su parte, desde un enfoque más general, Joaquín Paredes Solís invita al lector a educar una mirada que incorpore la reflexión ética y estética y Ramón Moreno nos introduce en el teatro físico como medio para la construcción de la identidad.

En esta nueva edición de la revista vuelve a aparecer, en la segunda parte, *Parábasis* como libro y como nombre del IV Certamen de Textos Teatrales que convoca la propia ESAD. Se incluyen, por tanto, el texto que se alzó con el primer premio en 2018, *El mecanismo del dragón* de Ana Vanderwilde, y el accésit que recayó en *El motor que enciende las estrellas* de Moisés de las Heras Fernández.

Finalmente, Carlos Ferrer, autor usual de la revista, vuelve a someter a examen, en las cinco reseñas que constituyen la tercera parte, las obras de los dramaturgos Carmen Resino, Josep María Miró Coromina y Antonio Cremades y dos estudios: el de Pilar Pedraza Martínez, que analiza a Jean Cocteau como artista no solo de cine, y el de José Payá Beltrán centrado en la trayectoria literaria de Alfonso Paso.

Decía Gerardo Diego que la poesía era inútil pero necesaria. Uno se pregunta qué utilidad puede tener una revista como *Parábasis* en una sociedad en la que, sobre los libros, las revistas y los periódicos, se aplica la lógica del mercado. Falta tiempo para leer, para salir de la vorágine y de la rutina tecnológica, para encontrar un lugar silencioso en el que iniciar el encuentro con el autor. Porque, en realidad, falta tiempo para casi todo.

La imagen, tan exitosa en nuestro tiempo, amenaza con invadir a las palabras, con dejarlas desnudas. Y si nos quedamos sin ellas, nos habremos quedado sin pensamiento, sin matices y, por tanto, sin la poesía, sin la pintura, sin las artes escénicas. Por eso, quienes trabajamos con las palabras en las instituciones públicas hemos de propiciar que aparezcan revistas como *Parábasis*. Con cada edición vuelve a surgir la oportunidad de que aparezcan lectores que aprendan a “ver lo hermoso de lo vulgar y no ver lo vulgar de lo hermoso”, pero, sobre todo, con cada número, un nuevo lector puede iniciar el ritual que lo reencuentre consigo mismo, que lo lleve *donde está la emoción*, pues *allí está el mundo*.

Fran Amaya

Director de la Editora Regional de Extremadura

ENSAYO

PARÁBASIS

EL ENGRANAJE DE LA DESTRUCCIÓN: A propósito de *The Duchess of Malfi* de John Webster

Daniel Sarasola

1. Introducción

Resulta difícil elegir un aspecto a la hora de redactar un breve ensayo sobre la obra maestra de John Webster. Decantarse por uno solo de los muchos que confluyen, para convertirla en una perfecta bomba de relojería de mecánica sutilísima, implica desbrozarla injustamente en detrimento de ese “todo perfecto” que, como en toda obra de arte auténtica, nos deslumbra y cala hondo en una primera, en una segunda, en una tercera, en una cuarta lectura. Pero es ineludible.

Importa en primer lugar, colocarla en el contexto del teatro jacobino inglés y establecer unas características muy generales, en las que, sin duda, las dos obras mayores del autor británico se inscriben (*The White Devil*, *The Duchess of Malfi* y *The Devil's Law-Case*), que son resultado de la evolución de elementos ya presentes en los textos isabelinos pero que terminan resultando innovadores:

–Como afirma Alexander Leggatt¹ (1988: 101-102), la diferencia más palpable “is in verse style: a new freedom of movement, a more sustained conversational tone”. Si en la tragedia isabelina podemos oír la maquinaria de la escritura y al héroe desplegando todos sus recursos retóricos, destilando una visión del mundo como sistema ordenado que responde a valores tradicionales y no a su personalidad individual, el héroe jacobino introduce un cambio. No está tan interesado en el universo como en sí mismo. Desarrolla una fantasía personal que justifica el mal que siempre está a punto de cometer: “He is not questioning the universe from the basis of an established morality but making up a morality as he goes along (...) We detect resentment just beneath the surface, an extra aggressiveness in the self-assertion”² (Leggatt, 1988:102).

¹ “En el estilo del verso: una nueva libertad de movimiento, un tono conversacional más sostenido”.

² “No está cuestionando el universo partiendo de una moral establecida sino confeccionando una moral a medida que lo hace (...) Detectamos resentimiento justo bajo la superficie, un suplemento de agresividad y de afirmación personal”.

–En segundo lugar, y como consecuencia de esta agitación y rapidez, la tragedia jacobina rezuma concentración del momento presente: “We sense the excitement of living in a sharply felt present, one in which the driving forces are material and sexual appetite”³ (Leggatt, 1988: 102).

–Hay cuatro constantes que recorren estos textos: el dinero, la propiedad, el ansia de poder y el sexo. La actividad comercial y el desarrollo económico que experimenta la sociedad jacobina causan que dichos factores entren en enfermiza relación para malbaratar las relaciones humanas.

–La estructura social está en fase de descomposición bajo el reinado de Jacobo I, las relaciones familiares poseen ya una organización horizontal en vez de la vertical de la época isabelina: la crueldad, el incesto, la violación de mujeres a cargo de hombres que abusan de sus prerrogativas sociales y económicas recorren los textos jacobinos. El personaje femenino adquiere un papel protagonista que se rebela contra las estructuras opresoras de un mundo pensado por y para hombres. Pero aún es una resistencia estoica que consiste en manipular las reglas del juego en su propio interés: no intenta cambiarlas abiertamente. Aparecen matrimonios entre personajes de diferentes clases sociales que ven en dicha institución una solución para sus problemas económicos y sus ansias de ascenso en la escala social.

–No exenta de claros ejemplos moralizadores, la tragedia jacobina fermenta en su fascinación por el mal y el vicio: “In Jacobean drama virtue is withdrawn and under attack, and much of the energy belongs to vice. Even morally appropriate rewards and punishments do not help us to get our bearings, for they are too grottesque to suggest a natural process”⁴ (Leggatt, 1988: 105).

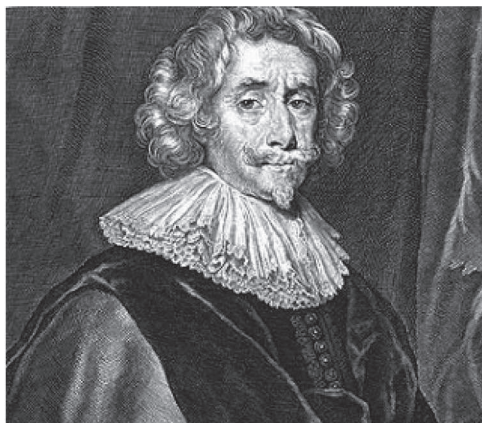
–Lo grotesco hace estallar los límites entre comedia y tragedia, entre el universo humano y el mundo animal: surge un nuevo género, la tragicomedia.

–Como resultado de todo ello, el teatro de la época arroja una visión del mundo fragmentada. Pero esta concepción del mundo donde la existencia del individuo se

³ “Percibimos la excitación de vivir en un presente virulentamente sentido, cuyas fuerzas motrices son el apetito sexual y material”.

⁴ “En el drama jacobino la virtud se encuentra retraída y bajo amenaza: gran parte de su energía pertenece al vicio. Ni siquiera los premios y castigos moralmente apropiados nos ayudan para orientarnos, ya que son demasiado grotescos para sugerir un proceso natural”.

vacía de sentido para convertirse en singladura patética por escapar al caos, resulta rabiosamente contemporánea.



John Webster (Londres, 1580-1633)

Pues bien, *The Duchess of Malfi* tal vez sea un paradigma de todas las características que acabo de describir porque su férrea estructura circular está orientada a plasmar un fulgurante proceso de destrucción y desorden. Y justo lo que deja boquiabierto es esta flagrante contradicción: Webster organiza las escenas y el propio lenguaje de los diálogos con una simetría tan matemática, tan sabia, que termina por poner puertas al campo; es decir, por organizar minuciosamente el caos y el engranaje destructor.

Como bien apunta Alexander Legatt (163):

Bosola's first confrontation in the play is with the Cardinal; then the two characters hardly meet until the last act, when Bosola confronts the Cardinal again and kills him. The military motif appears three times: once at the beginning, in the tournament; once at the mid-point, in an apparent irrelevant scene; and finally, in Ferdinand's madness in the last act. Scene transitions reveal unexpected relationships: Bosola's tag "Though lust do masque in né'er so strange disguise, /She's oft found witty, but is never wise (II,3)" is followed immediately by the entrance of the Cardinal and his mistress Julia, whom he later poisons. Lust is in a strange disguise indeed, and Ju-

lia's wit, which is considerable, cannot save her in the end. Having carried off the Duchess' body, in a touching expression of his final devotion to her, Bosola is then ordered to perform the same office for the dead Julia and remarks sourly "I think I shall/Shortly grow the common bier for churchyards! (V, 3. p. 280). The line both calls attention to the parallel and expresses Bosola's chagrin at the way the gesture is devalued by repetition.⁵

Precisamente repetir las mismas acciones en momentos estratégicos del texto es lo que las vacía de sentido, rebajándolas a accidentes del azar. Como consecuencia, el sinsentido de la existencia de los personajes que las llevan a cabo es un proceso *in crescendo* que culmina en las dos últimas escenas del Acto V: en un torpe intento por asesinar al Cardenal, Bosola mata en la oscuridad a Antonio. Apenas acaba de darse cuenta de su error cuando es apuñalado por un enloquecido Ferdinand quien, a su vez, creía dirigir la punta de su espada a su propio hermano, alcanzado un instante antes por la mano asesina de Bosola. Una apoteosis de entradas y salidas, de acción frenética y puñaladas, que tiene mucho de *vaudeville* y coquetea peligrosamente con lo grotesco, aunque la tensión del verbo de Webster evite que se enfangue en él a tumba abierta.

No obstante, el lenguaje, que en manos de Webster se convierte en oro puro, está jalonado por una serie de metáforas recurrentes que, dependiendo del contexto en el que irrumpen, van contaminando todo el texto y corrompiendo el edificio dramático hasta los cimientos, extendiendo esta energía de destrucción y caos como un cáncer. Dichas metáforas, llamadas *conceit*, organizan visualmente una serie de ideas o con-

⁵ "La primera confrontación de Bosola en la obra es con el Cardenal; luego estos dos personajes apenas coinciden hasta el último acto, cuando Bosola se enfrenta de nuevo al eclesiástico y lo mata. El motivo militar aparece tres veces: una al principio en el torneo; otra en la mitad, en una escena de apariencia irrelevante y, finalmente, en la escena de la locura de Fernando del último acto. Las transiciones entre escenas revelan relaciones inesperadas: a la coletilla de Bosola 'Aunque la lujuria se enmascare con disfraz de insólita extrañeza, parecer podrá ingeniosa pero nunca sabia', le sigue la inmediata entrada del Cardenal y de Julia, su amante, a quien después envenena. La lujuria adopta un disfraz más que extraño y el ingenio de Julia, con ser considerable, no puede salvarla al final. Retirado el cadáver de la duquesa, con una conmovedora expresión sobre la devoción de Bosola por ella, este recibe la orden de ejecutar el mismo encargo con la asesinada Julia y comenta amargamente: '¡Creo que pronto cultivaré el consabido féretro en los cementerios!' La réplica llama la atención sobre el paralelismo y expresa la pena de Bosola por la forma en la que la repetición devalúa dicho gesto".

ceptos sobre diferentes aspectos de la pieza que, bien atañen a la descripción física o psicológica de los personajes, bien sirven para criticar o describir determinadas estructuras o instancias sociales. Valga como ilustración del efecto de contagio que desencadenan, el acertadísimo símil de la fuente pública envenenada que Antonio de Bologna establece al arrancar la pieza para criticar el proceso de corrupción que sufre la corte italiana, opuesta al orden y buen sentido que reina en la francesa, de donde acaba de llegar:

ANTONIO: (...) Considering duly, that a Prince's court
Is like a common fountain, whence should flow
Pure silver-drops in general. But if't chance
Some curs'd example poison't near the head
Death and diseases through the whole land spread.
And what is't makes this blessed government,
But a most provident Council, who dare freely
Inform him, the corruption of the times?⁶

(Webster, I, 1: 175)

La imagen de la fuente, que aparece con más frecuencia en *The White Devil* que en el texto que nos ocupa, se convierte en origen del mal porque la cercanía del sustantivo *poison* aniquila el significado positivo de *pure silver-drops*. Al mismo tiempo, la aliteración de fonemas explosivos (/d/, /t/, /p/) produce un efecto sinestésico de escape de energía, canalizada por fonemas fricativos (/f/) y silbantes (/s/) con otros (/l/, /w/) más onomatopéyicos si cabe, que delatan líquido en movimiento. Si a esto añadimos la rima consonante del verso en cursiva con el inmediatamente anterior, la sensación de propagación incontrolada es perfecta y el efecto acústico sirve de recurso mnemotécnico para que el espectador recuerde el mensaje sobre la corrupción reinante. Pues bien, la suma de elementos que acabamos de analizar sirve para este

⁶ ANTONIO: (...) considerando, como es justo, que la corte de un príncipe viene a ser una fuente pública de la que debieran manar para todos gotas puras de plata; pero si ocurre que algún maldito acaso la envenenara cerca de su nacimiento, muerte y enfermedades derrama en derredor. ¿Y de qué nace este bendecido gobierno sino de un consejo en extremo previsor que se atreve a informarle con libertad de la corrupción del tiempo? (Traducción de Daniel Sarasola).

símil concreto. Pero también se convierte en símbolo, en el contexto más amplio de todo el texto, del fascinante proceso al que Webster somete al lenguaje para vehicular el mal, que va a empapar cada palabra.

Josephine Bregazzi, en su sintético y apasionante estudio sobre el teatro renacentista inglés, da una afinada descripción de semejante artilugio literario (Bregazzi, 1999: 206):

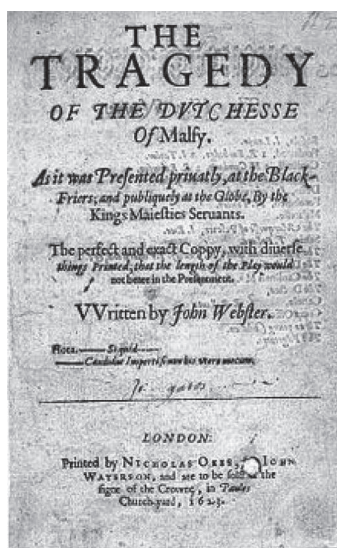
El verso dramático de Webster debe, a mi juicio, analizarse dentro de la poesía metafísica de la que es contemporáneo, pues demuestra recursos poéticos muy similares a los de este grupo, que incluye a Donne, Herbert, Herrick, Crasshaw, Vaughan y más tarde Marvell. Uno de los rasgos más típicos de este tipo de poesía es su concentración y precisión, una punzante economía en el decir que hiere la consciencia con la agudeza de un puñal. Su recurso más frecuente para lograr este efecto es el llamado *conceit* o comparación básica de dos fenómenos completamente dispares que nos hace consciente de su similitud en algún aspecto, a la vez que de su diferencia. Las formas retóricas más comunes que adopta el *conceit* son la metáfora, el símil y el oxímoron que en la mayoría de los casos se expanden para elaborar intrincados argumentos con el fin de persuadir al lector/espectador de la exactitud de la comparación.

He seleccionado un reducido grupo de estas auténticas perlas que, hábilmente engastadas por Webster en la estructura dramática de sus dos grandes tragedias, las hacen tomar un vuelo casi sobrenatural y que, como apunta Bregazzi (207), abarcan una gran cantidad de campos semánticos:

(...) entre ellos, se pueden mencionar la enfermedad física y mental, el veneno y la medicina, los fenómenos atmosféricos violentos (tempestades, terremotos, heladas, inundaciones, naufragios), el cuerpo humano desmembrado, la magia y la brujería, la recompensa y el castigo. El conjunto de estos elementos (...) es expresivo de una temática inquietante y destructiva, para labrar en palabras un cosmos hostil que destroza a los seres humanos que lo habitan. En realidad, los componentes léxicos de estos *conceits* de Webster también figuran en las obras de otros dramaturgos de la

época (...)Se los puede considerar casi como un código comunicativo con sus propias claves de significado, que el espectador también compartía.

Me limitaré, por tanto, a analizar aquellos que hacen referencia al lugar de la acción y que, por extensión, se convierten en metáforas de la existencia humana. A continuación, abordaré la concepción de determinadas partes del cuerpo humano y del organismo en conjunto, como construcciones o edificios de variada envergadura, que terminan desplomándose. Por último, las joyas (especialmente el diamante y el anillo), de nuevo como trasunto del cuerpo humano con valor precioso. Pero también como armas arrojadas llamadas a destruirlo.



The Duchess of Malfy, de John Webster (1623)

2. Espacio escénico: Hospital, locura, escenario del mundo

El conflicto esencial de la *The Duchess of Malfy* es, sin duda, el enfrentamiento entre dos fuerzas primarias. Por un lado, la energía destructora de los dos hermanos, el Cardenal y Ferdinand, Duque de Calabria, canalizada a través de Daniel de Bosola, antiguo presidiario que ha pasado una temporada en galeras y que se convierte en la mano ejecutora de los designios letales de ambos. Por otro lado, la energía positiva

y creadora de la Duquesa de Malfi, hermana gemela de Ferdinand, y la de su amante y antiguo secretario Antonio de Bologna, que al arrancar la acción se convierte en su segundo marido en un matrimonio clandestino solo presenciado por Cariola, fiel servidora. Enfrentamiento, empero, que se terminará saldando con la destrucción de ese universo cotidiano de risa, placer, erotismo y fertilidad que la protagonista femenina ha ido edificando en torno suyo, sistemática y solapadamente, para protegerse de la vorágine de una corte ya solo regida por el ansia de poder y dinero, además de por una sexualidad descontrolada y fagocitante. Pero el impulso mortífero de los ejecutores acaba volviéndose contra ellos, como refractado en el filo de sus propias espadas.

No obstante, no me interesa tanto el plano realista de la acción como bucear en el simbólico, consecuencia directa de estos dispositivos metafóricos que, colocados estratégicamente, reverberan como un farol de gas a lo largo de toda la pieza elevándola a la categoría de oratorio de pesadilla, de fantasmagoría.

Y así, el espacio escénico, ese palacio ducal, eco inequívoco del lascivo palacio italiano donde John Marston ubica la acción de su obra *The Malcontent*, en *The Duchess of Malfi* se troca en lóbrega tumba donde el discurrir luminoso de la duquesa terminará apagándose como el pabulo de una vela. Un reino de tortura, dolor, enfermedad y negrura donde el Cardenal, Ferdinand y Bosola pierden poco a poco su personalidad diferenciada para convertirse en espíritus del Averno, abortando todo signo de vida y goce.

Este proceso de despersonalización corre parejo con una animalización de los tres personajes que excedería los límites de este estudio por su complejidad y elaboración. Baste con decir que sirve para consolidar el ambiente de pesadilla al que aludíamos. Si toda la pieza está trufada de imágenes deslumbrantes que identifican al Cardenal con un zorro, a Julia con un halcón de presa, a la duquesa con aves enjauladas (*red-breast robin, nightingale, lark*)⁷ o con un mastín inglés enloquecido en su encierro, por citar solo unas pocas, el caso de Ferdinand alcanza cotas insospechadas. El deseo incestuoso y enfermizo hacia su hermana —razón última de su despiadada conducta azuzada por los celos— lo identifica metafóricamente al principio con un lobo. Pero acaba convirtiéndose literalmente en uno, cuando aquejado de licantropía, el “melancólico” duque desentierra cadáveres y devora piernas corruptas. Dejémos-

⁷ Petirrojo, ruiseñor, alondra.

lo ahí, obviemos la cantidad de veces que los demás se refieren a él (sobre todo, la duquesa) como alguien que “howls”⁸ (innumerables son ciertamente las cataquesis verbales del texto) o las no menos numerosas en las que el propio Ferdinand se define así. Sin olvidar cuando él utiliza el sustantivo “cubs”⁹ para referirse a los hijos de su hermana.

Hecha esta salvedad, me atengo a mi hilo conductor: el lugar de la acción asciende a nivel simbólico casi desde el comienzo, debido a dos poderosas metáforas que subyacen en la estructura profunda de la pieza. La primera se dispara en boca de Bosola e identifica la corte y, en última instancia, el mundo, con un hospital:

BOSOLA (...)There are rewards for hawks, and dogs, when they have done us service; but for a soldier, that hazards his limbs in a battle, nothing but a kind of geometry is his last supportation.

DELIO: Geometry?

BOSOLA: Ay, to hang in a pair of slings, take his latter swing in the world, upon a honourable pair of crutches, from hospital to hospital: fare ye well sir. And yet do not you scorn us, for places in the court are but like beds in the hospital, where this man's head lies at that man's foot, and so lower and lower.¹⁰

(Webster, I, 1: 177)

La concentración lírica, conceptual y de recursos del fragmento no tiene desperdicio: comienza con un símil negativo que animaliza por defecto al soldado/ser humano al compararlo con “hawks” y “dogs”, muy en esa línea de hacer de Webster que termina por poblar el texto de fieras depredadoras. Seguidamente, la pregunta “Geometry?” constituye una conduplicatio y, a la vez, una hipófora, que enfatizan

⁸ Aúlla.

⁹ Cachorros.

¹⁰ BOSOLA: (...) se premia al halcón o al perro que nos han servido; pero al soldado que arriesga sus miembros en una batalla nadie más le sostiene al fin que una suerte de geometría.

DELIO: ¿Geometría? (Traducción de Daniel Sarasola).

BOSOLA: ¡Vaya! Colgar de un par de hondas es como columpiarse por vez postrera para salir de este mundo, en un reverendo par de muletas, de hospital en hospital. Y que no es desprecio, señor mío, porque los puestos de la corte son como camas de hospital: aquél tiene la cabeza donde este los pies, y así, de arriba abajo.

el hallazgo visual que viene a continuación: “a honourable pair of crutches” sugiere un compás andante y constituye, además, un oxímoron, ya que relaciona un adjetivo formal con un sustantivo coloquial, asociando ambos en paradójica combinación, cuando menos desconcertante. Todo para terminar comparando la corte con un hospital donde cada cargo ocupa un lecho (“bed”) y coloca su cabeza bajo los pies del inmediatamente superior, fantástica metáfora de la lucha encarnizada por escalar en rango y poder. Imposible mayor condensación crítica o plasticidad visual en espacio más exiguo.

Mucho más avanzada la acción, por escarnio y tortura psicológica, Ferdinand llenará las dependencias colindantes a las de su hermana de locos sacados de un manicomio, a lo que la duquesa responderá con estas estoicas palabras: “Indeed I thank him: nothing but noise and folly/Can keep me in my right wits, where as reason/And silence make me stark mad”¹¹ (Webster, IV, 2: 250). Se trata de un paralelismo que repite la misma estructura sintáctica pero que posee una acepción casi quiasmática: en él se relaciona bullicio y locura con control de uno mismo mientras que, por el contrario, la locura desbocada parece provenir del silencio y la razón. De inmediato la escena se llena de ocho locos que cantan desmochando alucinantes metáforas de destrucción a medida que avanzan, en su mayoría relacionadas con algún aspecto científico, como extraño preludio a la aparición de Daniel de Bosola (la referencia al auto sacramental *El hospital de los locos* de José de Valdivielso me parece casi obligada):

FIRST MADMAN: Doomsday not come yet? I'll draw it nearer by a perspective, or make a glass, that shall set all the world on fire upon an instant. I cannot sleep, my pillow is stuff'd with a litter of porcupines.

SECOND MADMAN. Hell is a mere glass-house where the devils are continually blowing up woman's souls on hollow irons, and the fire never goes out.

THIRD MADMAN: I will lie with every woman in my parrish the tenth night: I will tithe them over like haycocks.

¹¹ En verdad que se lo agradezco: solo bullicio y locura pueden mantenerme en mi sano juicio pues razón y silencio en loca furiosa me tornan.

Y a continuación entona una sardónica coplilla sobre la inutilidad de los bienes terrenales a la hora de la muerte que, por un momento, nos distancia del tinte macabro de la acción dramática, como en las mejores escenas de Bertolt Brecht y el teatro de cabaret de nuestro siglo XX:

(He rings the bell)

BOSOLA: Hark, now every thing is still,
The screech-owl and the whistler shrill
 Call upon our Dame, aloud,
And bid her quickly don her shroud.
 Much you had of land and rent,
Your length in clay's now competent.
 A long war disturb'd your mind,
Here your perfect peace is sign'd.
Of what is't fools make such vain keeping?
Sin their conception, their birth, weeping:
 Their life, a general mist of error,
Their death, a hideous storm of terror.
Strew your hair with powders sweet:
 Don clean linen, bathe your feet,
And, the foul fiend more to check,
 A crucifix let bless your neck.
'Tis now full tide'tween night and day,
End your groan, and come away.

*(Executioners approach)*¹⁴

(Webster, IV, 2: 256-257)

¹⁴ *(Toca una campana)*. BOSOLA: Oíd: ya que todo es mudo, / la lechuza, con silbo agudo, / a nuestra señora le avisa / que el sudario prepara de prisa. / Tierras tuviste y riqueza sobrante; / hoy tu palmo de tierra es bastante. / Te enloqueció guerra tenaz: / hoy queda firmada la paz. / ¿Para qué acumular tesoros? / Engendrados en culpa, entre lloros /nacidos, la vida es error; / la muerte, espantoso terror. / Tu cabello con polvos finos/ cuida; dispón cándidos linos; baña tus pies; tu cuello aguante / una cruz que al demonio espante; entre noche y día es pleamar; / cesen tus gemidos: ya puedes volar.

El propio Ferdinand acabará despreciando a su subalterno, cuando este acude a exigir pago por los servicios prestados, subrayando su calidad de comediante, prisionero de su sempiterno papel de villano:

FERDINAND: (...)For thee, (as we observe in tragedies
That a good actor many times is curs'd
For playing a villain's part) I hate thee for't:
And, for my sake, say thou hast done much ill, well.¹⁵

(Webster, IV, 2: 261)

Por tanto, locura unida a una concepción del mundo como enorme escenario donde todos estamos abocados a desempeñar papeles ya escritos por alguien que controla maliciosamente los hilos de la trama. Una constante que recorre todo el teatro europeo de la época desde el canon shakesperiano —donde el personaje de Jaques en *As You Like It* lo articula claramente en su famoso parlamento “All the world's a stage...” (Shakespeare, 1982: 224)— hasta *El gran teatro del mundo* de Pedro Calderón de la Barca, pasando por *L'illusion comique* de Pierre Corneille. Visión de la existencia humana estrechamente ligada a un recurso estructural profusamente utilizado por los dramaturgos isabelinos y jacobinos y el teatro barroco castellano, el de “*a play within a play*” que en el caso de *The Duchess of Malfi*, alcanza cotas de horror hasta entonces insólitas cuando —en la escena inmediatamente anterior a la recién comentada— se descubre el tapiz-telón de la alcoba de la protagonista para mostrar un auténtico museo de los horrores compuesto de cadáveres de cera, macabro simulacro de cuerpos sin vida de carne y hueso. Pero esta artimaña, digna del mejor Brian de Palma, y que constituye el momento climático de la pieza, es corroborada casi de inmediato por la Duquesa, cuya entereza espiritual ante el horror y el dolor contrasta con el hipotético desmembramiento físico de su esposo:

DUCHESS: Good comfortable fellow
Persuade a wretch that's broke upon the wheel
To have all his bones new set: entreat him live,
To be executed again. Who must dispatch me?

I account this world a tedious theatre,
For I do play a part in't gainst my will.¹⁶

(Webster, IV, 1: 247)

De nuevo un paralelismo en la estructura sintáctica que entraña oposición vida/muerte (“entreat him live,/To be executed again”¹⁷), seguido de una hipófora que parece detenerse abruptamente como una aposiopesis que enfatiza el total desamparo de la protagonista. No obstante, los fonemas explosivos (/p/, /t/, /d/, /b/) y vibrantes (/r/) filtran rabia y fortaleza.

De esta forma, se puede concluir que Webster combina las metáforas del mundo como hospital o escenario con la locura. No es ya que estas tres constantes ordenen su material dramático: más bien lo crean en la práctica, siendo el origen directo de situaciones y personajes. El conjunto es perturbador y, como dice Antonio “In all our quest of greatness/Like wanton boys, whose pastime is their care, /We follow after bubbles, blown in th’air”¹⁸ (Webster, V, 5: 286).

¹⁵ FERNANDO: (...) Como vemos en las tragedias que un buen actor es maldito mil veces por encarnar a un tirano, así a ti te aborrezco, pues tan bien has hecho por mí tanto mal.

¹⁶ DUQUESA: Buen amigo reparador; convence al enrodado hecho trizas que recomponga de nuevo sus huesos; ruégale que viva para volver a ser ejecutado ¿Quién me dará muerte? Este mundo se me antoja fastidioso teatro, pues en él hago un papel contra mi voluntad.

¹⁷ (ruégale que viva para volver a ser ejecutado).

¹⁸ En toda nuestra busca de grandezas, /Como muchachos licenciosos cuyo pasatiempo es cuidar de sí mismos, / Tras burbujas que estallan en el aire vamos.



The Duchess of Malfi, de John Webster.
Declan Donnellan (Director), Theatre Royal (1995)

3. Arquitecturas humanas

Otro grupo de *conceits* hacen referencia al cuerpo humano o a alguna virtud interior del individuo utilizando metáforas de construcciones. En todas ellas, esta arquitectura humana está en franco proceso degenerativo o se ha desplomado por completo. Hábilmente colocados en sitios estratégicos, este grupo de *conceits* —que, sin duda, son más de los elegidos aquí— van produciendo una sensación acumulativa de destrucción del edificio humano, llegando incluso a declararlo en ruinas hacia el final de la pieza.

Veamos cómo Ferdinand describe el propio cuerpo de su hermana como un palacio rodeado de su heredad, ese mismo palacio que en el apartado anterior hemos considerado espacio simbólico de la acción:

FERDINAND: "Would I could be one,
That I might toss her palace 'bout her ears,
Root up her goodly forest, blast her meads,

And lay her general territory as waste,
As she hath done her honour's.¹⁹

(Webster, II, 5: 213)

Un proceso de devastación furioso (los fonemas vibrantes y explosivos transmiten efecto de estallido) a base de un paralelismo (que repite la estructura verbo + pronombre personal + sustantivo) que se identifica con la poca consideración que ella ha tenido de su honor al volver a casarse. Inmediatamente, un símil más gráfico aún: el honor de la mujer como frágil barco que se hunde:

FERDINAND: Foolish men
That e'er will trust their honour in a bark
Made of so slight, weak bulrush, as is woman,
Apt every minute to sink it!²⁰

(Webster, II, 5: 214)

Observemos que la abrupta metáfora ("so slight, weak bulrush") enfatiza la debilidad de los juncos con los que está hecho.

Pero es a partir del Acto IV cuando estas metáforas se hacen más virulentas: Bosola llega a comparar los dos corazones de Ferdinand y el Cardenal con dos tumbas huecas:

BOSOLA: (...)Your brother and yourself are worthy men;
You have a pair of hearts are hollow graves,
Rotten, and rotting others: and your vengeance,
Like two chain'd bullets, still goes arm in arm.²¹

(Webster, IV, 2: 262)

¹⁹ FERNANDO: Capaz de sacudir su palacio me quisiera, de desarraigar sus hermosos bosques, de asolar sus praderas y dejar su territorio tan devastado como ella su honor.

²⁰ FERNANDO: ¡Necios hombres que van siempre a confiar su honor a una barca de tan quebradizos juncos como la mujer, llamada a hundirse a cada minuto!

²¹ BOSOLA: Vos y vuestro hermano sois hombres de valía; tenéis un par de corazones como tumbas huecas/Corruptos y corruptores de los demás, vuestras venganzas, como dos balas unidas por una cadena, van cogidas del brazo.

Aquí la cosificación de “pair of hearts” como “hollow graves” insiste en considerar el órgano vital que alberga las emociones y sirve para impulsar la circulación sanguínea como construcción hueca, resaltando así el carácter frío y despiadado de los dos hermanos. La anadiplosis (“rotten, and rotting others”) enfatiza el influjo corruptor. Son finalmente los dos versos que vienen a continuación los que añaden un contraste más violento: al comparar, también en paralelismo, el espíritu vengativo de los de Aragón y Castilla con “two chain’d bullets” al que se confiere una actitud física (“still goes arm in arm”). Cosificación *versus* antropomorfización que produce estupor en el lector/espectador.

La imagen de la tumba también es utilizada por el propio Cardenal antes de asesinar a su amante Julia, haciéndole besar un libro envenenado para que no revele su participación en el asesinato de la Duquesa y sus hijos:

CARDINAL: How now? How settles this? Think you your
 Bosom
 Will be a grave dark and obscure enough
 For such a secret?²²

(Webster, V, 2: 278)

La identificación del pecho (*bosom*) de Julia con tumba, al igual que los corazones de los dos siniestros hermanos que más tarde se convierten en manos de Webster en doble arma mortífera al describirlos como balas encadenadas (*chain’d bullets*), permite a Webster ahondar en una imaginería espectral que asimila órganos o partes del cuerpo humano a construcciones de habitación (sean funerarias para cadáveres, o palacios para organismos vivos), siguiendo el sutilísimo hilo conductor que arranca con la visión metafórica del cuerpo de la duquesa como palacio a punto de ser asolado por su enfermizamente celoso hermano Fernando. Un cuerpo que, como edificio mal cimentado en arenas movedizas (el agresivo y aniquilador entorno social), adolece de inestabilidad extrema como ya hemos visto, y que en el Acto V comienza a ser víctima de convulsiones que profetizan su desplome:

²² CARDENAL: ¿Y ahora qué? ¿Cómo saldar esta cuenta? ¿Pensáis que vuestro pecho será tumba lo bastante oscura y recóndita para un secreto tal?

GRISOLAN: Twas a foul storm tonight.

RODERIGO: The Lord Ferdinand's chamber shook like anosier.

MALATESTTE: Twas nothing but pure kindness in the devil,
To rock his own child.²³

(Webster, V, 4: 284)

¿Acaso a estas alturas no podemos decir que existe una identificación sutilísima de esas paredes de la cámara de Ferdinand —que tiemblan como el mimbre a causa de la tormenta— con el cuerpo del duque, convulso por la furia que se desencadena en su interior? Yo creo que sí. La dinámica y alambicada cataquesis que viene a continuación —que identifica al de Calabria con hijo del propio diablo— culmina esta asociación de ideas.

Tanto colapso anunciado termina por ser real. La arquitectura humana cae, el alma (contenido) se dispone a abandonar el cuerpo (continente) colgando de los dientes en el instante previo a la muerte:

BOSOLA: "Yes, I hold my weary soul in my teeth;
'Tis ready to part from me. I do glory
That thou, wich stood'st like a huge pyramid
Begun upon a large and ample base,
Shalt end in a little point, a kind of nothing."²⁴

(Webster, V, 5: 291)

Y Bosola nos obsequia con un símil deslumbrante al comparar el cuerpo derribado del Cardenal con una pirámide invertida. La metáfora no puede ser más poderosa: la instancia más elevada de poder, el propio Cardenal, es ahora la más baja: edificio humano y estructura social se funden en la imagen de la pirámide, cuerpo que se

²³ GRISOLANO: Tormenta desatada la de esta noche.

RODRIGO: La cámara de don Fernando temblaba como un mimbre.

MALATESTTE: Solo pura amabilidad del diablo meciendo a su rorro.

²⁴ BOSOLA: Sí, sujeto mi alma agotada entre los dientes; / Ya escapándose de mí / Me glorío de que tú, antes erguido como pirámide ingente, / En ancha y amplia base sustentado, termines ahora en punta exigua, casi en nada.

precipita de bruces y orden social, rigurosamente jerarquizado, que queda invertido y obsoleto. No se puede ser más magistral.

No obstante, el último parlamento de Bosola que subraya el carácter rocambolesco de la fortuita muerte de Antonio, como sacada de una obra teatral, enlaza con la idea de *a play within a play* que decíamos en el apartado anterior:

BOSOLA: In a mist: I know not how;
Such a mistake as I have often seen
In a play. O, I am gone:
We are only like dead walls, or vaulted graves
That ruin'd, yields no echo. Fare you well (...)²⁵
(Webster, V, 5: 291)

Y al cosificar de nuevo el cuerpo humano sin vida con un símil que entrafia personificación, “paredes muertas” (“dead walls”), seguido de otro de conmovedora belleza plástica: los cuerpos arqueados por el último estertor son como “tumbas abovedadas” (“vaulted graves”)y aquí, al identificar el continente (*tumba*)con el contenido (*cuerpo*) se completa y clausura la metáfora iniciada páginas atrás. Y el colofón de ruinas que no producen eco nos traslada de golpe a la escena tercera de este último acto (Webster, V, 3: 281) donde un desolado Antonio se pasea por las ruinas de un palacio que sólo producen en la voz de la Duquesa de Malfi, otra arquitectura humana reducida a escombros. A escombros enamorados, sin embargo, que parecen advertir al amado del peligro que corre y que, como en el famoso soneto de Francisco de Quevedo, “serán ceniza, más tendrán sentido;/ polvo serán, mas polvo enamorado”.²⁶

Cuerpo, tumba hueca, palacio en ruinas, pirámide invertida, edificio social desplomándose, imágenes todas intercambiables que se superponen a velocidad de vértigo en la mente del *machiavel* de Webster antes de cruzar el umbral de la Parca como quien repasa una vida. Y el círculo obsesivo se cierra con la aparición de Delio, acompañado del primogénito de la Duquesa, y de Antonio, llamado a construir un nuevo

²⁵ BOSOLA: En la neblina, no sé cómo; / Por error, como tantas veces en el teatro he visto / ¡Ay, muerto soy! / No somos más que paredes derruidas o abovedadas tumbas, / Ruinas sin eco. Adiós (...).

²⁶ Francisco de Quevedo y Villegas: *Amor constante más allá de la muerte*.

And it, end both together.²⁷

(Webster, I, 2: 186)

Una joya como el diamante posee el valor máspreciado al ser examinada por muchos joyeros. Pero en estrecho vecinazgo con *whores* —sustantivo que irrumpe en turbador oxímoron con el adjetivo *precious*— se produce un contagio semántico negativo inmediato que devalúa la gema preciosa y, por ende, rebaja el cuerpo de la duquesa a calidad de objeto manoseado como falsa moneda.

Un fenómeno casi inverso se produce cuando Julia, amante del Cardenal pero atraída eróticamente por Daniel de Bosola, compara a este último con un diamante:

JULIA: "No, he might count me a wanton,
Not lay a scrupule of offence on you:
For if I see, and steal a diamond,
The fault is not í'th' stone, but in me the thief
That purloins it. I am sudden with you;
We that are great women of pleasure, use to cut off
These uncertain wishes and unquiet longings, (...)"²⁸

(Webster, V, 2: 275)

²⁷ FERNANDO: Viuda eres

Ya sabes lo que es el hombre: así

No consentas que la juventud, el rango, la elocuencia...

CARDENAL: No, ni nada que el honor no incluya

Incline tu sangre...

FERNANDO: ¿Casarte? Solo las más impúdicas

Se casan dos veces.

CARDENAL: ¡Qué vergüenza!

FERNANDO: Más manchados están sus hígados que la oveja de Labán.

DUQUESA: Dicen que mayor es el valor de los diamantes

Cuantas más manos de joyeros pasen por ellos.

FERNANDO: Por ese principio, preciosas son las prostitutas.

DUQUESA: ¿Queréis oírme? Nunca me casaré...

CARDENAL: Eso dicen la mayoría de las

Viudas. Pero por lo general la intención

Dura lo que una vuelta de reloj de arena

Al unísono acaban ella y el sermón del funeral.

²⁸ JULIA: No, a mí por licenciosa me tendría / Sin ver escrúpulo de ofensa en vos / Pues si veo un diamante y lo robo, / La culpa no es de la piedra sino del ladrón / Que lo hurta. De pronto me entrego

El cuerpo de un sorprendido Bosola adquiere aquí un valor precioso, se revaloriza gracias a las palabras de una cortesana que quiere robarlo y disfrutarlo en la clandestinidad, como de hecho sucede inmediatamente después. El sentido sexual de la piedra —como el diamante de *'Pitty She's a Whore* de John Ford, que brilla mejor en la oscuridad— es evidente.

No obstante, los diamantes también pueden ser objetos cortantes que siegan la vida como guadañas. Antes de morir estrangulada, la duquesa hace frente a sus verdugos con una presencia de ánimo envidiable enfrentándose a la cuerda asesina con imágenes de joyas que se han convertido en piedras ejecutoras:

BOSOLA: (...) This cord sould terrify you?
DUCHESS: Not a whit:
What would it pleasure me, to have my throat cut
With diamonds? Or to be smothered
With cassia? Or to be shot to death, with pearls?
I know death hath ten thousand several doors
For men to take their exits: and'tis found
They go on such strange geometrical hinges,
You may open them both ways: any way, for Heaven
Sake,
So I were out of your whispering. Tell my brothers
That I perceive death, now I am well awake,
Best gift is, they can give, or I can take.
I would fain put off my last woman's fault,
I'd not be tedious to you.²⁹

(Webster, IV, 2: 258)

a vos; / Nosotras, las grandes mujeres de placer, sabemos cortar / Estos deseos inseguros y anhelos turbulentos.

²⁹ BOSOLA: (...) ¿Esta cuerda aterrorizaros debiera?

DUQUESA: Ni pizca.

¿Por qué habría de agradarme el degüello con diamantes? ¿O ser con humo de cassia asfixiada? ¿O ser con perlas lapidada? Sé que la muerte tiene diez mil puertas para hacer salir a los hombres, una vez encontradas, en goznes tan extrañamente geométricos giran, que abiertas pueden ser hacia dentro y hacia fuera. ¡Por el cielo, sea como sea, ojalá ya no estuviese a tiro de vuestros cuchicheos! Decid a mis hermanos que la muerte percibo, ahora que bien despierta estoy, como la mejor

Este impresionante fragmento, que tiene por columna vertebral una hipófora múltiple construida en paralelismo para mejor resaltar el desamparo total de la protagonista y la fuerza destructora de joyas convertidas en armas, termina con una metáfora de la muerte con enorme valor visual, concebida como diez mil puertas giratorias que absorben al individuo para que se cuele por ellas.

Así también la pasión incestuosa, en Ferdinand motor de todos sus actos, es diamante que pulveriza:

FERDINAND: My sister. O! my sister, there's the cause on't
Whether we fall by ambition, blood, or lust,
Like diamonds we are cut with our own dust.
(Dies).

(Webster, V, 5: 290)

Pero el desdichado Duque, en una sentencia de rima consonante y gran potencia acústica gracias a la abundancia de fonemas explosivos, se identifica a su vez con un diamante tallado en sus propias miserias.

El anillo se erige como otra joya de fuerte valor ambivalente: por un lado, símbolo de la perfección cuando dos seres complementarios se encuentran para formar un todo. Su forma circular adquiere este sentido en el sacramento del matrimonio. Pero también, puede convertirse en cárcel, argolla o grillete que se pone en el cuello del enamorado y que, al estrecharse, puede estrangular.

En la escena 2 del Acto I, la Duquesa acaricia a la chita callando la posibilidad de un segundo matrimonio para escapar al caos circundante y su secretario, Antonio de Bologna, le instiga a ello sin saber que el elegido es él:

ANTONIO: (...)I'd have you first provide for a good husband,
Give him all.

DUCHESS: All?

ANTONIO: Yes, your excellent self.

ofrenda que me pueden hacer y yo tomar. De mi postrera falta de mujer despojarme quisiera si no os resultara tediosa.

DUCHESS: In a winding sheet?

ANTONIO: In a couple.³⁰
(Webster, I, 2: 190)

La vida en pareja puede ser mortaja que anula identidades. Antonio se muestra reacio al matrimonio, aunque en el fondo está enamorado de su señora. Y ella, con sutilísima destreza para no herir susceptibilidades de clase, se salta las convenciones sociales deslizando el anillo en el dedo de su inminente segundo esposo:

ANTONIO: Say a man never marry, nor have children,
What takes that from him? Only the bare name
Of being a father, or the weak delight
To see the little wantom ride a cock-horse
Upon a painted stick, or hear him chatter
Like a taught starling.

DUCHESS: Fie, fie, what's all this?
One of your eyes is bloodshot, use my ring to't,
They say'tis very sovereing: 'twas my wedding ring,
And I did vow never to part with it,
But to my second husband.

ANTONIO. You have parted with it now.

DUCHESS: Yes, to help your eyesight.

ANTONIO: You have made me stark blind

DUCHESS: How?

ANTONIO: There is a saucy and ambitious devil
Is dancing in this circle.

DUCHESS: Remove him.

ANTONIO: How?

³⁰ ANTONIO. (...) Primero buscad buen marido; confiádselo todo.

DUQUESA: ¡Todo!

ANTONIO: Sí, vuestra excelente persona.

DUQUESA: ¿En una mortaja?

ANTONIO: En una pareja.

DUCHESS: There needs small conjuration, when your finger

May do it: thus, is it fit?

*(She puts the ring on his finger). He kneels.*³¹

(Webster, I, 2: 191)

Pero si la unión se lleva acabo en la clandestinidad es porque a ambos podría costarles la vida: el anillo brilla ahora con luz maligna como si hubiera un “saucy and ambitious devil dancing in this circle”. Su cara negativa se muestra intermitente, pero sin ambages. Los temores de Antonio se disipan y el anillo de nuevo es círculo, campana de cristal, talismán protector de un mundo exterior en descomposición:

DUCHESS: Do not think of them:

All discord, without this circumference,

Is only to be pitied, and not fear'd

Yet, should they know it, time will easily

Scatter the tempest.³²

(Webster, I, 2: 193)

³¹ ANTONIO: Digamos que un hombre jamás casado y sin hijos

¿De qué anda privado? Solo del título de padre

De la peregrina delicia de ver al bribonzuelo

a caballo en madera pintada

O de oírle gorjear como amaestrado estornino.

DUQUESA. ¡Eh, eh! ¿A qué viene todo esto?

Tenéis un ojo en sangre inyectado. Aplícaos mi anillo

Dicen que es eficacísimo remedio: es mi alianza de bodas

De no desprenderme de él hice voto,

Salvo para mi segundo marido.

ANTONIO: Ya de él os desprendéis.

DUQUESA: Sí, para alivio de vuestra vista.

ANTONIO: Ciego del todo me habéis dejado.

DUQUESA: ¿Cómo?

ANTONIO: Ambicioso e insolente es el diablo

que en este círculo danza.

DUQUESA: Echadle.

ANTONIO: ¿Cómo?

DUQUESA: Breve conjuro requiere: con el dedo lo podéis hacer:

Así ¿os queda bien?

(Ella le pone el anillo en el dedo). Él se arrodilla.

³² DUQUESA: No penséis en ellos / Fuera de este círculo, toda discordia de lástima y no de temor es digna / Aunque lo supieran, el tiempo hará escampar sin afanes la tempestad.

A continuación, se lleva a cabo la unión matrimonial *de facto*:

DUCHESS: Be not amaz'd, this woman's of my counsel.
I have heard lawyers say, a contract in a chamber,
Per verba de presenti, is absolute marriage.
Bless, Heaven, this sacred Gordian, which let violence
Never untwine.

ANTONIO: And may our sweet affections, like the spheres,
Be still in motion.

DUCHESS: Quick'ning, and make
The like soft music

ANTONIO: That we may imitate the loving palms,
Best emblem of a peaceful marriage,
That nev'r bore fruit divided.³³

(Webster, 1, 2: 193-194)

La imagen científica de las dos esferas hace hincapié en la perfección absoluta de dos mitades imperturbables en su discurrir complementario.

Encaremos ahora el lado oscuro. La estructura circular —anular, podríamos decir ya— de la pieza resulta indestructible. Una prueba más es que la morbosa escena 1 del Acto IV parece parodiar con efecto de *grand-gignol* la que acabamos de analizar:

FERDINAND: (...) I come to seal my peace with you: here's a hand,
(*He gives her a dead man's hand*)

³³ DUQUESA: No temáis: esta mujer es mi confidente.

A letrados he oído decir que contrato en aposento, *per verba presenti*, es matrimonio absoluto. (*Arrodillase al mismo tiempo que Antonio*) ¡Bendecid, cielos, éste sagrado nudo! ¡Que jamás la violencia lo desate!

ANTONIO: Que nuestros dulces afectos, como las esferas, imperturbables evolucionen.

DUQUESA: Raudas y emitiendo dulce música.

ANTONIO: Seamos cual palmas enamoradas,
Emblema perfecto del matrimonio pacífico,
Que, separadas, jamás dan fruto.

To which you have vow'd much love: the ring upon't
You gave.

DUCHESS: I affectionately kiss it.

FERDINAD: Pray do: and bury the print of it in your heart.

I will leave this ring with you, for a love-token:

And the hand, as sure as the ring: and do not doubt

But you shall have the heart too. When you need a friend

Send it to him that ow'd it: you shall see

Whether he can aid you.

DUCHESS: You are very cold.

I fear you are not well after your travel:

Ha! Lights! O horrible!

FERDINAND: Let her have lights enough

Exit³⁴

(Webster, IV, 1: 245-246)

La alcoba a oscuras, la irrupción como un mal sueño de Ferdinand aquejado de una pasión malsana, en contraste con la pureza de sentimientos de Antonio en el Acto I. Y, cómo no, el anillo, ahora revestido de ropajes letales, frío y en una mano de cera que la Duquesa es obligada a besar. Todo hace pensar en un opaco reverso de la luminosa escena de matrimonio con Antonio. Para más señas, el anillo es abandonado sobre el dedo inerte como macabra prenda de amor que solo presagia muerte: la de la duquesa y sus hijos. Pero también la de Cariola, la camarera.

³⁴ FERNANDO. (...) A sellar las paces con vos he venido. Ésta es la mano (*Le da la mano de un muerto*) A la que tanto amor jurasteis: vos le disteis el anillo que luce.

DUQUESA: Con cariño la beso.

FERNANDO: Hacedlo, os lo suplico. Y enterrad su huella en vuestro corazón.

Voy a dejaros en prenda de amor este anillo:

Y con el anillo, la mano, que el corazón, sin duda, vendrá luego.

Cuando un amigo necesitéis, enviádsela a su dueño,

Veréis si él puede socorremos.

DUQUESA: Muy frío estáis;

temo que el viaje os haya enfermado

¡A ver, luces! ¡Qué horror!

FERNANDO: Traed luces bastantes

(*Vase*).

Porque una vez descorrido el telón que descubre los falsos cadáveres y simboliza el asesinato inmediatamente anterior de madre e hijos a manos de los verdugos, Cariola también muere por estrangulamiento y la imagen del anillo sobrevuela de nuevo la estancia con su valor letal al rojo vivo: el de la cuerda que se hace círculo en torno al cuello de la sirvienta y aprieta como garrote vil:

CARIOLA: I will not die, I must not I am contracted

To a young gentleman.

EXECUTIONER: Here's your wedding ring

CARIOLA: Let me bust speak with the Duke. I'll discover

Treason to his person.

BOSOLA: Delays: throttle her.

EXECUTIONER: She bites and scratches

CARIOLA: If you kill me know

I am damn'd. I have not been at confession

This two years.

BOSOLA: When!

CARIOLA: I am quick with child

BOSOLA: Why then,

Your credit's sav'd:

(CARIOLA is strangled)

Bear her into th'next room.

Let this lie still

*(Exeunt executioners with CARIOLA's body).*³⁵

(Webster, IV, 2: 259)

³⁵ CARIOLA: No quiero, no debo morir; estoy prometida a un joven caballero.

VERDUGO: Este será tu anillo de bodas.

CARIOLA: Dejadme hablar con el Duque. Le descubriré una traición a su persona.

BOSOLA: Dilaciones: ahogadla ya.

VERDUGO: Muerde y araña.

CARIOLA: Si me matáis ahora, estoy condenada: dos años llevo sin confesión.

BOSOLA: Vamos.

Una identificación del anillo de bodas con la cuerda homicida que deja sin aliento y que viene a cerrar este círculo infernal con maestría inimitable. Cariola, ante la inminencia de la muerte, se ve asediada por fotogramas de otra vida posible (falsa por no vivida pero tal vez anhelada en un futuro próximo) que parecen discurrir por su mente: el compromiso con un hombre, un embarazo y, por qué no, una posible boda que aquí implica funeral.

BIBLIOGRAFÍA

BLAKEMORE-EVANS, G. (1987). *Elizabethan-Jacobean Drama. A New Mermaids Background Book*. London: A. & C. Black.

BREGAZZI, Josephine. (1999). "John Webster: La calavera debajo de la piel". *Shakespeare y el teatro renacentista inglés*. Madrid: Alianza Editorial.

HATTAWAY, M. & BRAUNMULLER, A.R. (1989). *The New Cambridge Companion to Elizabethan and Jacobean Drama*. Cambridge: C.U.P.

LEGATT, A. (1988). *English Drama: Shakespeare to the Restoration, 1590-1660*. UK: Logman Literature in English Series.

RIVERS, Elías L. (1991). *Poesía lírica del Siglo de Oro*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.

SHAKESPEARE, William. (1982). *As You Like It*, en *The Illustrated Stratford Shakespeare*. London: Chancellor Press.

WEBSTER, John. (1986). *Three Plays*. Introduction and notes by David C. Gunby. London-New York: Penguin Classics.

CARIOLA: Estoy grávida.

BOSOLA: Razón de más, así tu reputación quedará sin tacha:

(Estrangulan a Cariola).

Llevala al aposento contiguo.

A ellos dejadlos aquí.

“THE RAIN IN SPAIN”:

**La traducción e interpretación del icónico número musical de
My Fair Lady en su versión cinematográfica (1964)**

Gustavo A. Rodríguez Martín

1. Introducción

Pygmalion (1913), la famosa obra de Bernard Shaw, se nutre —como muchas otras— de un sustrato clásico. En este caso, se trata del mito de Pigmalión, que a su vez se basa en la historia que Ovidio cuenta en *Las Metamorfosis*, y que a lo largo de la historia ha cautivado la imaginación de artistas plásticos, literatos, músicos y actores. Sin embargo, la reinterpretación más famosa de este mito sigue siendo (en particular en el mundo angloparlante) la obra de Shaw y su adaptación musical, *My Fair Lady*.

Este artículo no va a entrar en las diferencias que existen entre la obra de Shaw (*Pygmalion*) y el musical en sus versiones teatral (1956) y cinematográfica (1964); pero baste decir que no fue hasta la muerte de Shaw cuando se pudo realizar una adaptación que, entre otras cosas, incluía un final romántico entre el Profesor Higgins y Eliza, algo que Shaw ya negaba en su post scriptum a la obra:

Nevertheless, people in all directions have assumed, for no other reason than that she became the heroine of a romance, that she must have married the hero of it. This is unbearable, not only because her little drama, if acted on such a thoughtless assumption, must be spoiled, but because the true sequel is patent to anyone with a sense of human nature in general, and of feminine instinct in particular (782).¹

No obstante, sí es necesario tener en cuenta estas diferencias para entender el análisis que sigue sobre cómo se articula el texto dramático en la versión cinematográfica y qué implicaciones tiene su traducción en la labor de los actores que quieran

¹ Los números de página de todas las citas de la obra corresponden a la edición *The Bodley Head Bernard Shaw Collected Plays with their Prefaces* (1962) London: Max Reinhardt.

representar esta escena, tanto actores de doblaje como escénicos. Como se verá, el hecho de que la versión cinematográfica no pueda adaptarse cada vez que se representa, supone un reto importante en la traducción y ofrece pistas muy reveladoras acerca de qué labor tiene que desempeñar el actor para que el texto traducido no fracase. Ilustraremos estas premisas con un ejemplo concreto de la adaptación cinematográfica dirigida por George Cukor y basada en el guion del musical de Lerner and Loewe.

Dentro de los números musicales de *My Fair Lady*, quizá el más icónico es el titulado “The Rain in Spain”, que tiene lugar en la escena en la que Eliza consigue finalmente pronunciar de manera correcta un ejercicio fonético que se centra en la articulación del diptongo /ei/: “the rain in Spain stays mainly in the plains”. Tal es la significación de esta canción (y de la correspondiente escena del musical) dentro del mundo angloparlante que, en cierto sentido, “the rain in Spain” se ha convertido en una frase hecha. Tanto es así que, de manera jocosa y un tanto irónica, la prensa en lengua inglesa titulaba en años pasados las noticias sobre la crisis económica en España con el juego de palabras “the pain in Spain”, que claramente se articula sobre la letra de esta pieza.² De modo análogo, a la emigración forzosa de científicos españoles en los últimos años, se le ha llamado “the brain drain in Spain”.³

Esta canción, en especial el ejercicio fonético en el que se basa, ha sido traducida a muchos idiomas con diversa fortuna. En el presente artículo, nos centraremos únicamente en la versión española para ejemplificar los efectos antedichos que la traducción puede tener sobre la labor del actor, si bien se hará referencia puntual a traducciones a otras lenguas, como el alemán, el italiano o el francés. Pero antes de pasar a analizar la intersección entre actuación y texto traducido, describiremos

² Véase, por ejemplo, Paul Krugman, “The Pain In Spain Is Not Hard To Explain (Wonkish)” (*The New York Times*, 22 de septiembre de 2013), disponible en <https://krugman.blogs.nytimes.com/2013/09/22/the-pain-in-spain-is-not-hard-to-explain-wonkish/>; o Fiona Govan “The pain in Spain: recession and the middle class” (*The Telegraph*, 21 de julio de 2012), disponible en <https://www.telegraph.co.uk/finance/financialcrisis/9411367/The-pain-in-Spain-recession-and-the-middle-class.html>.

³ Véase, por ejemplo, “The brain drain in Spain is mainly to Spain’s gain” (*The Economist*, 30 de abril de 2012), disponible en <https://www.economist.com/free-exchange/2012/04/30/the-brain-drain-in-spain-is-mainly-to-spains-gain>; o “Brain Drain in Spain, Now or Better Never?” (*Euroscientist*, 12 de diciembre de 2014), disponible en <https://www.euroscientist.com/brain-drain-spain-now-better-never/>.

brevemente la escena para dar cuenta cabalmente de cada uno de los aspectos que comentaremos. Así mismo, la versión original inglesa y la traducción española pueden consultarse en el Apéndice I.



Audrey Hepburn en una foto publicitaria de la película *My Fair Lady*, de George Cukor (1964)

2. “The Rain in Spain”: La escena

Antes de comenzar con el análisis traductológico de esta escena y de la letra de la canción, procede realizar una breve descripción de la acción que se ve en pantalla, de manera que podamos asociar las cuestiones de interpretación y las lingüísticas. La escena comienza con los tres personajes que ocuparán nuestra atención (Eliza, Higgins y Pickering) en el estudio del segundo. Eliza se frustra amargamente porque está cansada y no puede articular correctamente el ejercicio fonético que Higgins propone (el famoso “the rain in Spain...”). Pickering está a punto de dormirse y le pide a Higgins que “sea razonable” y que lo dejen para el día siguiente. En ese momento, Higgins se levanta, lleva una bolsa de hielo en la cabeza para la jaqueca y se la ofrece

a Eliza, que se queja de lo mismo. Entonces Higgins se sienta junto a ella y trata de infundirle motivación con un discurso acerca de la grandeza de la lengua inglesa y de lo importante que es el lenguaje para el espíritu humano. Por ende, el profesor está tratando de hacer ver a Eliza el alcance del proyecto de desarrollo personal en el que se ha embarcado. A continuación, Higgins lanza un profundo suspiro —como preguntándose si sus palabras habrán calado en Eliza— y se dirige de nuevo a su escritorio. Una vez allí, se sienta con gesto agotado, las manos sobre el rostro y los pies sobre la mesa, y le pide a Eliza que lo intente de nuevo. Justo en ese momento, de manera lenta y esforzada, Eliza consigue por primera vez recitar el ejercicio fonético correctamente. Este hecho sorprende a Higgins, al que vemos incorporándose al fondo de la escena para escuchar más atentamente. Seguidamente, el profesor pide a Eliza que repita la frase en dos ocasiones más, y ella pronuncia ambas perfectamente, con mayor confianza y determinación cada vez. Aquí es cuando comienza a sonar la música y empieza el número musical. La canción y la acción se complementan a la perfección: la letra es fundamentalmente una continuación de la clase de fonética con una serie de preguntas a las que Eliza siempre tiene que responder con la frase que sirve de estribillo a la canción (o una parte de ella). En varios momentos, los tres personajes se unen a la canción y también cantan el estribillo al unísono o por separado. También se incorporan otros trabalenguas fonéticos con los que Eliza ha tenido problemas a lo largo de la película, como con la articulación de la “h” aspirada en ““In Hartford, Herford, and Hampshire, hurricanes hardly happen”. El punto culminante de la escena, y quizá uno de los más importantes desde el punto de vista de la intersección entre actuación y traducción, ocurre al final. Al tiempo que la alegría de los personajes por el éxito obtenido va *in crescendo*, los tres se animan a imitar una corrida de toros. Higgins saca el pañuelo rojo que lleva en el bolsillo de su chaqueta y comienza a torear a Pickering, quien se coloca las manos a ambos lados de la cabeza para remedar los cuernos de un toro embistiendo. Pero los elementos de raigambre española no terminan ahí, puesto que los personajes comienzan a un fandango (según se indica en la acotación a la escena), mientras que suenan castañuelas y ritmos aflamencados. Con esta nota de jolgorio y un “olé” en coro finaliza la escena y la música.



Julie Andrews, Rex Harrison y Robert Coote en la primera producción de *My Fair Lady* en Broadway (1957)
Foto: Friedman-Abeles

3. Análisis traductológico aplicado a la actuación: el doblaje

Lo primero que debe analizarse del texto de la escena es cómo afecta la traducción española al actor de doblaje. Dado que debe intentarse que el movimiento de la boca de los actores de la película esté sincronizado con el del doblaje, en muchos casos la traducción debe adaptarse (hasta el punto de alterar en cierta medida el texto de partida) para que no se aprecie demasiado la discrepancia entre la dicción del actor de la película y el audio doblado que se escucha. En particular, se debe prestar atención a aquellos momentos en que la boca está muy abierta (vocales abiertas) o muy cerrada (consonantes bilabiales), de manera que también se escuche un sonido de naturaleza similar en esos momentos.⁴ Como veremos a continuación, existen varios momentos en la escena que es objeto de estudio aquí en los que se ilustran estos cambios y discrepancias con mayor o menor fortuna.

⁴ Para más información sobre los principios que se tienen en cuenta para evaluar la calidad del doblaje y su dificultad en virtud del texto de partida y el texto meta, véase Rosa Agost y Frederic Chaume (2001).

Para comenzar con los ejemplos ilustrativos de la importancia de la traducción para el actor de doblaje, observemos, por ejemplo, cuando Higgins se incorpora de la silla y dice "I am always reasonable". El diptongo con el que comienza la frase del personaje requiere una apertura amplia de la boca. Esta apertura, además, se convierte en el foco visual del plano porque Higgins lleva una bolsa con hielo sobre la cabeza que le tapa parte de la cara, pero no la boca, que queda siempre visible. Por ello se ha insertado una interjección "Ah" que permite que el texto traducido no disuene respecto del modo de articulación del actor en pantalla. Si el traductor hubiese optado por una versión más simple y literal, de manera que la frase hubiese comenzado con "yo siempre...", la articulación palatal del primer fonema hubiese hecho que fracasase la acomodación articulatoria que es deseable. A modo de contraste, es interesante fijarse en cómo, unos segundos después, mientras Higgins se acerca a consolar a Eliza, el traductor no ha prestado tanta atención a cuestiones de articulación porque el personaje se frota los ojos y se cubre la cara por cansancio y no se observa cómo produce los sonidos, de manera que el acompañamiento bucal puede dejarse en un segundo plano.

De manera análoga al ejemplo anterior, durante el tiempo que Higgins está arreglando a Eliza y habla de "the noblest thoughts that ever flowed through the hearts of men", puede observarse que el traductor ha facilitado la labor del doblador al colocar estratégicamente sonidos bilabiales (en los que se cierra la boca) en momentos prácticamente simultáneos a los del original. En efecto, las parejas "noble"-*"noblest"* y "hombres"-*"men"* hacen que no existan discrepancias visuales muy notables entre el audio doblado y la dicción en la escena.

Mención aparte merecen los dos ejercicios fonéticos que aparecen en esta sección del metraje. En primer lugar, el icónico "the rain in Spain stays mainly in the plain" se traduce por "la lluvia en Sevilla es una pura maravilla", si bien se acorta y se altera el orden de la formulación original ("la lluvia es maravilla en Sevilla") cuando se usa como letra del número musical. Esta traducción funciona solo hasta cierto punto. Veremos por qué.

Desde un punto de vista estrictamente fonético, la actividad que se propone con este trabalenguas es relativamente sencilla en el español estándar. En efecto, este juego de palabras se basa, por un lado, de acuerdo a la definición del DRAE, en la "des-

aparición de la diferencia fonológica entre la consonante lateral palatal y la fricativa palatal sonora”. En otras palabras, se trata de un ejercicio para detectar y corregir el yeísmo. No obstante, dado que la pronunciación yeísta es la más común entre las variedades del español moderno, una mayoría de hispanohablantes no reconocerá en las palabras de Eliza ninguna marca de pronunciación vulgar. De modo análogo, “la lluvia en Sevilla...” también se articula en torno a la diferenciación entre los sonidos /b/ y /v/, que en realidad se pronuncian igual desde hace siglos en español, si es que alguna vez se diferenciaron (Ariza, 2012, pp. 120 y ss.). Esta parte es aún menos creíble como fenómeno que debe corregirse del habla de la florista, si bien da un aire afectado a la dicción que Higgins pretende que ella adopte.

En cuanto a cuestiones de doblaje, aunque las vocales predominantes en la traducción no son muy similares por lo que respecta a su articulación, no existen mayores problemas de acomasamiento visual, ya que las diferencias no son perceptibles externamente. Otro tanto ocurre con los sonidos consonánticos: tanto los fonemas /ʎ/ y /v/ en español (este último en la pronunciación afectada de Eliza y Higgins) como los fonemas /r/, /s/ y /n/ en inglés carecen de la cualidad bilabial, de manera que no plantean apenas dificultades para la sincronización del movimiento de los labios de los actores. Al respecto de esta sincronización de fonemas parecidos, quizá de todas las traducciones de “the rain in Spain...” que existen en lenguas europeas, la mejor sea la italiana. Esta versión, concretamente “la rana in spagna gracida in campagna” (*la rana en España croa en el campo*), tiene una combinación de sonidos que se ajusta casi en perfecto paralelismo a la versión original, de manera que el doblaje resulta particularmente sencillo y efectivo. Además, como se verá en la siguiente sección, el hecho de que se mantenga la referencia a España consigue apuntalar otros efectos de la actuación.

La otra actividad fonética que se cita en la canción (“In Hartford, Hereford and Hampshire hurricanes hardly happen”) se ha vertido al español con más fortuna, en mi opinión. Por un lado, la diferencia entre la forma de pronunciarlo correctamente y vulgarmente en el original se basa en la aspiración de la h- inicial. En español, paralelamente, también observamos la presencia de la h- aspirada, si bien en la versión vulgar de la fórmula traducida, no en la correcta: “En Jamaica, Jalapa y Java, ájanse en junio enebros y jaras”. En ambos casos, no obstante, comoquiera que los fone-

mas alternativos de cada versión (/χ/ en español y la ausencia de sonido en inglés) se articulan con la boca bastante abierta, el trabajo del doblador resulta asequible. Lamentablemente, las soluciones propuestas en otros idiomas europeos no son tan acertadas en algunos casos. Por ejemplo, en francés, se comienza usando un calco de la versión inglesa (“A Hartford, Hereford, et Hampshire”) para después usar un sintagma que no contiene ningún sonido paralelo a los de la primera parte del ejercicio (“les ouragans tombent fortement”) y que no supone un reto de pronunciación, sino más bien una traducción bastante literal que además no ajusta el movimiento de la boca a la de la actriz en la pantalla. Aparte de todo esto, la h- inicial no se aspira en francés, con lo que se pierde aún más el efecto del original.

4. Análisis traductológico aplicado a la actuación: texto y acción

Si las peculiaridades del texto original resultan un reto para el actor de doblaje, estas mismas peculiaridades —así como su efecto y significado en traducción española— plantean también numerosos escollos para los actores a la hora de representar sus papeles. Veamos algunos ejemplos ilustrativos.

En primer lugar, y como cuestión casi obvia, es necesario determinar cuáles serán las variedades del español (en este caso) que usarán Higgins y Eliza respectivamente. Higgins debe articular con sumo cuidado y tener un acento cultivado, casi afectado— por su condición de “Oxbridgeman” y su perfecto inglés RP. Eliza, por su parte, debe tener un habla vulgar marcada por distintos elementos fonéticos y sintácticos que señalen su extracción social y que contrasten con el habla de Higgins—la florista tiene un marcado acento “cockney” en la versión inglesa. Hasta ahí llega lo obvio, pero el abanico de elección para el actor es muy amplio. Como muestra, cabe citar aquí las distintas opciones que se han elegido en distintas producciones de la versión teatral del musical, desde el acento “caló” hasta el de Buenos Aires. Cabe decir que, como bien señala Miguel Cisneros Perales en la introducción a su traducción de *Pigmalión* (2016: 56):

...las peculiaridades propias del estilo de la obra. Sin embargo, hay unas cuantas que son imposibles de traducir: empezando muy especialmente por el callejón sin salida que supone intentar una traducción cualquiera del *cockney*. El traductor tiene que

encontrar el mejor lugar en la escala gradual que existe entre neutralizar la variedad del texto origen (lo que a priori es imposible en el caso de *Pigmalión*, ya que el *cockney* y la fonética forman parte indisoluble de la trama y de la moraleja de la obra) y adaptar la variedad a otra distinta pero existente en la cultura meta, aceptando, por lo tanto, todo el proceso de aculturación necesario para que encaje en la lógica de la obra o, si no, la distorsión resultante de la equivalencia.

En principio, para el personaje de Higgins parece conveniente usar un acento neutro y de registro elevado que se corresponda con la variedad de la zona en la que se representa la obra. Cada país de habla hispana tiene una variedad que puede considerarse la norma culta, como corresponde a una lengua pluricéntrica como el español (Torres, 205-224). Así pues, se puede recomendar de manera amplia un acento centro-norteño en el caso del español peninsular (Hualde, 2014). En cuanto a Eliza, la cosa cambia notablemente. Si escuchamos el acento con el que se dobla la película de Cuckor, puede distinguirse una imitación poco sistemática del habla vulgar del centro de la península. Esta solución resulta interesante por cuanto Higgins y Eliza pertenecen, según el guión, al mismo ámbito geográfico. Otras propuestas, como se ha dicho antes, quizá muestran una variedad del español que resulta más propia de la comedia tradicional costumbrista (el andaluz, por ejemplo), pero fallan a la hora de cumplir con esta premisa geográfica.

El ámbito geográfico también tiene influencia en la traducción del texto y en los movimientos del actor en escena—así como en otros sistemas semióticos, como los gestos, la música y los accesorios. Así, por ejemplo, la parte final del número musical que aquí se analiza contiene elementos que se relacionan tradicionalmente con España en el imaginario colectivo del mundo anglosajón. En efecto, “the rain in Spain...” es la clave para entender el fandango, los olés, el sonido de castañuelas, y la imitación de una corrida de toros con el pañuelo rojo de Higgins. En el caso de la traducción española, la adaptación del texto no es del todo perjudicial para la labor del actor, puesto que todos estos iconos culturales se asocian particularmente a la capital andaluza que aparece en el guion (“la lluvia en Sevilla...”). En este sentido, si acaso, solo cabría adaptar el baile para que sea propiamente una “sevillana”, dado que el público de habla hispana será seguramente capaz de detectar la asociación, particularmente en

España. Afortunadamente, parece que esta cuestión no ha pasado desapercibida para la mayoría de traductores del diálogo de la película. Pongamos por caso la traducción francesa, donde tenemos una traducción prácticamente literal de la frase inglesa (“La pluie en Espagne reste principalement dans la plaine” [*la lluvia en España cae principalmente en la llanura*]). Con todo, si bien esta solución cumple la función de justificar el tipo de actuación que se da al final de la escena, de manera que todas las referencias transmitidas por los gestos y la música tienen perfecto sentido, la frase deja mucho que desear en cuanto a ejercicio fonético, puesto que no presenta mayores dificultades en francés. El caso del alemán es ligeramente distinto, puesto que dicha versión contiene una referencia a España (“Es grünt so grün wenn Spaniens-Blütenblühen” [*Reverdece muy verde cuando florecen las flores de España*]) y además funciona bastante bien como trabalenguas fonético, especialmente por la aparición de palabras derivadas muy similares en sucesión.

La traducción no solo influye en la labor del actor por el sentido que adquiere el texto meta, sino que también han de tenerse en cuenta elementos como el registro, el tono, o los elementos paralingüísticos. Tomemos por caso los primeros instantes de la escena objeto de estudio en el presente artículo. En ella, como se verá, el tono y el registro de Higgins va en consonancia con su lenguaje corporal y gestual, así como con sus movimientos en el escenario. Para comenzar, mientras Higgins está ejerciendo plenamente como profesor y trata de que Eliza repita sin descanso las actividades que le propone (recordemos que son ya las tres de la mañana, según palabras de Pickering), su postura se observa completamente ajena a la de Eliza, tanto por su separación física como por el hecho de que Higgins tiene la cara cubierta con una bolsa con hielo. Esta separación se marca aún más en el lenguaje cinematográfico porque cada personaje se muestra en un plano figura separado y porque en la postura de Higgins predomina la horizontalidad, mientras que en la de Eliza predomina la verticalidad. A continuación, cuando Higgins adquiere un tono más personal en el que sus palabras no se centran en los ejercicios fonéticos sino más bien en el bienestar de Eliza (“sé que te duele la cabeza, sé que estás cansada...”), observamos cómo el profesor se levanta y se acerca lentamente hacia la florista, de manera que al final de la secuencia tenemos a ambos personajes en un plano figura conjunto. No obstante, aún se marca parcialmente la diferencia de estatus (en no poca medida determinada por el uso de

la lengua) en el hecho de que Higgins aparece de pie y Eliza sigue sentada. Finalmente, al tiempo que el profesor comienza su arenga motivacional y trata de apelar a las emociones de Eliza, vemos cómo se sienta a su lado —sumando a la cercanía física la igualación de su estatura en pantalla— y cómo, aunque su registro sigue siendo elevado y emplea palabras grandilocuentes (“la brillantez y grandiosidad de la lengua inglesa...”), sus frases se van haciendo progresivamente sintéticas y directas, en una transición lingüística que lo aproxima aún más a Eliza (“Esto es lo que estás ahora en disposición de conquistar, Elisa. Y lo conquistarás”). Cabe, por último, señalar aquí que, tanto en el original como en la traducción española, el actor que hace de Higgins debe apuntar hábilmente hacia el doble significado de “conquer/conquistar” en este contexto —como magistralmente hace Rex Harrison en la película. Efectivamente, Higgins está haciendo referencia velada al hecho de que Eliza “conquistará” su corazón— en contradicción con la idea que tenía Shaw sobre la obra teatral en la que se basa esta película, como decíamos al principio.

5. Conclusión

Como se ha podido comprobar a lo largo de estas líneas, la labor del actor (tanto el de doblaje como el escénico) viene determinada en gran medida por el texto que se representa. Esta influencia se extiende, además, no solo a los sistemas semióticos que están indisolublemente unidos al actor (gestos, movimientos, voz), sino también a otros que requieren la mediación de objetos (accesorios, vestuario).

Así pues, en el caso de un texto traducido, la labor del traductor va a resultar de capital importancia a la hora de abordar la interpretación de una escena. Esto será tanto más cierto cuanto más inextricables sean la forma y el contenido del texto de partida, como ocurre con *My Fair Lady*, una película en la que la fonética es parte integrante del guion.

En estas páginas hemos pretendido ilustrar a modo de ejemplo algunos de los casos concretos en los que la intersección entre traducción e interpretación suponen escollos para la labor del actor o pueden desvirtuar el efecto o el significado del texto de partida. Esperamos que los lectores se abran a la reflexión sobre el tema y este artículo fomente el pensamiento crítico sobre dos ámbitos que no se consideran en conjunción con demasiada frecuencia.

Apéndice I

Escena original en inglés.

Higgins: (*Slowly*) The rain in Spain... stays mainly in the plain.

Eliza: I can't! I'm so tired!! I'm so tired!

Pickering: (*From under the paper*) For God's sake, Higgins, it must be three o'clock in the morning. Do be reasonable.

Higgins: I am always reasonable. Eliza, if I can go on with a blistering headache, you can.

Eliza: I got a 'eadache, too.

Higgins: I know your head aches. I know you're tired. I know your nerves are as raw as meat in a butcher's window. But think what you're trying to accomplish. Just think what you're dealing with. The majesty and grandeur of the English language is the greatest possession we have. The noblest thoughts that ever flowed through the hearts of men are contained in its extraordinary, imaginative and musical mixtures of sounds. And that's what you've set yourself out to conquer, Eliza. And conquer it you will. Now try it again.

Eliza: The rain in Spain... stays mainly in the plain.

Higgins: What was that?

Eliza: The rain in Spain... stays mainly in the plain.

Higgins: Again.

Eliza: The rain in Spain stays mainly in the plain.

Higgins: I think she's got it. I think she's got it.

Eliza: The rain in Spain stays mainly in the plain

Higgins: By George, she's got it. By George, she's got it. Now once again, where does it rain?

Eliza: On the plain, on the plain

Higgins: And where's that soggy plain?

Eliza: In Spain, in Spain

All Three: The rain in Spain stays mainly in the plain

Higgins: Bravo!

All Three: The rain in Spain stays mainly in the plain

Higgins: In Hartford, Hereford and Hampshire

Eliza: Hurricanes hardly happen... How kind of you to let me come

Higgins: Now once again, where does it rain?

Eliza: On the plain, on the plain.

Higgins: And where's that blasted plain?

Eliza: In Spain, in Spain

All three: The rain in Spain stays mainly in the plain (x2)

All three: Olé! (*Laughter*).

Escena en español.

Higgins: (*Despacio*). La lluvia en Sevilla es una pura maravilla.

Eliza: ¡No puedo! ¡Estoy muy cansada... muy cansada!

Pickering: (*Desde debajo del periódico que le cubre la cara*). Por compasión, Higgins, son casi las tres de la mañana. Sea razonable.

Higgins: Ahhh, yo siempre soy razonable. Si yo con este dolor de cabeza puedo seguir, tú también.

Eliza: Es que también me duele la cabeza.

Higgins: Toma. Sé que te duele la cabeza. Sé que estás cansada. Sé que tienes todos tus nervios en tensión y a punto de estallar. Pero tienes que pensar en lo que estás tratando de conseguir. Considera lo que hay puesto en juego. La brillantez y grandiosidad de la lengua inglesa. El más grande patrimonio que poseemos. Los más nobles pensamientos que han penetrado en el corazón de los hombres se expresaron con esta extraordinaria, imaginativa y armoniosa mezcla de sonidos. Esto es lo que estás ahora en disposición de conquistar, Eliza. Y lo conquistarás. Desde luego. Otra vez.

Eliza: La lluvia en Sevilla es una pura maravilla.

Higgins: ¿Cómo has dicho?

Eliza: La lluvia en Sevilla es una pura maravilla.

Higgins: Repítelo.

Eliza: La lluvia en Sevilla es una pura maravilla.

Higgins: ¡Creo que lo ha conseguido! ¡Creo que lo ha conseguido!

Eliza: La lluvia es maravilla en Sevilla.

Higgins: ¡Por fin lo ha dicho! ¡Por fin lo ha dicho! ¿En qué ciudad dijiste que es?

Eliza: En Sevilla, en Sevilla.

Higgins: ¿Y en qué nación la ves?

Eliza: En España, en España.

Los tres: La lluvia es maravilla en Sevilla.

Higgins: ¡Bravo!

Los tres: La lluvia es maravilla en Sevilla.

Higgins: En Jamaica, Jalapa y Java.

Eliza: Ájanse en junio enebros y jaras. ¡Cuánto le agradezco su invitación!

Higgins: ¿En qué ciudad dijiste que es?

Eliza: En Sevilla, en Sevilla.

Higgins: ¿Y en qué nación la ves?

Eliza: En España, en España.

Los tres: La lluvia es maravilla en Sevilla. (x2)

Los tres: ¡Olé! (*Risas*).

BIBLIOGRAFÍA

Agost, R. y Chaume, F. (Eds.) (2001) *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló: Universidad Jaume I.

Ariza Viguera, M. (2012) *Fonología y fonética históricas del español*. Madrid: Arco/ Libros.

Cisneros Perales, M. (Ed. y Trad.) (2016) *Pigmalión*. Madrid: Cátedra.

Hualde, J. I. (2014) *Los sonidos del español*. Cambridge: Cambridge University Press.

Torres Torres, (2013) Del castellano de “un pequeño rincón” al español internacional. *Normas. Revista De Estudios Lingüísticos Hispánicos* 3, 205-224.

HACIA UN TEATRO FÍSICO: A la búsqueda de una identidad propia

Ramón Moreno

Queremos ser Bruce Springsteen y saber cómo se dice pompa de jabón en euskera

La búsqueda de una definición que encauce la labor que realizamos¹ nos lleva a intentar contrastar permanentemente nuestro trabajo con el de otros creadores, compartiendo y aprendiendo de sus enseñanzas. Es por ello que no solo nos afirmamos en el concepto de TEATRO FÍSICO² sino que creemos también en lo MULTIDIS-

¹ Nuestro trabajo se nutre de la pedagogía que impartimos para llegar a la creación desde la dirección escénica. Desde el año 2000 desarrollamos una incesante búsqueda de la personalidad de la Escuela Municipal de Teatro de Silla (EMT de Silla), una escuela fundada por Amparo Pedregal, Enrique Herreras y Ramón Moreno en 1985. En pos de esa personalidad nos acercamos a un tipo de teatro donde el cuerpo del actor y su presencia escénica son los protagonistas. En el año 2002, entro como profesor de Interpretación en la Escuela Superior de Arte Dramático de Valencia (ESADV), donde continuamos profundizando en el denominado TEATRO FÍSICO. Las claves de nuestro trabajo se basan en el uso de un repertorio de textos universales para ahondar en la palabra desde la corporalidad. Para ello contamos con un equipo de trabajo habitual en nuestras clases y en nuestros montajes: Amparo Pedregal, en el entrenamiento y la creación escénica; José Montesinos (profesor de la ESADV), en la preparación vocal; Luis Meliá (profesor de la ESADV) en el entrenamiento y la creación del movimiento; Rafa Contreras, como asesor de dramaturgia; Víctor Antón (profesor de la ESADV), en la iluminación; Assad Kassab, en el diseño gráfico; y Vicente A. Jiménez, en la fotografía.

² En un documento de trabajo para la ESADV, hacemos la siguiente descripción del concepto:

“El actor de TEATRO FÍSICO se caracteriza por extremar el valor de su entrenamiento y su especialización en habilidades multidisciplinares. Como apuntaba Artaud, el cuerpo del actor opera como lugar hierofánico, es el espacio donde se manifiesta lo ‘sagrado’. El TEATRO FÍSICO se centra en el cuerpo y en la voz del actor, en lo tangible de su corporeidad, trabajando sus huesos, sus vísceras, sus órganos, sus músculos y su piel. También en el control atlético de su cuerpo, entrenándolo de forma empírica y científica. La memoria corporal le permite al actor alcanzar un mayor grado de agilidad y excelencia en los procesos en los que interviene. Valora la coreografía corporal y su dibujo escénico como una parte muy importante de su aportación estética. La respiración, y su buen uso, el ritmo corporal y una buena higiene en hábitos y acciones, condicionan su actividad. Trabaja, de forma disciplinada sus límites corporales, llevándolos hasta el máximo de sus posibilidades, pero sin traspasarlos. Está profundamente enraizado al suelo, permaneciendo consciente de su contacto. El suelo que pisa alimenta su energía desde los pies hasta la cabeza, nutriendo el cuerpo en su totalidad, incluyendo las yemas de los dedos y prestando especial atención a la expresividad de sus brazos y de sus manos. Su actitud y su disponibilidad se reflejan en la mirada, manteniéndola viva, trabajándola

CIPLINAR³, es decir, en todas aquellas disciplinas que nos ayuden a enriquecer la vía que hemos trazado para recorrer nuestro camino escénico.

Lo físico, en nuestro concepto, no ha de estar asociado exclusivamente al uso atlético de nuestro cuerpo, ni al virtuosismo corporal de nuestras habilidades, también lo asociamos a la salud corporal, al MOVIMIENTO, así, con mayúsculas, a las infinitas posibilidades que este te ofrece y, lo que es más importante, al teatro de repertorio, al uso regular de lo físico como tránsito para construir una pieza teatral de texto.

No ha de ser una cuestión de edad, ni de condiciones físicas, ha de estar enraizado en el conocimiento de nuestros límites y en la exigencia que nos imponemos, para ampliarlos dentro de un territorio de control y prevención.

Sabemos que es para siempre y hemos de adecuar nuestro entrenamiento a nuestras circunstancias, empleando para ello aquellas disciplinas que nos sean más útiles en cada momento de nuestra vida corporal. El movimiento ha de ser constante y lo

en detalle y de forma periférica, de tal modo que es consciente de todo cuanto acontece a su alrededor. Parte de la conciencia corporal como base de su concentración. Busca en las acciones físicas la clave de su trabajo y en la actividad de sus personajes su construcción. Se ancla en todo cuanto le rodea: el espacio escénico, los elementos, los compañeros, el espacio sonoro... El concepto de 'escucha', tan asentado en el teatro actual, lo persigue como una máxima, incluyéndolo en su entrenamiento de forma específica. Ejercita el estado de alerta como su estado natural sobre el escenario. Las variantes multidisciplinares de su entrenamiento lo mantienen activo y en estado de riesgo frente a propuestas nuevas que ponen en constante estado de reflexión los motivos de su oficio. No se acomoda en las respuestas que ofrece ante su trabajo, vuelve a confrontar sus hábitos ante aquello que pueda ofrecerle una disciplina desconocida, iniciando un proceso de especialización en aquellas habilidades que le sean más útiles o que estén más cerca de sus intereses artísticos. Su trabajo documental, el conocimiento, fruto de la investigación, lo extrae de la vida que le rodea, observando la naturaleza y sus continuos cambios. Disecciona el comportamiento espontáneo del ser humano, estudiando sus reacciones. La ética personal, el sentido común y la lógica son los baremos sobre los que asienta sus propuestas. Es consciente del momento en el que ha de tomar una decisión y de las variantes que esta le puede ofrecer, sabiendo que de esta decisión va a depender el resultado de su trabajo. Toda su preparación física la proyecta hacia fuera, pero sin dejar por ello de buscar la interiorización orgánica de sus propuestas. Su cuerpo es el espacio de sus emociones, con su uso busca conmover al espectador. Trabaja con pasión, su cuerpo es un espacio de placer que transmite sus estados de ánimo, abiertos y manifiestamente orgánicos".

³ Son muchas las disciplinas que se abordan en las sesiones de entrenamiento, en las clases, y en la preparación de los espectáculos, tanto en la EMT de Silla como en la ESAD de Valencia, algunas de forma continuada y otras en cursos puntuales. Hasta el momento hemos trabajado: la *Commedia Dell'Arte*, los Bufones, el Clown, la Danza Contemporánea, la Danza Butoh, la Danza Balinesa, el Yoga, el Taichí, la Lucha Escénica, el trabajo con Palos y Elementos, la Manipulación de Títeres y Objetos, la Manipulación Corporal, el Mimo Corporal Dramático, el Mimo Poético, el Mimo Clásico, la Acrobacia, la Voz, el Canto, la Rítmica, los Dinamo Ritmos, la Percusión Corporal, el Dalcroze, el Baile Español, la Improvisación...

ha de ser en las acciones físicas, pero también en las emocionales y en las vitales y, metafóricamente, en mantenernos atentos al girar constante del planeta y a todos los cambios que en él se producen.

Este interés por todo aquello que se mueve nos ha de llevar a observar, escuchar y, si podemos, participar de cuanto pueda resultar enriquecedor para nuestra formación humanística. Porque este es uno de los territorios que más nos interesa, el de formarnos como personas. Y para conseguirlo queremos estar cerca, muy cerca, de otras personas que nos aporten valores y conocimientos que deseamos atesorar. Y si hemos de elegir, elegiremos a los mejores, pero no desde el punto de vista competitivo o exitoso, sino desde la ética, la honestidad y la calidad de sus propuestas. Sí, buscamos la calidad, la máxima, si eso nos es posible, si podemos llegar a alcanzarla.

Nuestras referencias artísticas son extraordinarias⁴, son creadores que han conseguido hitos estéticos y éticos extraordinarios, y así es como son reconocidos, como han llegado a hacerse universales siendo aceptados y admirados por muchísima gente. Eso es fácil, y próximo a muchas otras personas, pero lo que nosotros hemos de

⁴ Entre los referentes que nombramos habitualmente encontramos nombres como:

Vsévolod Meyerhold, actor y director teatral, Rusia, 1874-1940; Charlie Chaplin, actor, compositor, director y escritor, Londres, 1889-1977; BusterKeaton, actor, guionista y director, Kansas, 1895-1966; Antonin Artaud, actor, dramaturgo, poeta y director, Marsella, 1896-1948; Bertolt Brecht, autor y director, Alemania, 1898-1956; Étienne Decroux, actor y mimo, París, 1898-1991; Gene Kelly, actor, cantante, director, bailarín y coreógrafo, Pensilvania, 1912-1996; Tadeusz Kantor, pintor, escenógrafo y director, Polonia, 1915-1990; Jacques Lecoq, mimo y pedagogo, París, 1921-1999; Peter Brook, director de teatro, Londres, 1925; Bob Fosse, bailarín, coreógrafo y director de cine, Chicago, 1927-1987; Jerzy Grotowski, director de teatro, Polonia, 1933-1999; Jim Henson, titiritero y productor televisivo, Misisipi, 1936-1990; Eugenio Barba, autor, director e investigador, Italia, 1936; Lindsay Kemp, bailarín, coreógrafo y mimo, South Shields, 1938-2018; Philippe Genty, actor, marionetista y director, Francia, 1938; Pina Bausch, bailarina y coreógrafa, Alemania, 1940-2009; Bob Wilson, director de escena, Texas, 1941; Carolyn Carlson, bailarina y coreógrafa, California, 1943; Mats Ek, bailarín y coreógrafo, Suecia, 1945; Robert Lepage, actor y director, Canadá, 1957; Michael Jackson, cantante, compositor y bailarín, Indiana, 1958-2009; Tim Burton, director, escritor y diseñador, California, 1958; WimVandekeybus, coreógrafo, bailarín y director, Bélgica, 1963; Sasha Waltz, bailarina y coreógrafa, Alemania, 1963; Dimitris Papaioannou, director, coreógrafo y artista visual, Grecia, 1964; Sidi Larbi Cherkaoui, bailarín y coreógrafo, Bélgica, 1976...

O compañías como: ATALAYA, compañía de teatro sevillana, fundada en 1983 por Ricardo Iniesta; CIRQUE DU SOLEIL, compañía de circo canadiense, fundada en 1984 por GuyLaliberté y Daniel Gauthier; LES BALLETS C DE LA B, compañía de danza belga, fundada 1984 por Alain Platel; LA LALA HUMAN STEPS, compañía de danza canadiense, fundada en 1982 por Édouard Lock; DV8 PHYSICAL THEATRE, compañía de danza y teatro físico británica, creada en 1986, dirigida por Lloyd Newson; LA ZARANDA, compañía de teatro gaditana, creada en 1978 por Paco de La Zaranda y Eusebio Calonge...

hacer es seleccionar, y combinar creadores que tracen una senda orientada desde una manera de hacer en la que queremos vernos identificados sin ningún tipo de idolatría. Queremos priorizar y señalar referentes para avanzar siguiendo modelos desde los que encontrar el nuestro. Referentes lejanos y también referentes cercanos, próximos, de compañeros a los que admiramos⁵.

Y en eso estamos. No aspiramos a conseguirlo en un plazo determinado, puede que la búsqueda de un modelo propio nos lleve todo el camino, un camino que deseamos de constante aprendizaje.

Aspiramos a estar en el camino, a que, como dijo el poeta, este sea nuestro destino⁶. Y queremos estar en cruces de caminos que nos conduzcan a largos y extraordi-

⁵ Como la compañía valenciana EL PONT FLOTANT, creada en 2000 por Alex Gadea, Pau Pons, Joan Collado y Jesús Muñoz, un ejemplo de trabajo a seguir.

⁶ Referencia a los versos de KonstatinosKavafis "Viaje a Ítaca":

Cuando emprendas tu viaje a Ítaca
pide que el camino sea largo,
lleno de aventuras, lleno de experiencias.
No temas a los lestrigones ni a los cíclopes
ni al colérico Poseidón,
seres tales jamás hallarás en tu camino,
si tu pensar es elevado, si selecta
es la emoción que toca tu espíritu y tu cuerpo.
Ni a los lestrigones ni a los cíclopes
ni al salvaje Poseidón encontrarás,
si no los llevas dentro de tu alma,
si no los yergue tu alma ante ti.
Pide que el camino sea largo.
Que muchas sean las mañanas de verano
en que llegues —¡con qué placer y alegría!—
a puertos nunca vistos antes.
Detente en los emporios de Fenicia
y hazte con hermosas mercancías,
nácar y coral, ámbar y ébano
y toda suerte de perfumes sensuales,
cuantos más abundantes perfumes sensuales puedas.
Ve a muchas ciudades egipcias
a aprender, a aprender de sus sabios.
Ten siempre a Ítaca en tu mente.
Llegar allí es tu destino.
Más no apresures nunca el viaje.
Mejor que dure muchos años
y atracar, viejo ya, en la isla,
enriquecido de cuanto ganaste en el camino
sin esperar a que Ítaca te enriquezca.

narios viajes. Y en esa encrucijada tener la posibilidad de elegir y, por eso, queremos formarnos para poder elegir bien, para que la decisión tomada nos conduzca por la mejor de las sendas. Pero atentos, porque no queremos seguir un único recorrido, queremos volver sobre lo andado y transitar otros espacios.

Queremos elegir los compañeros que van a acompañarnos en este viaje, otros creadores con los que vamos a caminar. Buscamos formar un amplio equipo donde cada uno sepa el papel que juega el otro, donde aceptemos lo propuesto y donde reflexionemos sobre lo que hacemos para no equivocarnos o al menos que las equivocaciones sean enseñanzas que nos permitan enderezar rumbos. No tenemos miedo al “fracaso”, convivimos con él, porque sabemos que el aprendizaje y la investigación se basan en la ecuación “prueba” = “error”. Nos interesa la dinámica de grupo, trabajar en equipo, aprender a asumir responsabilidades y desarrollar la capacidad de decidir. Nuestros actores lo son, representan situaciones dramáticas y encarnan personajes, pero también se interesan por el aprendizaje constante sin huir del concepto “escuela”.



Peer Gynt, de Henrik Ibsen. Foto: Vicente A. Jiménez (2014)

Ítaca te brindó tan hermoso viaje.
Sin ella no habrías emprendido el camino.
Pero no tiene ya nada que darte.
Aunque la halles pobre, Ítaca no te ha engañado.
Así, sabio como te has vuelto, con tanta experiencia,
entenderás ya qué significan las Ítacas.

No seguimos una escuela de interpretación, no seguimos una determinada línea pedagógica, contamos con todas ellas, aunque día a día afirmamos nuestro propio camino. Sí, creemos en la necesaria, pero humilde, mitificación de nuestros actores, en la sacralización respetuosa del espacio de trabajo. Pero no creemos en el autismo de un solo conocimiento al que no te es permitido llegar, si antes no abandonas todo aquello que has adquirido con anterioridad.

Nos interesa mucho el trabajo gestual y creemos en ÉtienneDecroux y su Mimo Corporal Dramático⁷, pero nos interesa también el Mimo Poético de Jacques Lecoq⁸ y su forma de enfocar el juego de la actuación, y admiramos el Mimo Clásico de Marcel Marceau⁹. Todas estas referencias las concebimos juntas, aceptando de cada una sus particulares características, porque todas nos hacen crecer y nos aportan algo distinto y a la vez complementario. Y hacemos referencias a estas tres escuelas de teatro porque no vivimos sus enseñanzas desde la exclusión del otro ni la negación de otras formas, nosotros creemos en su compatibilidad y en el filtro selectivo que nosotros podemos hacer de cada una de ellas.

Y para eso es importantísimo que tracemos hojas de ruta, mapas de trabajo que nos indiquen qué rumbo seguir.

Una ruta nos lleva hacia un TEATRO DE LA INCERTEZA¹⁰, un espacio donde la duda y la contradicción son un elemento constante. La duda que nos va a permitir cuestionárnoslo todo y poder así entender mejor las cosas. Y la contradicción para no perder el sentido de lo humano, la naturaleza profunda de cómo somos. Pero, ojo, se trata de una contradicción razonada, una contradicción fruto de nuestra propia sabiduría. Solo trabajaremos desde la certeza cuando esta sea absolutamente necesaria para un trabajo determinado, porque el motor de nuestro viaje es la búsqueda de un

⁷ El conocimiento del Mimo Corporal Dramático nos viene de la mano de Stéphane Lévy, codirector de MOVEO, Centro de Creación y Formación ubicado en Barcelona, con quien hemos realizado varios cursos.

⁸ El conocimiento directo del Mimo Poético de Lecoq nos viene de profesores como Mar Navarro, Jorge Picó, Amador Artiga, Sergi Claramunt...

⁹ La introducción en el Mimo Clásico la realizamos de la mano del actor valenciano Carles Castillo.

¹⁰ TEATRO DE LA INCERTEZA es un concepto amplio que se basa en el uso de las contradicciones y en la duda constante aplicadas al trabajo del aula y a los ensayos. Un concepto que no tiene miedo al fracaso, ni al binomio prueba-error, donde el gusto por experimentar y probar cosas constantemente son la esencia del trabajo. Es un espacio para transitar y sobre el que investigar en el futuro de nuestro trabajo.

espacio donde cualquier cosa es posible y donde la afirmación que planteamos hoy pueda ser discutida mañana.

Las herramientas que poseemos, es decir nuestras habilidades artísticas, son provisionales, pertenecen al aquí y al ahora, es posible que en otro espacio y en otro tiempo hayan de ser diferentes. Si aprendemos a bucear, conoceremos los mecanismos de la inmersión, aprenderemos a manejarnos con gafas, tubos y aletas, pero si guardamos esos elementos en la mochila con la esperanza de volver a utilizarlos en un entorno distinto, nos encontraremos subiendo una montaña calzados con unas aletas que solo van a dificultarnos la ascensión.



Yvonne, princesa de Borgoña, de Witold Gombrowicz.
Foto: Vicente A. Jiménez (2016)

Aspiramos a manejarnos con todo cuanto tenemos a nuestro alrededor, a mirar en derredor y acertar a utilizar aquello de lo que disponemos en ese espacio concreto y para ese espacio determinado. Siguiendo con la metáfora anterior, utilizaremos la arena en el mar y las piedras en la montaña. Y si además podemos acceder a aletas para las aguas y botas para las rocas, mejor aún. Sacaremos de nuestro armario aquello que nos pueda ser más útil para cada momento, sin renunciar al uso abstracto que podamos hacer de una cosa u otra.

Nuestro camino nos ha de llevar mayoritariamente más cerca de la búsqueda y la investigación que de la afirmación.

Admiramos a las más vanguardistas compañías europeas, pero también nos gusta el espectáculo del circo canadiense, aquel que se hace sin animales y donde predomi-

na el valor de la estética. Reconocemos y aplaudimos el sentido del show que tienen los americanos, pero también reconocemos la imaginación y el riesgo que encontramos en el teatro desarrollado en los anteriormente llamados Países del Este. Nuestras referencias, como ya hemos dicho, son muy amplias y por eso hemos de estar replanteándonos continuamente nuestro oficio, para reafirmarlo o transformarlo.

Nos gustaría aspirar a entender y desarrollar un TEATRO INVISIBLE¹¹ en el que cupiera cualquier texto, un teatro que todavía no entendemos, que apenas ejecutamos, si acaso alguna pequeña escena en algún espectáculo, y que intuimos como un teatro donde el espectador dibuja aquello que no alcanza el escenario, donde los elementos son mínimos y donde la fuerza, la energía, la técnica y el trabajo corporal y vocal del actor llenan el vacío. Un teatro de “tensión” donde se hace visible el imaginario del espectador, donde la “ilusión” se impone a la realidad para construir, desde la sencillez, un complejo mundo sin límites. Trabajamos con imágenes, referentes sacados de un arca imaginaria, con las que construimos nuestra vía de creación porque sabemos que es el actor el primero que visualiza aquello que quiere sobre impresionar en el espectador y, por ello, anclamos nuestro trabajo en grandes y pequeñas imágenes que recorran con nosotros un camino en el que, visualizándolas, podamos saber siempre donde estamos.

Creemos que un TEATRO DE LAS IDEAS¹² puede validar cualquier dificultad que encontremos en cualquier circunstancia que se nos plantee. Y lo entendemos como un teatro donde la imaginación y los recursos estén vivos y epidérmicos para inventar, para crear. Para que cualquier cosa que se nos ocurra aparezca con la calidad necesaria y resulte útil, a fin de poder optimizarla como una idea tan creativa como

¹¹ El TEATRO INVISIBLE que proponemos no es aquel que postulara el creador brasileño Augusto Boal, un teatro social y político que se representa fuera de los escenarios y donde el público no reconoce a los actores como tales, sino un concepto que se basa en el gesto como motor de la escena. Imaginamos un espacio vacío, al estilo *DOGVILLE*, la película de Lars Von Trier, donde la arquitectura y los elementos son creados por la fuerza gestual del actor. Un teatro potenciado por la intensidad en el gesto del actor y por la iluminación como motores de un texto dramático, donde la desnudez de la propuesta deje al actor-personaje como único protagonista de la obra.

¹² Hablamos de un TEATRO DE LAS IDEAS proponiendo que sea la imaginación del actor, y de los creadores del proyecto, la que conduzca el proceso. Buscando luces en la imaginación y probando cualquier idea que surja para intentar que el transcurso de una representación sea una continua secuencia de situaciones y acciones que mantengan al espectador constantemente conectado con ella. Son “ideas en acción”, todas ellas fruto de la inventiva.

necesaria. Queremos diferenciar “idea” de “ocurrencia” porque sabemos que pueden confundirse los términos; y somos conscientes de que podemos equivocarnos y de que esa es una frontera que desearíamos no cruzar.



El suicida, de Nicolai Erdman. Foto: Vicente A. Jiménez (2017)

Por eso atesoraremos todas las técnicas que podamos aprehender, porque en nuestro camino no pretendemos desarrollar una sola técnica, ni siquiera estamos seguros de que deseemos plantear una propia, pero sí sabemos que queremos definir un modelo de trabajo nuestro, y que este sea abierto, muy abierto y muy heterogéneo, aunque esto nos despiste y en algunos momentos nos parezca inalcanzable. Queremos bailar, sí, bailar; y lo queremos hacer como lo hace un actor. Sabemos cómo funciona la Danza, pero no sabemos cómo baila un actor. Y queremos dar una respuesta, queremos explicar cómo se puede, desde la nada, comenzar a crear, comenzar a movernos, y saber que nuestro movimiento es ilimitado y con un sinnúmero de recursos que nos permiten improvisar en un espacio donde nuestra sola presencia sea suficiente para “construir”. Para ello necesitamos volar, soñar en acción, bailar, movernos, pero sin perdernos, sabiendo siempre qué terreno es el que pisamos. Disponiendo de un mapa que nos sitúe constantemente, al que podamos volver si nos perdemos.

Nuestro modelo de entrenamiento, nuestras clases, tienen una estructura que vamos definiendo con más precisión con el paso del tiempo, con el paso de las sesiones. Una estructura que se basa en la ALERTA y la ESCUCHA como ejes donde asentamos

todo lo demás. Y antes que nada el espacio, ese espacio del que hablaba Peter Brook¹³, y donde nuestra relación hierofánica con él es fundamental¹⁴. Pero, cuidado, sin una sacralización tan espesa que nos ciegue, que nos impida escuchar, saber, lo que pasa fuera, lo que ocurre a nuestro alrededor. No nos importa cómo te acercas al personaje, aceptamos las múltiples escuelas y los diferentes métodos, sabios y contrastados, que hay para llegar al encuentro actor-personaje. Lo importante, decimos, es el contacto que establezcas con aquello que te rodea, con aquello que está ocurriendo delante de ti, con aquellos “otros” que están delante de ti, y la “escucha” es el elemento fundamental, porque son los demás, con sus preguntas o con sus respuestas, con sus acciones o con sus reacciones, quienes te van a dar las pautas evolutivas del personaje, quienes te van a guiar en esa línea de acción que ha de conducirte a comprender, transitar y proyectar un personaje que ha de hacerse carne delante del público. Nos darán las pautas nuestros compañeros de viaje, pero también aquellos que con su visión externa, con su aportación técnica o estética, ayudarán a conformar ese nuevo ser, ese personaje que estamos gestando.

Hablamos de transparencia porque la buscamos, de aceptación de todo cuanto acontece a nuestro alrededor y de integración de cualquier elemento que nos pueda ser generosamente dado para comprender cuánto nos es necesario. Aceptamos el resto de oficios, de actividades que orbitan cerca de nosotros y las incorporamos, integramos a todos los profesionales y creadores necesarios para sacar adelante una creación que soñamos conjunta. Nuestros actores aprenden a trabajar sabiendo que son observados, que los ojos que los miran son ojos creadores, tanto los del público,

¹³ “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro lo observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral”. Así es como inicia Peter Brook su libro *El espacio vacío*.

¹⁴ Término rescatado por Antonin Artaud, quien propugnaba tal modelo de actor. Nosotros, admiradores de Artaud, lo utilizamos en la terminología que usamos en el aula con el objetivo de formar un actor que aprenda a mitificarse en su trabajo.

Hierofante. RAE. (Del lat. *hierophantes*, y este del gr. *εροφντης*). m. Sacerdote de Eleusis, en Grecia, que presidía la celebración de los misterios sagrados. || 2. Maestro de nociones recónditas.

Hierofanía. WIKIPEDIA. (Del griego *hieros* (ερός) = sagrado y *faneia* (φαίνειν) = manifestar). Es el acto de manifestación de lo sagrado. Se refiere a una toma de consciencia de la existencia de lo sagrado cuando éste se manifiesta a través de los objetos de nuestro cosmos habitual como algo completamente opuesto al mundo profano. Es decir, la manifestación de lo sagrado aplicada a objetos diversos: una montaña, un árbol o un cáliz.

que asiste a una función, como los del curioso o interesado que acude a una clase, a un entrenamiento o a un ensayo. Sabemos que o bien están aprendiendo o bien están construyendo un imaginario que bien seguro nos van a devolver en forma de sonrisa, franca mirada o aguda reflexión. También escuchamos, y dejamos que entren en nuestro trabajo, a personas que nos hacen más agradable el día a día, y sobre todo estamos cercanos a las tecnologías, al tiempo que vivimos, y a la capacidad de crear que tienen desde el campo de la imagen, fija o en movimiento, en sus múltiples vertientes digitales. Sabemos trabajar delante de la cámara y nuestra concentración y nuestro ofrecimiento es total, para poder luego recoger el fruto que pueda ofrecernos a nuestro arte, el escénico, tan frágil, etéreo y volátil. Bienvenidos, sí, bienvenidos seáis creadores que fotografiáis, filmáis o dibujáis. También aquellos que escribís y también aquellos que queréis sobre imprimir nuestro trabajo en vuestra imaginación para un uso futuro. Creemos en la necesidad que tenemos como seres humanos de dar y recibir, de compartir todo lo que sabemos para contrastarlo con el continuo avance de las cosas.

En nuestro entrenamiento utilizamos un recurso visual al que llamamos LA IMAGEN DEL ÁRBOL¹⁵, no la utilizamos para trabajar sobre su materia, creemos que la

¹⁵ Transcribimos la descripción del ejercicio, extraída de uno de nuestros cuadernos de trabajo: “EL ÁRBOL es un ejercicio recurrente para iniciar una sesión de trabajo. Consiste en visualizar nuestro cuerpo como el de un árbol. Se trabaja descalzo y se empieza entrando en contacto con el suelo a partir de la planta de los pies, iniciando una sensibilización de la plantilla muscular que forma la base del pie. Desde esa sensibilidad nos ‘enraizamos’ en el suelo adhiriéndonos a él. Se trata de conseguir una base sólida y segura que nos permita anclarnos en la tierra sintiendo que es esta quien nos ‘alimenta’, pero realizando todo el trabajo desde el movimiento. Imaginamos una savia interna que recorre y nutre nuestro cuerpo desde la planta de los pies. Buscamos estabilidad y ser conscientes del eje de nuestro cuerpo. En esta primera fase del trabajo, toda la atención se centra en los pies, teniendo la posibilidad de desplazarnos jugando con el equilibrio y el peso. Nuestros pies son las ‘raíces’ de ese árbol imaginado. Vamos subiendo por nuestras piernas trabajando las articulaciones y abriendo las ingles, basculando a un lado y otro, con la posibilidad de trabajar desde una u otra pierna en equilibrio. Las piernas son en este momento el ‘tocón’ del árbol. Seguimos ascendiendo y concienciamos nuestra columna fortaleciéndola y convirtiéndola en el ‘tronco’ del árbol. Trabajamos sabiendo qué estamos haciendo en cada momento y activando la conciencia y creatividad del cuerpo. Buscamos que el actor irradie ‘presencia’ y que esta se alimente del suelo a través de las ‘raíces’ que hemos extendido por el espacio. A partir de este momento activamos los brazos que se convierten en las ‘ramas’ del árbol. Los movemos con todas sus articulaciones, variando el peso y jugando con ellos aleatoriamente buscando al máximo nuestros recursos expresivos. Combinamos lo abstracto del movimiento con gestos cotidianos perfectamente identificados, como ‘saludar’, ‘lanzar’, ‘recoger’, etc. No olvidamos que la fuerza de nuestro trabajo surge del contacto con el suelo y de ese ‘enraizamiento’ con el que hemos iniciado el trabajo y que nunca abandonamos. Definimos la cabeza marcando con

construcción de una sola materia te iguala a los demás, y aunque en algún momento puede ser un camino necesario, no es la base de nuestro trabajo. Buscamos que nuestros actores puedan igualarse desde sus propias diferencias y por eso dejamos el campo abierto, sin vallas. Con la imagen del árbol buscamos un recorrido que nos oriente, que nos guíe desde el enraizamiento de los pies hasta el fruto de nuestro rostro, pasando por la fortaleza de nuestro tronco, la expresividad de nuestros brazos, las ramas, y la complejidad y hermosura de nuestros dedos, las hojas. Imágenes metafóricas que recorren nuestro cuerpo en una visualización que pretende orientar, guiar y asegurar una estructura corporal que conecta con la naturaleza y con el ejemplo que esta nos da. Todas estas imágenes son elementos de una estructura que asemejamos a nuestro cuerpo y que nos aportan una corporeidad que, a imagen del árbol, nos hace fuertes y flexibles a la vez.



Entre la avaricia, la lujuria y la muerte, de Ramón M^a. del Valle-Inclán.
Foto: Vicente A. Jiménez (2015)

ella direcciones concretas. Intentamos que la savia que nos ‘alimenta’ llegue a todas las partes de nuestro cuerpo. En especial a los dedos de las manos y a las yemas de los dedos, ‘decidiendo’ la posición, el ‘dibujo’, de nuestras manos. Las manos se convierten en las ‘hojas’ de nuestro árbol y la expresividad de nuestro rostro, activada en la última etapa, en la ‘flor’ que germina culminando el proceso. Desde la consciencia total del cuerpo, nos movemos por el espacio de trabajo afianzando nuestro cuerpo en la gravedad de la tierra, para, desde ella, buscar la máxima expresividad del cuerpo desinhibiéndolo y haciéndolo crecer con el uso de nuestra imaginación”.

También utilizamos esas dos pautas fundamentales, el yin y el yang de la actividad escénica, que son “estirar/tirar” y “empujar”¹⁶. Para nosotros son el punto de amarre, ese lugar al que volver si nos perdemos. Estirar y empujar encierran las llaves maestras del movimiento, absorben todos los caminos, se convierten en punto de partida. En nuestras partituras creativas solemos decir: “si te pierdes, enraízate y estira y empuja...”. Ahí encontramos el lugar base desde el que comenzamos una y otra vez a movernos, sabiendo siempre qué estamos haciendo.

No analizamos el hecho físico de estirar o empujar; no trabajamos la disección del movimiento, aunque reconocemos los valores que su estudio aporta al hecho escénico y la utilidad que dichos valores pueden tener para iniciar caminos concretos. Nosotros nos movemos en la libre secuenciación del movimiento, en la creación de una partitura corporal que navega entre lo abstracto y lo concreto, entre lo aleatorio y lo cotidiano, buscando partiturar el movimiento dentro de un recorrido conocido y trazado, pero con un amplísimo margen para la improvisación, para la creación, para la libertad de acción. Buscamos que el movimiento surja espontáneamente del conocimiento adquirido con anterioridad, en un espacio creativo donde podemos abandonar constantemente el camino iniciado para recorrer sendas transversales y alejarnos de nuestros orígenes; pero sin perderlos de vista, sin dejar que la memoria borre lo andado, para, si es necesario, desandar lo recorrido y así volver a la ruta inicial. Esa es nuestra respuesta a la pregunta ¿cómo baila un actor? Con sus propias herramientas, con lo adquirido en la ruta del entrenamiento diario, de la formación

¹⁶ Del mismo cuaderno de trabajo transcribimos la definición de nuestra propuesta:

“‘Estirar’ y ‘empujar’ son dos principios básicos del movimiento, realizados con los brazos, pero implicando la totalidad del cuerpo. Son dos ‘acciones’ que se anclan en el trabajo de ‘enraizamiento’ en el suelo y que marcan dos variantes en las que se centra el alumno para iniciar su proceso de entrenamiento. Se trata de mantener vivas las imágenes y de ejecutar los movimientos con la máxima precisión, buscando las múltiples e infinitas variantes creativas que el intérprete puede ofrecer. Cuando se siente seguro ampliará la conciencia del movimiento jugando con las imágenes de ‘abrir’ y de ‘cerrar’, después ‘aceptar’ y ‘rechazar’, ‘juntar’ y ‘separar’. Todas estas imágenes las ejecutará con distinto peso y con diferentes velocidades. Añadirá la posibilidad de ‘acariciar’ y de ‘golpear’. Todo a diferentes alturas y siempre en movimiento, teniendo claro que es la dirección de la cabeza quien guía el ejercicio. Los movimientos pueden ser abstractos o definidos, podrá añadir ejercicios de ‘auto manipulación’ y de equilibrio, y los ejecutará sabiendo siempre qué está haciendo. Podrá salir transversalmente del ejercicio y volver a él, pero esta será su base, el motor de su movimiento. El trabajo crecerá, pero al alumno le quedará siempre el recurso de que si se pierde en su búsqueda, puede volver a su origen, es decir, a jugar con la sencilla y primaria imagen de ‘empujar’ y de ‘estirar’”.

constante; en la interiorización de lo aprendido para liberarse de ello cuando ya solamente estás tú, y donde el único recurso es tu cuerpo.

Creemos en el uso de las manos y en la complejidad que estas encierran. Estamos constantemente atentos a ellas, a su uso y a las decisiones que tomamos con respecto a la forma que adquieren, al carácter que manifiestan. Las manos, los dedos, las yemas de los dedos... Todo alimentado con la savia que adquirimos firmemente enraizados desde los pies. Nuestras manos son los embajadores de nuestra expresividad, construyen los signos que emitimos al exterior, son nuestra defensa, nuestro escudo frente a lo externo y hacemos consciente la importancia que adquieren en nuestro trabajo. Queremos llegar a todo aquello que nos sorprenda, que nos interese, a todo aquello que nos pueda aportar disciplinas tan dispares como el Kathak de la India, la Danza balinesa o el Flamenco español¹⁷.

La base de nuestro modelo la conforman lo que nosotros llamamos PUNTOS DE ATENCIÓN BÁSICOS¹⁸, cuatro puntos fundamentales sobre los que trabajar y asentar,

¹⁷ Tres disciplinas que se anclan en la codificación del movimiento, donde cada posición corporal tiene una traducción específica en las manos y que hemos conocido a partir de muestras de trabajo del bailarín y profesor de Kathak Fasihur Rehman, de la bailarina y profesora de Danza Balinesa Ángela López y de la bailarina, profesora y coreógrafa de Baile Español Julia Grecos.

¹⁸ En nuestro cuaderno de trabajo aparecen las siguientes anotaciones:

“Los PUNTOS DE ATENCIÓN BÁSICOS, son los cuatro elementos fundamentales del movimiento y de la acción escénica: DESPLAZAMIENTO, RITMO, ALTURA y PESO. Son la base de creación de un personaje, cómo se desplaza, cómo se mueve, a qué velocidad lo hace, cuál es su ritmo interno/externo, y cuál es su altura (la caída de los hombros, la flexión de las rodillas, la altura de la mirada, ...) y su peso (más ligero, más pesado, más duro, más blando...). Cada uno de estos puntos implica un trabajo específico.

DESPLAZAMIENTO: Empezamos nuestro entrenamiento desplazándonos por la sala, reconociendo y asumiendo el espacio con el cuerpo, con la mirada y con los cinco sentidos. Jugamos con la dirección de la cabeza, marcamos claramente la dirección con el cuerpo, también nos desplazamos a partir de una parte de nuestro cuerpo, un hombro, la barbilla, el pecho, la pelvis... La cabeza y la MIRADA dirigen la dirección del cuerpo, los objetivos que perseguimos. Trabajamos la mirada buscando puntos concretos y también de forma periférica, estando alerta ante todo lo que ocurre a nuestro alrededor. La mirada la situaremos siempre a la altura de los ojos. Trazamos rectas, diagonales y desplazamientos curvos, concienciando cada uno de ellos. Jugamos con la longitud (la distancia) del paso (pequeño, medio, normal, grande, muy grande...), jugamos con los pies, caminando en ‘punta’, es decir, apoyando primero los dedos de los pies, y en ‘talón’, apoyando el talón y a continuación el resto de la planta del pie. Caminamos señalando con los dedos hacia dentro, con los dedos hacia fuera, de puntillas, de talones, con el lateral del pie, con el interior... Buscamos cambios de dirección, pasando por el centro de la sala, esquivando a los compañeros... Planteamos ‘contra direcciones’, es decir, marcamos el inicio del movimiento en una dirección, o con una parte del cuerpo, para inmediatamente buscar la dirección contraria. Acabamos combinando creativamente todas estas variantes.

RITMO: A partir del ejercicio anterior, jugamos con la velocidad de nuestros movimientos: nos des-

no solo nuestro entrenamiento, sino también la línea de acción de los personajes que construimos. Y son: DESPLAZAMIENTO, RITMO, ALTURA y PESO. Estos cuatro puntos aglutinan todos los demás elementos en los que vamos a basar nuestro trabajo, son la matriz desde la que elaborar nuestras propuestas. Con ellos analizamos, estudiamos y conformamos lo que hacemos, sabiendo que en la estructura del movimiento, en la estructura de la acción, están siempre presentes.

plazamos en carrera, rápido, normal, lento, a cámara lenta... Jugamos con los 'dinamo ritmos', es decir, a cámara rápida, marcha atrás... Insistimos en el stop, es decir, la paralización del movimiento en el momento álgido y lo diferenciamos de la 'interrupción de la acción', que es un stop repentino en el que después continuamos con la misma acción y la misma intensidad, a nuestro cuerpo le damos la orden de 'pausa' y posteriormente la orden de 'play' o acción.

ALTURA: Concienciamos la altura de nuestro cuerpo en el espacio flexionando o estirando las piernas y el cuerpo, acompañando el movimiento con los brazos y los empeines. Caminamos de puntillas, normal (desplazamiento natural), a media altura (agachados), 'enanos' (en cuclillas)... Jugamos con el cuello y la cabeza acompañando al cuerpo, y con los brazos, manteniéndolos a distintas alturas. Añadimos diversas formas de ir al suelo, trabajando formas conocidas o creando nuevas y personales maneras de ir al suelo. Buscamos en el suelo múltiples formas de ejecutar el movimiento, sin abandonarlo y situando una medida imaginaria en paralelo al suelo, para desplazarnos sin elevarnos más de la línea que hemos trazado. Por último, incluimos en el trabajo los saltos, como la forma más elevada de trabajar el cuerpo.

PESO: Todo ello lo trabajamos en 'ligero' o en 'pesado'. Iniciamos este punto desequilibrándonos a propósito, cayendo hacia un lado u otro y recuperando el peso. Abandonándolo y recogiendo de nuevo. Llevándolo hasta el límite, pero sin traspasarlo.

Para graduar el peso del cuerpo, en nuestros cuadernos de trabajo, hablamos de infinitos matices que van desde el peso del cuerpo abandonado en el suelo, sin ninguna fuerza y sin movimiento, hasta la máxima dureza, o la máxima ENERGÍA, siempre en movimiento, con la que podemos trabajarlo. Para controlarlo proponemos el siguiente ejercicio, donde hablamos específicamente de TENSIÓN muscular y de cómo dosificar esa tensión para ajustarla al trabajo que se está realizando:

"Ejercicio de niveles de TENSIÓN (aumentamos la tensión muscular graduándola progresivamente):

Nivel 1: El cuerpo relajado.

Nivel 2: El cuerpo normal, nuestro estado natural.

Nivel 3: El cuerpo en escena, el gesto limpio.

Nivel 4: El cuerpo en farsa, reacciones rápidas.

Nivel 5: El cuerpo en alta tensión, dramático.

Nivel 6: El cuerpo en su máxima tensión controlada.

Nivel 0: El cuerpo en el suelo, sin ninguna tensión".

Otra variante que proponemos es trabajar la RESISTENCIA oponiéndose a una fuerza imaginaria que nos empuja, graduando los diferentes niveles de resistencia que ofrecemos... Trabajamos también las CONTRAFUERZAS, es decir, fuerzas opuestas dentro de un mismo movimiento. Un gesto que afirma y otro que niega, una determinada acción y su contraria.

La respiración, el sonido y la palabra será, y en este orden, la evolución natural de este entrenamiento que proponemos.

"Después de la sensibilización específica de cada uno de estos puntos básicos de atención, iniciaremos un trabajo de improvisación y de creación, donde todos ellos estarán presentes. Podemos crear secuencias de movimientos, o partituras, que incluyan los cuatro puntos de atención básicos con sus múltiples variantes, creando una determinada línea de acción".



Yo, Ubu, de Alfred Jarry. Foto: Nacho Sánchez (2013)

Trabajamos profundamente “el coro”, nos interesa el trabajo coral, el trabajo del grupo, pero no lo hacemos al modo del coro griego —que también—, donde todos somos lo mismo, nosotros lo hacemos desde la tribu, desde la sensación de pertenencia a un espacio tribal donde el trabajo del coro se manifiesta con toda su potencia, pero manteniendo la personalidad de cada uno de sus elementos. Nos interesa el héroe/corifeo, pero más nos interesa el coro en su aspecto icónico y tribal. Por eso no trabajamos el coro desde las “materias”, lo trabajamos desde la química, la escucha y la alerta, desde ese estado en el que cualquiera, un solo elemento, puede transgredirlo y cualquiera puede sumar a lo que ya está siendo ofrecido por los otros. Buscamos, en nuestra tribu, un espacio de propuestas donde, con generosidad, sean aceptadas las variantes que sus miembros proponen. En nuestros trabajos restamos protagonismo al héroe para trasladárselo al coro, porque es en ese núcleo donde sentimos la pulsación del modelo que buscamos, un espíritu de pertenencia.

Nos gusta lo antropológico¹⁹ porque nos permite recuperar el verdadero cuerpo del hombre, su verdadera esencia, aquel cuerpo ancestral que estaba más conectado con la tierra. Queremos recuperar también el conocimiento de la naturaleza y el sen-

¹⁹ Patrice Pavis habla en su libro *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, de lo antropológico como “un terreno de experimentación excepcional puesto que tiene ante sus ojos hombres que juegan a representar otros hombres”. De esta premisa de estudio, de la propiocepción del actor, de su escucha interna, y de sus variantes más primitivas, parte el trabajo de investigación que hemos desarrollado en diferentes etapas de nuestra docencia.

tido que para el hombre ha tenido su relación con los animales. La “animalización” de nuestros personajes es un campo consciente de nuestro estudio y de nuestra investigación. Es un espacio desde el que partimos para afrontar personajes, situaciones y emociones. Es un espacio de estética y de interiorización orgánica. A este campo antropológico asociamos el trabajo con elementos, básicamente palos y cañas de bambú, pero también armas y escudos. La lucha escénica y la manipulación corporal están firmemente integradas en el amplio mapa de entrenamiento que hemos extendido. Seguimos el camino de la “verticalidad”, porque en él está el movimiento, pero sin dejar de sentir el contacto con la tierra y el alimento que extraemos de ella.



Divinas palabras, de Ramón M^a. del Valle Inclán. Foto: Vicente A. Jiménez (2018)

El camino de la MÁSCARA también ha arraigado con fuerza en una parte importante de nuestro trabajo y queremos seguir en él. Comprendiendo y construyendo un espacio donde descubrimos, ingenuos principiantes, la importancia que tiene su uso como altavoz de nuestro cuerpo. Entendemos la *COMMEDIA DELL'ARTE* como una disciplina fundamental para asentar el abecedario de la pedagogía teatral²⁰. Sabemos que en esta antigua forma de hacer teatro se encuentra la vanguardia de lo que fue el origen del teatro moderno y nos acercamos a ella intentando asir todos sus princi-

²⁰ Hemos usado máscaras en numerosos espectáculos, convirtiéndose, dentro de nuestra forma de hacer teatro, en un recurso constante. Hemos trabajado las máscaras de la *Commedia Dell'Arte* con maestros como Antonio Fava o Fabio Mangolini; y máscaras de Java y Bali con Alejandro Pino. También construimos nuestras propias máscaras a partir de recetas propias hechas con algodón, látex y cola y, desde hace muchos años, contamos con Paco Pellicer, Enric Juezas o Linda Vitolo en el diseño y construcción de máscaras para nuestros espectáculos.

pios para poder, luego, utilizarlos, una vez interiorizados y filtrados, en otros trabajos más conectados con nuestro tiempo.

El REPERTORIO de personajes que adquiere un actor durante su trayectoria²¹ es otro de los asideros en los que amarramos nuestro trabajo. Sabemos que la calidad de un actor se manifiesta en la calidad de los personajes que interpreta y por eso seleccionamos y conservamos aquellos que todavía nos pueden hacer crecer más, y seguimos conviviendo con ellos en el espacio de entrenamiento para contrastarlos, en otros espacios, en otras situaciones, con otros personajes distintos a los que lo arropaban en el original y ver qué ocurre con ellos. También se convierten en conejillos de laboratorio sobre los que experimentamos otras técnicas, otras disciplinas, otras maneras de hacer, para poder seguir, de esa forma, desarrollándolos después de su vida finita. El repertorio de un actor se nutre de los personajes que encarna, y este los mantiene vivos, volviendo constantemente sobre ellos, trabajando su cuerpo, su voz, su biografía, su carácter, sus emociones, su energía... Los recuerda, y los va situando en el orden más adecuado para el momento que está viviendo, para sus actuales necesidades. Es capaz de describirlos, de presentarlos como haría un feriante ante las maravillas que ofrece, lo conoce casi todo sobre ellos, es capaz de sintetizar sus gestos más esenciales, sus frases más esenciales y su partitura escénica, sin necesidad de hacerlo desde la obra donde fue concebido, extrayéndolo y dándole sentido, así, escogido y señalado, fuera de su contexto.

Vamos a dedicar tanto tiempo a la lectura, al estudio y a la ciencia, como a la contemplación y a la observación, pues de todo ello nos vamos a alimentar, contribuyendo así a conformar el sustrato de nuestro paisaje escénico. Estaremos atentos a todo cuanto ocurre a nuestro alrededor para entenderlo, y mantendremos nuestro compromiso con la sociedad a través de la ideología y los principios éticos sobre los que nos movemos. Estos prevalecerán sobre cualquier otra consideración de éxito o

²¹ Como modelo de entrenamiento, proponemos al actor mantener en repertorio una galería de personajes que haya interpretado con anterioridad y que le permitan seguir trabajando en ellos en situaciones distintas a las que fueron creados. Para ello proponemos al actor que elabore una ficha de cada uno de ellos, describiéndolos corporal y vocalmente, eligiendo una frase esencial que sintetice su carácter y seleccionando entre sus réplicas un pequeño monólogo. El actor convive con estos cuatro o cinco personajes que ya ha habitado, situándolos en contextos distintos, relacionándolos con personajes de otros compañeros y creando una pequeña presentación donde, entrando y saliendo de cada uno de ellos, le explique al público cómo son.

de carácter comercial, ya que renunciamos al orden de prioridades que establece un sistema con el que no empatizamos y frente al que mostraremos nuestros valores, para que estos vayan inflamando al resto de nuestros conciudadanos. Y lo haremos desde el escenario, desde el aula y desde la calle.



L'òpera de tres rals, de Bertolt Brecht. Foto: Vicente A. Jiménez (2018)

La base de nuestro trabajo es muy sencilla, pero también muy personal, y en ello estamos. Nuestro mapa de trabajo está muy claro. La fisicidad que proponemos no es circunstancial ni gratuita, surge del deseo de trabajar desde la acción. Entendemos que la respiración, la inhalación de oxígeno, fuente de vida, es el placer más inmediato del que podemos disfrutar y nos entregamos a él, haciéndolo físico, transmitiendo el aire que inhalamos a todo nuestro cuerpo para hacerlo sanar con él. Buscamos, como todos, la presencia escénica del actor. Buscamos la excelencia en todo aquello que emprendemos, la calidad y no la perfección, pues sabemos que la perfección es un modelo ya finalizado, y para mantener una exigencia constante hemos de equivocarnos, hemos de fracasar y, para seguir avanzando, hemos de permanecer atentos a cuanto acontece a nuestro alrededor.

Queremos dar “gracias” constantemente, porque sabemos que en ello va nuestra felicidad y porque sentimos que todo cuanto se nos ofrece es un regalo inmenso del que nos sentimos responsables.

Y queremos ser Bruce Springsteen, mejor dicho, queremos ser como Bruce Springsteen, porque admiramos su fortaleza, su energía, su carisma, su ética. Porque es capaz de cubrir las expectativas de miles de personas juntas en un estadio, porque

es capaz de llenar tres horas de música sin desfallecer y porque es capaz de acordarse de un chico mallorquín y dedicarle una bellísima balada en el momento justo, en el instante más adecuado del concierto. No, no seremos nosotros quienes nos quejemos del esfuerzo. Vamos a perseverar, vamos a insistir un día y otro, una y otra vez, para seguir creciendo de forma honesta y comprometida, con nuestra vida y con nuestro trabajo. Para alcanzar ese estadio de coherencia entre nuestra manera de hacer y nuestra manera de ser²².

Y también queremos saber cómo se dice, por ejemplo, “pompa” de jabón en euskera, para poder pronunciarla dándole cuerpo, porque ya sabemos que en valenciano, la lengua del país donde vivimos, es *bombolla*, y en gallego, *burbulla*²³, y como aspiramos al conocimiento, al descubrimiento y a la aceptación del otro, también queremos saber cómo se dice en euskera. Porque la diversidad nos hace más sabios, porque nuestra personalidad se manifiesta en contraste con la personalidad del otro y porque en su aceptación encontramos nuestra propia aceptación. Y con ella el Karma, esa energía invisible e inmensurable que se deriva de los actos de las personas, es decir de sus acciones físicas, pero también de sus palabras y de sus pensamientos.

Ah, *burbuila*, se dice: *burbuila*.

²² Bruce Springsteen es un famoso cantante americano de voz poderosa y socialmente comprometido. El 17 de junio de 2012 ofreció en el estadio Santiago Bernabéu de la ciudad de Madrid, el que ha sido el concierto más largo de su carrera: 3 horas y 48 minutos. Actuó para 60.000 personas ofreciendo un recital de 32 canciones. Diez días antes había fallecido en Mallorca, Nacho Hurtado, un fan suyo de 20 años, cuyo sueño era asistir al concierto de su ídolo. Los amigos del joven mallorquín iniciaron una campaña contrarreloj para que el cantante le dedicara una canción. No pudieron acceder a Bruce Springsteen y no sabían si la petición habría llegado hasta él. A las 23 horas y 49 minutos de aquella noche, Bruce paró el concierto y habló de Nacho dedicándole *The River*, una hermosa balada. Con 62 años cumplidos, el cantante llenó de canciones casi cuatro horas de actuación, cubriendo sobradamente las expectativas de miles de espectadores rendidos a su arte, y tuvo un momento para dedicarle un tema a un joven que unos días antes soñaba con acudir al concierto.

²³ Nos referimos a una reflexión relacionada con un curso que ofreció en Valencia un profesor de teatro de reconocido prestigio. Durante varios días, éste impartió unas clases relacionadas con su especialidad, donde mostraba su magisterio y su forma de ver y hacer teatro. En una sesión, los alumnos trabajaban sobre la corporeidad de las palabras y la musicalidad de estas, la palabra elegida era trabajada por los alumnos en castellano, el profesor le preguntó a un alumno francófono cómo se decía en su idioma esa palabra, para mostrar así la diferencia sonora y por lo tanto corporal. A partir de esta pequeña anécdota, surge una reflexión que tiene que ver con el placer de seguir aprendiendo. Aquel maestro, aun estando en Valencia, no supo nunca, porque no lo preguntó, cómo se decía aquella palabra en valenciano. No la aprendió porque, tal vez, no le interesaba. En los días que estuvo en Valencia no quiso saber nada de sus alumnos que no tuviera que ver con su propio trabajo, ni compartió experiencias con los profesores que organizaban el curso. Se fue tal y como vino, llevándose únicamente aquello que trajo.

EL ARTE DE CONTEMPLAR

Joaquín Paredes Solís

No, en el principio no fue el verbo; mucho antes fue el gesto, la postura, el movimiento, el baile, la acción, la expresividad, la convulsión y la agitación del cuerpo tratando de comunicar el temblor, la inquietud o el ritmo que latían en su interior; producto quizá de una consciencia que empezaba a despertarse, a buscar su identidad y el modo de compartir con los demás y con la naturaleza que les rodeaba sus desasosiegos, sus incertidumbres y sus interrogantes. Lejos todavía de la precisión conceptual del lenguaje y de sus construcciones más complejas y más lógicas, pero con capacidad para transmitir y transmutar sentimientos y afectos, consuelo, esperanza o temor, y para ser contemplado y compartido, esas primitivas y ambiguas representaciones supusieron una primera mirada sobre el enigma de las cosas y sobre el deseo de poder comprenderlas y de expresar, asimismo, el cauce interior de una vida singular que hizo de la admiración un modo de búsqueda y de aprehensión de lo real antes de que la oralidad y la escritura vinieran a complementar ese afán.

Tratar de entender el propio dinamismo de las cosas, estimularnos, excitarnos e intercambiar con el cuerpo y sus movimientos el ansia de gozar, de conocer y de expresar lo que se intuía y bullía en un interior todavía demasiado primitivo y confuso, es algo probablemente tan viejo como nuestra propia naturaleza humana, aunque todavía no tuviera ningún nombre que pudiera definir esa energía y esa actividad que nos empujaba a trascender nuestra inmediatez más tosca y cotidiana, a superar el aislamiento de lo individual, para fundirse con la unidad de todas las cosas en una inmanencia entusiasta y festiva.

Hay algo animal, perturbador e indomable en el mismo hecho de moverse y expresar con el ritmo corporal la comunión con las cosas, hasta perder el conocimiento, la noción de la realidad y la consciencia. Es también este frenesí original una invitación a la aventura, a ir más allá de lo evidente, un billete que nos empuja al viaje que nos permite ampliar la mirada, la contemplación y el conocimiento que, una vez iniciado, no tiene vuelta atrás, quiere más y más.

El teatro, como el baile en el flamenco, aúna la diversidad y lo múltiple. En él se dan cita el pensamiento, la estética, el diálogo, el monólogo, la música o la danza, en una mezcla enriquecedora y en un directo que esparce, en ambas expresiones, emoción y sentimiento, hondura y capacidad para empatizar, representar y transferir pasiones, difícil de igualar por cualquier otra manifestación artística o literaria.



Joaquín Paredes. *Bestiario personal*, 40

También el público, la mirada del otro, del que contempla, es un factor que contribuye a que la representación tenga la tensión necesaria para infundir vitalidad y realismo a la misma. Esta presencia, en vivo y en directo, es imprescindible para completar el bucle de la representación y constituye otro elemento enriquecedor del juego teatral, que le da también la fuerza necesaria para ser.

No en vano la palabra *teatro* procede del griego θέατρον, que significa “lugar para ver”, que, a su vez, procede del sustantivo θέα, que significa “visión”, que encontramos también en el origen de la palabra *teoría*, que guarda relación asimismo con el verbo θεωρομαι, que se puede traducir por “contemplar”, “considerar”, “examinar”, “ser espectador”, de modo que teatro, con su sufijo instrumental -τρο, significa “medio de contemplación”. El teatro es, pues, el lugar para la contemplación, por lo que éste

tiene que tener las condiciones adecuadas para ello, no solo internas o interesadas, como la atención que pone el que mira, o la profesionalidad del que actúa, sino también externas, entendiendo como tales el lugar preparado para mirar, que esté bien dispuesto, que tenga una buena sonoridad y una buena visión.

La contemplación, no lo olvidemos, forma parte del pensar y, por tanto, del lenguaje que lo manifiesta, ya que pensar no es otra cosa que pesar, comparar, contrastar, relacionar, pues sin todo ello no se puede tener un criterio claro de elección, y tampoco podemos olvidar que el pensar, el contemplar, el deliberar, es el paso previo para la decisión y para la acción con sentido. Contemplar es mirar detenidamente, mirar de nuevo, mirar con profundidad para desentrañar o comprender el significado de algo, bien de un hecho, de una representación, de un gesto o de un símbolo. El pensar es el paso previo para la transformación de las cosas, de la sociedad, del mismo devenir de la humanidad.

Fue en Grecia donde se originó el teatro, como tantas otras cosas, y fue un elemento más que configuró la estructura de la cultura occidental. Su nacimiento adentra sus raíces en el mito y está relacionado probablemente con la danza y las prácticas simbólicas y religiosas de las fiestas dionisiacas, en las que un coro de hombres disfrazados de sátiros, con pieles de chivos, entonaban ditirambos y danzaban con las bacantes o ménades en honor al dios con el propósito de parecerse a él y asimilar su naturaleza escandalosa, violenta y libertina, de lo que parece disentir Aristóteles, según el cual las representaciones dionisiacas eran más bien de carácter sencillo y alegre. La alegría, la risa, el sentido del humor, junto con la capacidad para crear, son atributos singulares y herramientas imprescindibles para saborear y sortear tanto las delicias como las inclemencias y rigores del viaje de esa especie a la que autodenominamos humana, que se nutre del humus primigenio pero que intenta trascender esa inmediatez a través de la contemplación y del deseo, dialéctica constante que también forma parte de su ser:

Sueñan las orugas
con alas de colores
y en la esperanza tejen
sus féretros de seda.



Joaquín Paredes. *Bestiario personal*, 23

¿Tendrán que ver estos ritos y representaciones, en su evolución, con lo que en la actualidad denominamos carnavales? En estas representaciones colectivas, como en las antiguas dionisíacas, es el pueblo el que abraza e interpreta la tradición y los orígenes sin ningún tipo de texto escrito, sin guión, sin dirección, en un gran coro que llena las calles y las plazas como un gran escenario, en el que se mantienen el escándalo, la perversión y alteración de las costumbres, el libertinaje, el placer y el gozo por vivir y experimentar sensaciones. Según Nietzsche, en el éxtasis dionisíaco se quiebra el principio de individuación, y el espectador se confunde con lo colectivo humano y con la naturaleza, que es también otro colectivo externo que envuelve y arropa, de tal modo que la tragedia revela la unidad de todo lo existente y su esencia era ese fondo dionisíaco donde se rompe con la individualidad y se mezclaba y fundía con todas las cosas en una aceptación del existir y sus energías sin recurrir a ningún consuelo metafísico.

Esto cambió radicalmente, según Nietzsche, cuando Eurípides banalizó los personajes de la tragedia. Triunfó entonces Sócrates y el diálogo platónico, que sustituyeron a la tragedia, y desde ese momento la filosofía impuso un modo teórico y otro

dionisiaco de ver el mundo, brecha que solo se corrigió, según el pensador alemán, gracias a la filosofía de Schopenhauer y a la música de Wagner, que vuelven a restaurar la síntesis trágica de la antigüedad.

Los festivales dionisiacos evolucionaron y hacia el siglo VI antes de nuestra era se introdujo un actor que alternaba con el coro, cada uno con un lenguaje diferente, pues este conservó el estilo dórico, propio de la poesía coral griega, mientras que el actor utilizaba lenguaje y estilo jónico, de ahí que las primeras representaciones, denominadas tragedias, constituyen una de las primeras manifestaciones artísticas en las que se producía una dialéctica entre el actor y el coro.

En el siglo V se establecieron los relatos clásicos de la tragedia y la comedia con Esquilo y Sófocles, que introdujeron algunas variantes, como el aumento del número de actores, lo que hizo necesario ampliar o crear nuevos escenarios para poder realizar los espectáculos, y para ello se construyeron grandes teatros de piedra, capaces de albergar también un mayor número de espectadores.

Normalmente, estas construcciones se realizaron enfrente de una ladera rocosa con gradas en forma de semicírculo alrededor de la orquesta, que era el lugar donde tenían lugar la mayor parte de las representaciones; detrás se levantaba la escena, donde los actores cambiaban de vestimenta, y el proscenio, una pared con columnas, servía para sostener las decoraciones que evocaban el lugar en el que transcurría la acción.

Las representaciones se llevaban a cabo habitualmente al aire libre, con los actores disfrazados con túnicas y máscaras, y de este modo surgió el teatro o el drama, obras escritas para ser representadas en un escenario.

Según Aristóteles, lo que llamamos “obra dramática” es un arte que emplea recursos variados, como el ritmo, la palabra, el baile o la música, que en otras expresiones o creaciones humanas se dan por separado, y ello se realiza con el fin de imitar a personas que realizan acciones. Tampoco podemos olvidar que la mimesis fue una de las primeras manifestaciones artísticas, porque de esa imitación los seres humanos extraen un gozo connatural a su carácter y contribuye también a calmar su curiosidad por aprender, por conocer el por qué de las cosas.

La máscara es, probablemente, el primer elemento, aparte de los personajes, del coro, que se incorpora a las representaciones. Las máscaras con las que representa-

ban los actores son un símbolo de la construcción del personaje y del papel que este juega en las diversas circunstancias de la existencia. Persona, personalidad, identidad son términos que tienen que ver con esta máscara que somos cada cual y que vamos perfilando y adaptando a las circunstancias de nuestro vivir. No nacemos hechos, acabados, terminados, cerrados, sino que nuestro ser consiste, precisamente, en ir haciéndonos, en teatralizar nuestra existencia, en ir construyendo las máscaras de nuestra identidad, de nuestra personalidad, a la medida del tiempo que nos constituye y nos vivifica. Nacemos individuos y nos vamos construyendo como personas.



Joaquín Paredes. *Bestiario personal*, 44

Como todo lo que crea el ser humano, también el teatro tiene su propia terminología, y así palabras como comedia, drama, escena, hipócrita, coro, corega, orquesta, pantomima, periacto o tragedia, que proceden del griego, tienen que ver con la actividad teatral. Sorprende la palabra que en griego significa “actor”: hipócrita, término que revela la consideración que, con el tiempo, tuvieron aquellos que se dedicaban

al teatro y que se mantuvo durante mucho tiempo, posiblemente hasta que el cine les proporcionó glamur, fama y dinero. El comediante era sinónimo de titiritero, de gente de mal vivir, sin oficio ni beneficio, sospechosos de cualquier felonía o perversidad, falsos, simuladores, de moralidad perniciosa, que vagaban de pueblo en pueblo ofreciendo sus espectáculos, críticos a veces con la moralidad vigente, con sus usos y costumbres, y que mostraban, por otra parte, la hipocresía de las mismas. El desprestigio que ha tenido esta actividad se refleja también en el lenguaje, que guarda en su formalidad y en su semántica todas nuestras huellas, nuestras máculas, nuestras cicatrices, nuestros aciertos y nuestros yerros. “Hacer teatro” es, por ejemplo, sinónimo de disimulo, de engaño, de artificio o fingimiento.



Joaquín Paredes. *Bestiario personal*, 57

El silencio, por último, también forma parte de la expresión de los sentimientos, y lo hace con tanta elocuencia como las palabras o los sonidos. El silencio, que estuvo al principio, que fue antes que la palabra, expectante y abierto, que se nutre de susurros y latidos, es parte imprescindible del decir poético y del decir flamenco, teniendo

su propio espacio y dramatismo en la expresión del canto. En el teatro, el silencio es dramático, significativo o incómodo. Ha sido el silencio, junto con la palabra, que vino a completarlo, a precisarlo, a expresarlo, los que han ido construyendo la identidad humana, los que han ido perfilando las máscaras de su identidad en una representación perseverante y continua de su devenir más genuino hasta convertirse en materia poética, en signo que sugiere y encarna, en verbo que crea, conjuga y alimenta las horas del trayecto, en grito insatisfecho, en interrogante o en gesto que buscan el conocimiento, la belleza y sus ficciones.

TEXTOS

PARÁBISIS

EL MECANISMO DEL DRAGÓN

Ana Vanderwilde

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

PERSONAJES

HOMBRE. Tiene ideas inquietantes. Impulsos que no entiende. Nadie lo sabe.

NIÑO. Niño.

DOCTORA. Terapeuta del HOMBRE.

AMANDA. Mujer del HOMBRE.

LEWIS CARROLL. Alguien que podemos encontrar en internet.

ESCENA PRIMERA

Un niño bien parecido, de unos ocho años, permanece parado, inmóvil, sin un gesto, al borde del escenario, frente al público. Durante el siguiente prólogo irá saliendo por el lateral derecho.

Los almendros dan vida. Energía. Lo crudo del invierno pasa cuando florecen los almendros. Cierro los ojos y veo el rostro del niño con ojos de almendra que me mira sin verme, desde dentro. Yo no puedo dejar de verlo. Si duermo se hace tan grande que llena mi cabeza y me despierta cuando estalla dividiéndose en miríadas de rostros de niño del tamaño de una pequeña almendra que se juntan formando otra vez el rostro del niño con ojos de almendra. Sucesivamente toda la noche. Ya no duermo. Pronto llegará el invierno. Los almendros.

Espacio de la consulta, en el lateral izquierdo. Sillón de psiquiatra. Sillón de paciente.

HOMBRE. Por el secreto profesional sé que no puedes contárselo a nadie por eso confío en ti.

DOCTORA. ¿Es eso lo que esperas de mí? ¿Que te guarde un secreto? ¿Por eso has venido? ¿Rompes un silencio de veinte años para llamarme un sábado para contarme un secreto?

HOMBRE. Ahora no puedes traicionarme.

DOCTORA. Lo importante es que no te traiciones a ti mismo. ¿En qué trabajas?

HOMBRE. ¿Qué importa eso? No veo la relación con lo que te acabo de contar.

DOCTORA. Estoy valorando qué tipo de ayuda necesitas. Todo está relacionado.

HOMBRE. Soy agente inmobiliario.

DOCTORA. ¿Y en tu tiempo libre?

HOMBRE. Apenas tengo tiempo libre. Y después de esto me lo paso pensando.

Pensando siempre en lo mismo. No te imaginas cómo paso las noches; y esta noche será igual, y la de mañana igual, y la siguiente. Y la otra y la otra. No duermo, me la paso sudando. Y la angustia, que no se me quita en todo el día. Por lo menos quítame la angustia..., un ansiolítico, algo.

DOCTORA. Llegaremos a eso. Háblame de tu familia. Con quién vives..., hay niños en ella..., cómo se llevan...

HOMBRE. Mi familia es normal. Soy un hombre normal ¿No me ves? Soy como siempre he sido. Tengo mujer y un hijo, y un perro. Somos felices. Éramos, era feliz antes de esto. Ayúdame.

DOCTORA. Esto es solo una primera visita, vayamos paso a paso. Extiéndete un poco con tu familia. Háblame de ellos.

HOMBRE. Amanda, mi mujer, es rubia. Un año mayor que yo. Funcionaria de Hacienda. Está esperando a que el niño crezca un poco para presentarse a las oposiciones a inspectora. Es una fiera en matemáticas, contabilidad..., todo eso. En realidad, es más lista que yo. Y Rober tiene ocho años. Salió a su madre, listo y rubio, y con carácter. Pero tiene los ojos de cuando yo era niño; y mis orejas..., y muchos gestos míos..., el caminar... Es el niño más guapo que he visto, y mira que he visto niños. No exagero. Tengo fotos. ¿Tú tienes niños? Aquí tenía tres años, mira que rizos..., los ojazos... como yo a su edad... En esta tiene cinco, en Eurodisney... Y esta es de hace unos meses. Su cumpleaños... qué pena, ya va para hombrecito... me duele que crezca...

DOCTORA. ¿Y tú...?

HOMBRE. Si alguien lo toca lo mato.

DOCTORA. Cuéntame cómo se llevan.

HOMBRE. Enseñamos juntos trucos a Sansón. Los fines de semana vamos todos al campo, jugamos al fútbol, le enseño a prender el carbón y asar chuletas, le enseño a hacer fotografías..., no con el móvil, con una Nikon de las buenas, de las de antes. Ahora quiere aprender a revelar.

DOCTORA. ¿Todos quiénes son, tu mujer...?

HOMBRE. Sí; y mis cuñados; y amigos de toda la vida con sus mujeres y sus hijos. Entre todos somos más de veinte personas. Nos gusta la naturaleza; y nuestros niños disfrutaban más que nosotros. El mío se levanta antes que yo todos los sábados solo por la ilusión del campo. Correr al aire libre... Trae un día a tu familia con nosotros.

DOCTORA. Gracias. No tengo con quien ir. Y en tu tiempo libre, en el campo, con los niños, ¿De qué te encargas tú, del asadero? De jóvenes eras tú quien se encargaba de la carne en el campo, de la música en las fiestas... Siempre algo al margen del grupo.

HOMBRE. Este sábado no fui. No quería ver a nadie. Fue mi mujer con Rober. Hasta Sansón fue. Pero yo no. Tenía miedo de que los amigos me vieran la cara. Era como si lo llevara escrito. Todos tienen niños. Yo me encargo de ellos mientras los adultos juegan a las cartas. Dirijo las actividades, los entretengo, les hago fotos. Confían en mí. Me conocen. (*Breve silencio*). Ese es el problema, que me conocen.

DOCTORA. ¿Y qué harás esta semana?

HOMBRE. No volveré a ir nunca. Amanda no sospecha nada.

DOCTORA. No tiene nada que sospechar. Has dicho solo que entretienes a los niños, que les hace fotos... Cuéntame a qué juegan, cómo son las fotos.

HOMBRE. Soy un tipo normal. Te lo he dicho: normal. Solo necesito dormir. Y quitarme la angustia. Ayúdame a que todo sea como antes. Es lo único que quiero. Volver a antes.

DOCTORA. Acabamos enseguida. Como tú dices, no eres el único. Estás confuso. Mezclas fantasía y realidad, como cuando éramos adolescentes. Voy a recetarte un hipnótico para dormir; y unas pastillas para la ansiedad que debes tomar en el desayuno. (*Va preparando las recetas*). Un par de preguntas más; el niño...

HOMBRE. (*Interrumpiéndola*)...Confuso.

DOCTORA. ¿Tiene cara? ¿Lo conoces?

HOMBRE. No sé, no estoy seguro. Los niños a esa edad son tan parecidos... Puede que lo haya visto en un parque o así, pero no lo conozco. Sé que no me he relacionado nunca con él. Pienso que tal vez es la imagen de un anuncio de hace años... No me hagas caso. En realidad, no sé. La cabeza me juega malas pasadas.

DOCTORA. Bien. Respecto al resto de tu vida, ¿Cómo te sientes en un mundo tan...?

HOMBRE. (*Interrumpiéndola*)...de adultos. Es lo que ibas a decir ¿Verdad? Quién podía pensar que nos haríamos adultos. Bueno. Ahora hago lo que se espera de un hombre que tiene familia; ganar bien para mantenerla. Recién casados mi casa la mantenía yo. Amanda ya te dije, tiene un buen sueldo. Mejor que el mío. Nos permitimos muchos extras. Es muy trabajadora, le gusta superarse. Mi madre no trabajó sino por necesidad.

DOCTORA. Bien; pero no me has explicado cómo te sientes; ¿También te evalúan? ¿Eres juzgado?

HOMBRE. Desde niño creo ser juzgado. Lo tengo asumido. Es la cuarta agencia en la que trabajo. Llevo en esto más de veinte años. Me sé todos los trucos. Fíjate que cuando estaba de novio cogía las llaves de algún ático en alquiler, compraba un buen vino, y llevaba a Amanda a pasar los fines de semana; y nos reíamos porque nadie se enteraba. A ti solo podía invitarte a pasear por algún sendero solitario; adolescentes... A ella ahora no le gusta recordarlo. Dice que éramos unos irresponsables. No dice nada, pero si pasan dos meses sin vender una buena finca o las comisiones no son las esperadas, siento sus ojos en el cogote. Ella tiene un buen sueldo de funcionaria. Hay meses que gana más que yo. Y sé que me mira. Sé que me ve como veo yo al niño de mi cabeza.

DOCTORA. Imagínate por un momento que conoces al niño de tu cabeza y estableces una relación con él. ¿Cómo sería esa relación? Es importante que seas explícito. Ya sabes lo que la cara representa.

HOMBRE. ¿Conoces Cracovia? Estuve allí de viaje de novios. Es una ciudad preciosa. Cerca de la catedral hay una grandísima roca con un enorme dragón metálico sobre ella echando fuego por la boca hacia lo alto cada poco tiempo. El dragón es el símbolo de Cracovia. Los niños se suben a la roca y juegan continuamente en ella. Y los padres les hacen fotos. Nunca pasa nada. El dragón tiene un gran tamaño y el fuego se dirige hacia lo alto; pero cualquier día puede fallar el mantenimiento y romperse el mecanismo del dragón. No quiero ni pensarlo. Es una tontería porque nunca pasa nada. Tengo que volver y llevar a Rober. Está en edad de disfrutar de toda esa magia.

DOCTORA. Recapitulemos: Tienes un hijo con el que te llevas muy bien. Sabes ponerte a su altura y eso te divierte. En la próxima sesión debemos hablar sobre autoridad, paternidad y establecimiento de límites en las relaciones con menores.

Desde hace casi dos años algo que tiene que ver con la infancia te consume: Hay un niño fantasma, un niño representación de los niños, al que ni siquiera pones cara conocida... es una fantasía que cada vez dura más, está adornada con más detalles, despierta en ti más emociones y más intensas; y se va convirtiendo en un impulso que te asalta en cualquier momento del día y que últimamente se está manifestando en forma de sueños; sueños recurrentes. No quieres dormir porque te sientes culpable.

Vives con el miedo a que se descubran tus pensamientos ¿Es así?

HOMBRE. Y la angustia.

DOCTORA. Tienes mucho que explicarme. Estás en la edad de las crisis, profesionales y personales. Muchas crisis se manifiestan con angustia. Hay gente que desarrolla síntomas extraños que desaparecen cuando reordenan sus vidas. De todos modos, no eres un psicópata. Sientes temor, empatía y culpabilidad, y piensas en el mañana. Asumes que tu fantasía es maligna, sientes angustia por tus pensamientos, ...descartada por tanto la psicopatía. Como tú mismo dijiste al iniciar la sesión no eres el único hombre que tiene esas fantasías. Cuando aparezcan los pensamientos no te asustes ni te regodees en ellos; déjalos pasar. Concéntrate en tu respiración ¿Sabes hacer respiraciones diafragmáticas? (*La doctora busca en sus bolsillos*). Toma esta tarjeta, es de un profesor de yoga. Quiero que vayas tres veces por semana sin faltar un día. Te enseñará relajación. (*Dándole las recetas*). Estas son las recetas. Para dormir y para la ansiedad. Si te ataca la angustia ponte una de estas bajo la lengua y deja que se disuelva. Pasa un tiempo sin ir al campo, pero no te quedes en casa solo; busca una actividad física que te guste; si es con un grupo de adultos mejor; senderismo, jardinería, ...creo que puede agradarte. Quiero que lleves un diario y anotes todo lo que se te ocurra, respecto a este tema o a cualquier otro y no te preocupes por el estilo.

Y recuerda, para pasar de la fantasía a la realidad se requiere un acto potente de voluntad, y esto es algo que si puedes dominar. Tranquilízate.

El hombre se levanta. La doctora extiende su mano. El hombre se queda mirando. El niño sigue detrás de él.

DOCTORA. Escribe algo sobre el dragón en tu libreta. Un chiste, un poema, ... haz algo con ese dragón.

Silencio.

Ninguno de los dos se mueve.

Breve silencio.

DOCTORA. Cómo pensaste en mí para...

HOMBRE. En realidad, busqué en internet terapeutas en la ciudad. Vi tu nombre. Me sentí a salvo.

DOCTORA. En el instituto ya te sentías a salvo conmigo.

HOMBRE. Tú frenabas a los abusadores. Era respetado por estar contigo.

HOMBRE. Desde aquí siento que no eran problemas reales.

Muy breve silencio.

HOMBRE. Aún no entiendo como una chica tan guapa y lista se fijó en un chico del final de la clase.

HOMBRE. No tenía problemas reales.

DOCTORA. Yo estaba muy a gusto contigo.

HOMBRE. Ahora...

DOCTORA. A los dos nos han pasado cosas. Yo también tengo mis monstruos internos, pero poseo herramientas para espantarlos. Ya las irás aprendiendo.

HOMBRE. Como siempre querré hacer lo que me digas.

DOCTORA. En la fiesta de fin de curso de COU te dije que me dejaras.

Silencio.

DOCTORA. ¿Se te hace tarde?

Breve silencio.

HOMBRE. Paula... Nadie sabe que he venido.

DOCTORA. Cuando acabe el tratamiento ... volverás a irte.

HOMBRE. Si no me hubieras dicho que te dejara...

Oscuro.

ESCENA SEGUNDA MONÓLOGO DE AMANDA

Espacio vacío.

AMANDA. Un perro es casi humano, tiene pesadillas. Se agita y pone los ojos en blanco. Aúlla a la noche. No lo comentamos. Si ladra en el día aparenta normalidad. Es normal la evolución del perro en boca de lobo. Y la boca se cierra. Llevamos mucho tiempo callados. Cuando era cachorro Sansón significaba otra cosa. Y Amanda era amada. Pero ya no. Rober se hace mayor y yo me hago más sola. Y él desaparece muchas tardes con el perro. Horas tarda en volver. Lo cuida más que a su hijo. Cuatro comidas al día cada cinco horas: Clara de huevo, jamón cocido holandés y pienso es-

pecial. Come mejor que nosotros. Cepillarle el pelo mañana y noche con un cepillo de cerdas naturales untado en aceite de oliva para que brille. Es raro. Debería ir al psicólogo. Lavarle las orejas diariamente con suero salino. Lo cuida mejor que a sí mismo. Mejor que a su familia. Así no era mi familia. Sansón ladra y yo soy muda. Me echa tierra encima con las patas. Quiero cortárselas. Es un hueso duro de roer. Dudo entre soltarlo en el campo y soltarme. Yo no sabría volver al agujero negro de la familia feliz que no lo es. Lo demuestran las fotos. Donde quiera que estamos hace fotos. Rober saltando mientras alza los brazos, con los pelos de punta. Tengo carretes enteros. Toda la familia abrazada con el perro delante, más de veinte fotos. Yo riendo, probándome sombreros, dos sesiones al año. Voy a cortarme el pelo. Más de doce años haciendo fotos a la familia y no tiene un solo *selfie*. El *flash* de la Nikon no se apaga en el agujero negro. Me apago yo. Me desintegro. El papel sobrevive para mentir. Engaña al tiempo. Cajas de tiempo petrificado para fingir que nada se deshace deshaciéndose dentro del armario. El perro las olisquea desde fuera. Se aburre y se va.

Amanda se va.

ESCENA TERCERA

Espacio de la consulta. Sillón de psiquiatra. Sillón de paciente. El niño del prólogo permanece parado, inmóvil, sin un gesto, tras el sillón del paciente. Así permanecerá toda la escena.

El hombre está nervioso. No para de moverse. Su respiración es agitada.

HOMBRE. Cuando hago el amor con Amanda no la veo a ella. En realidad, apenas hacemos el amor. Tengo que cerrar los ojos. Concentrarme. Si la veo no... ya sabes... no... se me levanta.

DOCTORA. ¿A quién ves con los ojos cerrados?

HOMBRE. Es bastante difícil hablar contigo de mi intimidad con Amanda. Siento que la estoy traicionando.

DOCTORA. Por eso estamos en terapia, por lo complejo de tu intimidad. Una manera de empezar a afrontarla es verbalizándola.

HOMBRE. Tú sabes cómo era antes, no como soy ahora.

DOCTORA. Cuéntamelo.

HOMBRE. Ya no siento nada. Es una obligación. Un trabajo que se vuelve cada vez más difícil. Quiero querer su cuerpo y no lo quiero.

DOCTORA. ¿Desde cuándo?

HOMBRE. No sé. Ha ido pasando. Nuestras relaciones se van desdibujando. Su cuerpo está dejando de ser su cuerpo y el mío está dejando de ser mío.

DOCTORA. Y aparte de estas sensaciones ¿Tus relaciones son normales?

HOMBRE. Sí, claro. Sabes perfectamente que mi sexualidad es normal. Aprendí contigo.

DOCTORA. Descríbeme las. Sin reparos.

HOMBRE. Ella tiene que haberse dado cuenta y no dice nada. Entiéndelo. Puedo hablarlo con cualquiera menos contigo. Hablar de la última con la primera...

DOCTORA. Ahora soy tu psiquiatra.

Breve silencio.

DOCTORA. Estoy tratando de ayudarte.

DOCTORA. Si te resulta difícil contestar alguna pregunta anótala en tu libreta y para la próxima sesión traes la respuesta por escrito.

HOMBRE. No me interesan las caricias. Si por casualidad le toco o le veo las tetas se me baja todo. En esos momentos hay que ir a lo que hay que ir. Tampoco me gusta hablar.

HOMBRE. Creo que... no tengo más que decir. Demasiado me parece lo que he dicho.

HOMBRE. Llevo doce años casado, no creo que pueda pedir más. Yo todavía lo hago. Conozco amigos que ni eso. Lo que de verdad quiero es que desaparezca la cara. La cara que cada vez más va pareciéndose a la del dragón metálico de Cracovia que siempre escupe fuego. Temo que una noche dormido me abraze.

DOCTORA. Están aumentando tu temor y tu angustia. El rostro de su mente se vuelve...

HOMBRE. Tú sabes que no era un perverso.

DOCTORA. ¿Sigues yendo a las clases de yoga?

HOMBRE. En realidad, las dejé hace tiempo. No me ayudan.

DOCTORA. Es importante que trabajes el control de tu mente. No lo dejes. También forma parte de la terapia. Igual que la libreta. La tienes abandonada. Por último, solo escribías lo que habíamos tratado en la sesión anterior con diferentes palabras. Y ya te he explicado que no es eso. Que debes anotar ideas, imágenes, sucesos de cada día que por cualquier motivo rompan o aumenten tu placidez. No solo puedes, sino que debes enfocarte también en momentos positivos.

HOMBRE. Tengo algo que me pediste en la primera sesión. Creo que es algo positivo, porque he disfrutado haciéndolo. (*Le muestra un folio*). Lo hice de forma casi automática. La mano se movía sola. El truco es no pensar. No saber que va a salir. Si hubiera cerrado los ojos habría sido lo mismo. Como un niño, así está hecho; por eso creo que puede interesarte. Después, me gustaría conservarlo.

DOCTORA. Un niño persigue a un dragón que huye despavorido escupiendo fuego por la boca... y a continuación el dragón persigue al niño alcanzándolo con las llamas que expira. Quién de los dos eres tú.

HOMBRE. No lo he pensado. Primero soy el dragón y luego el niño. O al revés. O solamente es un dibujo. Prefiero no saber qué significa.

Silencio.

DOCTORA. El dibujo tiene muchos detalles. Tienes talento artístico. Desde que te conozco lo tenías. Dibujas bien y escribes bien. Es importante que lleves este diario para expresar sus pulsiones. Si no les das una válvula de escape acabarán explotando.

HOMBRE. Como el arte de los locos; pero yo no estoy loco.

DOCTORA. Desde luego que no. No te preocupes por eso. ¿Hay algún caso de trastorno mental en tu familia?

HOMBRE. ¡Claro que no! No vengo de locos. No salgas ahora con eso.

DOCTORA. No hablo de locura. Trastornos de personalidad, fobias, obsesiones... cualquier tipo de antecedente psíquico que se salga de lo común...

HOMBRE. Ya te digo que no. Que no lo sé. Mi padre murió siendo yo muy niño y no tengo recuerdos. Apenas un par de fotografías. Tú las has visto. Y sabes que soy hijo único, así que... nada que contar.

DOCTORA. ¿Te criaste solo con tu madre?

HOMBRE. Estabas harta de ir a mi casa.

DOCTORA. Háblame de ella. Cómo era.

HOMBRE. ¡Pero si la conocías!

DOCTORA. Imagínate que no. Necesito tu punto de vista.

HOMBRE. Cada vez que salíamos a la calle volvía al menos dos veces a revisar que los grifos, las ventanas y el gas estuvieran cerrados y las luces apagadas. Si eso era con la casa imagínate conmigo. Su único hijo. Sus expectativas respecto a mí eran tan grandes que nadie podría cumplirlas. Y menos yo. Menos un niño. Quería siempre verme estudiando, bien peinado, con los zapatos lustrosos, perfumado. Me echaba colonia en el pelo para ir al colegio, y los compañeros se reían de mi olor a flores. No me dejaba jugar en la calle. Merienda y a estudiar. Ya ves, tanto esfuerzo y al final ni carrera ni nada; pobrecilla. Cada uno sale como sale. Ella creía que podía ser como Severo Ochoa; se lo decía a las vecinas, a los profesores. Todos los días iba a buscarme al colegio y hablaba con ellos; yo me avergonzaba y me escondía. Le imploraba que no fuese más, que los otros alumnos se reían de mí. “Tú no entiendes lo que se sufre criando a un hijo sola, cuando seas como Severo Ochoa me lo agradecerás”. Pero no se lo agradezco. La odio. Siempre quejándose: Me duele la espalda..., me duelen las piernas..., estoy yo sola para todo. Tú no me ayudas. Y yo llorando a mares para que se callara, para que dejara de quejarse. Llorando hasta que me pegaba para que llorara con motivo. Cerraba todo para que las vecinas no me oyeran. Pero quién puede ignorar el llanto de un niño. Al día siguiente me contaba que se había encontrado en la escalera a la del cuarto, o a la del segundo, y le habían dicho que yo era un becerro, siempre llorando, que era un malcriado, que la tenía avergonzada. Y yo lloraba y ella me pegaba. Lo de las vecinas creo que se lo inventaba.

HOMBRE. No fue una relación idílica.

DOCTORA. Las madres muchas veces se equivocan educando a sus hijos. (*Breve silencio*). ¿Ya la has perdonado?

HOMBRE. Cómo perdonarla. En todo caso era ella quien siempre me perdonaba a mí.

DOCTORA. Todos los adultos debemos perdonar a nuestros padres por sus errores; te lo acabo de decir.

HOMBRE. A lo mejor tienes razón. A veces me viene a la cabeza y solo siento tristeza y rencor.

DOCTORA. Escucha, debes abandonar esa emoción que acompaña su recuerdo.

Escríbele una carta en la que expreses todo tu dolor, toda tu rabia, todo aquello que impide una reconciliación. Tómate tu tiempo. Si lo crees necesario puedes traérmela; si no quémala, déjala ir, cualquiera de estas opciones es correcta; pero no la guardes. Haciéndola desaparecer comenzarás a sentirte liberado.

Silencio.

DOCTORA. Apenas has hablado de Amanda. Aparte de tu intimidad con ella no sé qué tipo de relaciones mantienes. Qué piensas de ella. Qué piensa ella de ti.

HOMBRE. ¿Es necesario?

DOCTORA. Cuanto más conozca de tu vida mejor podrá adaptar el tratamiento.

HOMBRE. Cuando... cuando éramos novios... me quería. Como me quisiste tú. Me gustaba hacer lo que ella decía y ella decidió que nos casáramos y más tarde decidió tener un hijo. No entiendo a las mujeres. Decirme que te deje. Decirme que quiere casarse. Vosotras sabréis los motivos, pero ¿por qué yo? ¿Por qué conmigo?

DOCTORA. Son decisiones que te conciernen. Debes saberlo.

HOMBRE. Solo sé que la quiero como... a ti. Por eso hago todo lo que me pide.

DOCTORA. Si la quieres como a mí no la quieres. ¿Realmente crees que ese comportamiento tuyo es lo que demanda tu mujer?

HOMBRE. Al principio os gusta mucho. Luego... debe ser algo negativo porque al final... la distancia. Parece que aburro.

Silencio.

HOMBRE. No sé qué espera una mujer de mí. Qué esperabas tú.

DOCTORA. No sé si aún espero.

Silencio.

HOMBRE. Sigo sin ir a los asaderos.

DOCTORA. ¿Y cómo te sientes? ¿Los echas de menos?

HOMBRE. Sí, todos los sábados pienso en ellos. En cómo se divierten Rober y los otros niños sin mí.

DOCTORA. Ya sabes, nadie es imprescindible; además es una situación de riesgo.

HOMBRE. Hace poco me llamó Gerardo, uno de los asaderos, quería saber por qué llevaba tanto sin ir; me quedé sin palabras, pero enseguida reaccioné. Le dije que he desarrollado alergia al polen, a las gramíneas..., he oído decir que a mucha gente le afecta, y fue lo primero que se me ocurrió. Me preguntó que hacía todo el sábado solo

y bromeando me dijo que si tenía otra. Yo le contesté que paseaba a Sansón, que le estaba enseñando trucos, y él venga con que si la otra, que lo que me estaba perdiendo, que habían coincidido con un grupo de chicos que celebraban que habían aprobado los exámenes y que había chavalas tremendas, de estas niñas desarrolladas que aparentan lo menos dieciocho, con el culo y las tetas que dan ganas de comértelos, decía él. Pero a mí no me gustan esas bromas, nunca me han gustado, me parecen una falta de respeto..., dijo que su mujer se enfadó porque estaba con esas tonterías, y con las copas..., y que en el camino de vuelta su mujer no le hablaba... y él se reía. No me gusta ese tipo de persona. Si no fuera porque echo de menos a los chiquillos..., estoy mejor fuera de ese ambiente.

DOCTORA. Qué tipo de personas te gustan.

HOMBRE. En verdad no me gusta la mayoría de la gente; no son espontáneos, naturales, no disfrutan jugando como jugábamos tú y yo. Lo paso mejor con Sansón, no te lo había dicho, pero a veces pienso en cambiarle el nombre al perro. Llamarlo como yo. O yo como él. Yo fui quien lo educó, así que fui quien lo venció. Es un pastor alemán con patas grandes y fuertes, terco, con mucho carácter; pero yo soy más terco. Le he enseñado a defender a Rober y Amanda. A defender la casa. Es fiero con los desconocidos y un dragón dormido con nosotros. Despertará cuando yo se lo ordene; así que ya ves, la leyenda nos viene pintada al detalle. Solo me falta matarlo si al despertar intenta hacernos daño.

DOCTORA. ¿Sientes temor? ¿Crees que algo o alguien pueden hacerte daño? ¿Crees que yo podría hacerte daño?

El hombre poco a poco empieza a descomponerse. Empeora su respiración.

HOMBRE. Creo que a veces puedo ser malinterpretado. No entendido. Caer mal a la gente o ser objeto de envidia. *(Breve silencio)*. Ya sabes, hay muchas personas raras, que no son buenas. Ven maldad o perversión en actitudes naturales. *(Breve silencio)*. No me gusta que Rober vaya sin mí a los asaderos... No sé..., los niños son crueles y dicen cosas..., y los padres muchas veces no comprenden porque no están ahí. Puede pasarle algo... Mucha gente hace montañas de granos de arena y te meten en un lío por una tontería. *(Breve silencio)*. Siempre se exagera. Los niños... ya se sabe cómo son... como aquel que una vez mató un perro y ya le llaman mataperros...

DOCTORA. Qué estás intentando decirme ¿Pasaba algo en los asaderos?

HOMBRE. No. Ya no duermo ni con las pastillas. No pasaba nada. Qué iba a pasar.

DOCTORA. Respira. Respira.

El hombre acompasa algo su respiración.

DOCTORA. Qué puede pasarle a Rober en el campo sin ti.

HOMBRE. La última vez que fui jugamos al escondite. *(Silencio breve)*. Y un primo de Rober, el más pequeño, tuvo ganas de hacer pis. *(Breve silencio)*. Estábamos escondidos, pero no lo escondí adrede, era el juego. No pasó nada. *(Breve silencio)*. Le ayudé a orinar. He ayudado a orinar a Rober más de mil veces. *(Silencio breve)*. Es muy pequeño.

DOCTORA. Dime la verdad.

HOMBRE. La próxima vez dejo que se orine encima.

DOCTORA. ¿Por qué no me lo dijiste en la primera sesión? ¿En qué estabas pensando?

HOMBRE. En que tú me conoces. Por eso sabes que soy incapaz de... de nada...

(En algún momento de esta última conversación el hombre se rasca la nariz).

El hombre se pone en pie, alterado. Oscuro.

ESCENA CUARTA MONÓLOGO DEL HOMBRE

Espacio vacío. En medio del escenario el hombre en pie. El niño de las escenas anteriores permanece, también en pie medio metro ante él. Inmóvil. Sin un gesto.

HOMBRE. Querida mamá: Me achicharraste con tu extraño amor y ahora estoy quemado en el cerebro. A ti te lo puedo contar porque soy tu cruz, como siempre repetías. Ahora Rober es la mía. Le tengo más miedo que a ti. Soy anormal; tengo miedo de mi hijo de ocho años; y quisiera clavar clavos en mis palmas para evitar hacerle daño. Pero no debo hablar de Rober; esta carta es para ti; para decirte que ya no lloro dentro de casa porque me oyen los vecinos y qué dirán de mí. Me contabas que me criticaban, que en el ascensor te decían que tu niño era un malcriado que merecía una

buena tunda. Y te sentías avergonzada. Aún no sé si era verdad. Entonces me callaba y ahora también me callo. Pero a mi edad ya se me escapa la vergüenza chorreando por los lados de la boca y no sé cuantas veces más podré volver a tragarla y regurgitarla para volver a tragarla.

Voy a la psiquiatra. No sé por qué. No sé por qué ni qué escribir sobre ti. Pero debo perdonarte para que Rober me perdone. Desde que nació no he tenido un solo día de felicidad, como siempre recordabas que te pasó a ti conmigo. Pero lo mío es distinto, no es un reproche hacia él, que es como yo era, un niño. Es un estar alerta ante él aun estando dormido que me produce un dolor tan intenso que me impide la felicidad a su lado. Pero sé que significan madre, padre, felices con sus niños porque lo veo en Amanda, en sus sobrinos, en las familias de los amigos..., en los parques... Ya no puedo ir a los asaderos. Lo prohíbe la psiquiatra y yo lo prohíbo. Pero no le he contado que los sábados voy yo solo, con Sansón, al parque, porque allí no soy la cruz de nadie, y a nadie le hace infeliz que haya nacido. Allí puedo ser el niño que quiero ser. Un niño como Rober, aunque esté solo con un perro, que ahora es mi mejor amigo. Las vecinas ya no me critican. En el parque nadie critica. No escribo esto con afán de crítica. Es solo una carta para que veas cómo he crecido. He crecido mucho. Y me he hecho un hombre. Como quiero hacer a Rober.

Oscuro.

ESCENA QUINTA

Espacio de la consulta. Sillón de psiquiatra. Sillón de paciente. El niño de escenas anteriores permanece parado, inmóvil, sin un gesto, tras el sillón del paciente. Así permanecerá toda la escena.

HOMBRE. Vengo a demostrarme que aún puedo confiar en ti. En ti como en Sansón. Es el único que sabiendo lo mío no me mira mal. Me duele tu mirada de la última sesión. De absoluto desprecio y asco. La llevo tatuada. De ti no me lo esperaba. Más que una profesional, eres mi amiga. No imaginé nunca que guardaras esos sentimientos hacia mí. Me haces sentir como una mierda. Me haces sentir culpable. Estoy peor.

Cada vez peor. Tomo pastillas, como si fueran caramelos de colores. En realidad, no sé si me escuchas. No te intereso. Creo que no me ves como a un amigo sino como un trabajo. Y la mierda del yoga, la libreta, la respiración... Qué tiene que ver todo eso con lo mío. Lo mío es solo la angustia y que no duermo. Que no duermo. El impulso es... solo una fantasía, tú lo dijiste; hay gente que está peor, mucho peor. Eso sí que es horrible. A esos hay que curarlos o... Y a ti... Tengo que quejarme... al Colegio Médico... *(Rompiendo a llorar)*. Por mala praxis..., voy, voy a denunciarte... a denunciarte. *Silencio. Solo se oye al hombre llorar.*

DOCTORA. No me amenaces. Y deja de llorar.

Silencio. El hombre calma lentamente su llanto hasta transformarlo en un moqueo que se mantendrá intermitente toda la escena.

DOCTORA. Padeces una disfunción crónica, no tiene cura; es una parafilia, y con las parafilias lo único que se puede hacer es aprender a convivir con ellas. Algunas no causan daño a nadie y es difícil que estorben en la vida laboral o social. Sin embargo, hay otras que no solo pueden llegar a ser dañinas e inhabilitantes en muchos aspectos de la vida, sino que incluso derivan en delitos graves, como la tuya. En tu caso has cruzado la fina línea entre fantasía y realidad.

HOMBRE. Yo no he cometido delito alguno. Solo ayudé a orinar a mi sobrino pequeño. Así lo viví yo. Así lo vivió el niño.

DOCTORA. Si este acto... "natural" fuera conocido por tu entorno, tus cuñados, tu mujer, tus amigos... ¿Cuál sería su reacción? ¿Qué dirían?

HOMBRE. La gente tiene muy mala lengua y les gusta inventar y agrandar y extender rumores. Amanda me quitaría a mi Rober. No lo vería más. Dirían que lo he tocado... o algo peor. Pero todos te secundarían, traumatizarían al niño. Y Rober... No puedes hacerme eso. Hemos estado juntos. No puedes pensar algo así de mí. Sabes quién soy, sabes cómo soy.

DOCTORA. Todos estamos equivocados.

HOMBRE. Sí. La mayoría no siempre tiene razón. La mayoría escogió a Hitler. No me hables del mundo y sus mayorías. Quieres hacer de mí un chivo expiatorio. Y por qué. Por algo que padres y madres hacen varias veces al día con normalidad: Ayudar a un pequeño a orinar. Podría haberlo hecho a la vista de todos y nadie se hubiera escandalizado; pero dio la circunstancia de que jugábamos al escondite. *(Muy breve*

silencio). El niño no puede contar nada, es muy pequeño... no hay nada que contar. No me acuerdo ni yo. No tengo nada que ocultar. Intento controlar mi mente, como me dijiste. (*Silencio*). Hace meses que no voy a los asaderos.

Suena el móvil de la doctora.

DOCTORA. Sí. Buenas tardes.

Silencio.

La doctora cuelga.

Hombre y doctora permanecen frente a frente sin palabras.

HOMBRE. ¿Qué piensas de mí?

DOCTORA. ¿Qué debo pensar?

HOMBRE. El caso es no comprometerte. Dejarme solo. No mancharte. Tocarme solo con el bisturí. Dime que deje de venir a verte. Ya me lo dijiste una vez y lo hice. Sé que quisieras radiografiarme el cerebro y encontrar pústulas, anomalías. Por eso quisiste que te dejara. Pues te digo una cosa, está más blanco que el de cualquiera de tus pacientes. Está más blanco que el tuyo.

DOCTORA. Tengo un compromiso ¿Recuerdas que una vez te dije que lo importante es no traicionarse a uno mismo? Tú ya te has traicionado. Yo no quiero hacerlo. Tengo que denunciarte. Si soy tu cómplice ahora tendré que serlo siempre.

HOMBRE. Sabes que es tu palabra contra la mía. Tú no estabas allí. Nadie estaba allí. No me han visto, no me han grabado. Nadie. Solo el niño y yo. Un niño que quiere a su tío. Un niño muy pequeño para hablar. Un niño muy pequeño para tener memoria de algo que no duele. Que no hace daño. Que no ocurrió.

DOCTORA. (*Levantándose*). Deja de venir a verme. Sabes por dónde salir. No vuelvas.

El hombre hace tiempo dejó de moquear. Sigue sentado. El niño continúa en pie tras él. Oscuro.

La doctora llama por teléfono.

Pasan varios tonos.

DOCTORA. Amanda. No cuelgues.

AMANDA. ¿Está contigo?

DOCTORA. Acaba de irse.

AMANDA. Quién eres.

DOCTORA. Paula. Nos conocemos desde el instituto. No sé si te ha hablado de mí.

AMANDA. No. No hace falta.

Silencio.

AMANDA. Por qué esta conversación.

DOCTORA. Solo te devuelvo la llamada. Entonces estaba él.

AMANDA. Que no sepa que lo sé.

DOCTORA. Qué sabes.

AMANDA. Lleva tiempo mostrando síntomas. (Con ironía) Doctora.

Silencio.

AMANDA. En el móvil te tiene por doctora.

DOCTORA. Preferiría que me tuviera por Paula. Pero soy doctora.

AMANDA. Mi marido no está enfermo.

DOCTORA. Soy terapeuta.

AMANDA. No sabía nada...

DOCTORA. Sabías. Lleva tiempo mostrando síntomas.

AMANDA. Entonces va...

DOCTORA. Ya no vendrá más.

AMANDA. ¿Habla de...?

DOCTORA. Hablaba. Hoy ha sido su último día.

AMANDA. ...de mí?

DOCTORA. Y de mí.

AMANDA. Yo también necesito...

DOCTORA. Te pasaré el teléfono de un colega. No hemos hablado.

Alguna de las dos cuelga.

ESCENA SEXTA MONÓLOGO DE LA DOCTORA

La doctora está sentada en su sillón. Se levanta. Pasa a sentarse en el sillón del paciente. Se levanta. Intercambia los sillones. Vuelve a sentarse en el sillón de paciente, que ahora está en el sitio del sillón de doctora.

DOCTORA. Un dragón dormido es manso como un cordero; nadie puede predecir cuándo despertará. Pensé que podía usar el extintor antes del incendio, pero yo también me he quemado. Debería quemarme la lengua: Tranquilo, no es usted un monstruo. El monstruo es su mujer, su vecino; el monstruo soy yo, alimentando con la mano sin guante al dragón que nos la cercena. Ya no tengo manos para acariciar a mi hijo. Mi hijo lejano. Cuyo olvido es mi fracaso. Y el incendio se extiende desde las cortinas a las paredes immaculadas, y deja negros los cuadros, y estallan las bombillas de la araña. Y se consumen raudos el ordenador y la mesa, y chisporrotean en fuegos de artificio las fichas, los ficheros... desaparecen replegándose las flores de la alfombra y quema el suelo. Y al final, sillón de paciente, sillón de psiquiatra, se disuelven en cenizas, tan modernas, tan de plástico. Todo un fracaso. Una llamarada de dragón que empezó un feliz día de campo. Y yo, mientras, ardía despacio. Entonces me volví de paja y madera. Fue un triunfo, la exaltación de mi fracaso. Y me arde la cabeza con el pelo de mi hijo, con sus mofletes de muñeco, con su barriguita redonda, con sus muslos amasables, con su cuerpecillo que me comía a lametones, con su pequeño pene para jugar que mordía y besaba hasta ponerlo duro mientras él se retorció de emoción. El ritual de mamá y su bebé tras el baño caliente. Y ya no recuerdo la edad exacta que tiene. ¿Nueve, diez, ocho y medio? Un hijo lejano va dejando despacio de ser tu hijo y pasa a ser un niño, cualquier niño, todos los niños, una proyección de la infancia en tu mente. De la infancia perdida antes de vivirla. De la infancia en la que al dragón lo salvaba siempre una princesa. Entre los adultos el dragón es metálico y echa fuego por la boca hacia lo alto cada poco tiempo. Nunca pasa nada. Pero cualquier día puede fallar su mantenimiento y romperse el mecanismo.

Quiero visitar Cracovia. Celebrar el éxito de mi fracaso.

Oscuro.

ESCENA SÉPTIMA HOMBRE CONECTADO A INTERNET

Hacia el este por un antiguo muelle de Londres
Más allá de un laberinto de callejones
en la arena, unos muchachos de los barrios juegan desnudos
Los veo en un día infernal de verano
Saliendo y corriendo entre las caballerizas,
Sus carnes relucientes todas viscosas por las sudoraciones.

Un muchacho bronceado de más o menos quince años
A quien no le aparto la mirada. Lo veo irse
Me seduce con la flexibilidad de su miembro
Detrás de un contrafuerte donde yo le sigo.
“Ven, amigo”, me susurra, “por debajo de este arco”
“Estamos en privado aquí”, y estoy tan tieso como el almidón
“¡revelando cosas que nunca he contado a nadie!”.
“Después de nuestra diversión, te dejaré ir por completo...”.

Qué fácil sudaron las caderas contenidas al dolor.
Lo que se erguía, ahora caído, saciado con la humedad de su rocío.

Rendido y además cegado por su guapura
Ningún chico mejor formado de cuerpo vi en mi vida,
Lo que me dijo, te voy a decir si tú lo deseas,
su relato de pasión de hecho en alta mar...

DRAGÓN. Muy bonito, pero habla de chico mayor.

LEWIS CARROLL. Prefiero niñas.

DRAGÓN. ¿Pequeñas?

LEWIS CARROLL. Niñas.

DRAGÓN. Niños.

LEWIS CARROLL. Experiencias.

DRAGÓN. Cuéntame tú.

LEWIS CARROLL. Te veo muy reservado.

DRAGÓN. Primera vez que conecto.

LEWIS CARROLL. Yo miembro.

DRAGÓN. No sabía...

LEWIS CARROLL. Nos ayudamos. Compartimos.

DRAGÓN. ¿?

LEWIS CARROLL. Ya sabes...

LEWIS CARROLL. Intercambio.

DRAGÓN. ¿Qué?

LEWIS CARROLL. Tenemos boletín. Noticias. Testimonio.

DRAGÓN. ¿Puedo conocer?

LEWIS CARROLL. Paga cuota. Acepta principios.

DRAGÓN. ¿Principios?

LEWIS CARROLL. Asociaciones tienen principios, postulados.

DRAGÓN. Ok.

LEWIS CARROLL. Comparte. Muestra identidad real.

DRAGÓN. No me fío.

LEWIS CARROLL. No te hemos llamado.

DRAGÓN. Puede ser trampa.

LEWIS CARROLL. Tú quizá agente encubierto.

DRAGÓN. No has compartido.

LEWIS CARROLL. Demasiado interés. Me voy.

DRAGÓN. Nooo. No te vayas.

DRAGÓN. Stas ahí?

LEWIS CARROLL. Tú primero. Eres el nuevo.

DRAGÓN. Primero principios.

LEWIS CARROLL. Pedofilia. Libertad de relaciones sexuales con seres humanos de cualquier sexo desde los doce años, fecha en la que se fija la mayoría de edad. Las relaciones con niños menores de esa edad requieren el consentimiento de los padres.

DRAGÓN. ¿Doce?

LEWIS CARROLL. A esa edad un niño ya decide si quiere jugar al futbol o ir al cine.

DRAGÓN. No es lo mismo.

LEWIS CARROLL. Niño elige juego.

DRAGÓN. Sexo en niños no es juego.

LEWIS CARROLL. Yo jugaba con mi hermanita.

DRAGÓN. Tú, enfermo.

LEWIS CARROLL. Disfrutaba.

DRAGÓN. ¿Y ella?

LEWIS CARROLL. Demasiado pequeña. No se enteraba.

DRAGÓN. Necesitas tratamiento. Cárcel.

LEWIS CARROLL. Mojigato. Sapere Aude.

DRAGÓN. ¿?

LEWIS CARROLL. Atrévete a conocer.

DRAGÓN. Ok.

LEWIS CARROLL. Pornografía al alcance de todos. Libertad difusión materiales porno por cualquier medio de comunicación y a cualquier hora. Cuando la pornografía esté acompañada de violencia habrá que esperar al horario nocturno.

DRAGÓN. Eso perversión.

LEWIS CARROLL. Libertad de consumo de drogas blandas desde los doce años. El acceso a la droga dura estará restringido a los mayores de dieciséis.

DRAGÓN. No me drogo. Nunca lo he hecho.

LEWIS CARROLL. Yo tampoco.

LEWIS CARROLL. ¿?

DRAGÓN. ¿Qué?

LEWIS CARROLL. ¿Suscribes?

DRAGÓN. No sé... drogas...

LEWIS CARROLL. Nos ayudamos. Compartimos.

DRAGÓN. Ok.

LEWIS CARROLL. Compartes?

DRAGÓN. Cómo hago.

LEWIS CARROLL. Qué marca teléfono tienes.

DRAGÓN. China. Desconocida. Qué pasa.

LEWIS CARROLL. Bien. Difícil de hackear.

LEWIS CARROLL. Tarjeta, contrato?

DRAGÓN. Tarjeta.

LEWIS CARROLL. Manda número teléfono.

DRAGÓN. No.

LEWIS CARROLL. Wasap.

DRAGÓN. No.

LEWIS CARROLL. Es lo más seguro. Solo nosotros.

DRAGÓN. Seguro?

LEWIS CARROLL. Si.

Pausa

DRAGÓN. ¿Y ahora?

LEWIS CARROLL. Comparte.

DRAGÓN. No sé. Tu primero.

Pausa

LEWIS CARROLL. Ok.

LEWIS CARROLL. ¿Recibido?

DRAGÓN. Sí.

LEWIS CARROLL. Hay más.

DRAGÓN. No he abierto.

LEWIS CARROLL. Abre. Comenta.

DRAGÓN. Nunca antes. Miedo.

LEWIS CARROLL. Stamos solos. Abre ya.

DRAGÓN. No sé si quiero.

LEWIS CARROLL. Yo también tuve primera vez.

DRAGÓN. Q pasó.

LEWIS CARROLL. Emoción. Conocimiento. Placer.

DRAGÓN. Yo no...

LEWIS CARROLL. Comparte o vete.

LEWIS CARROLL. YA.

DRAGÓN. Voy.

(Pausa)

LEWIS CARROLL. La pedofilia intrafamiliar está muy extendida y es una tradición antigua. Richard Gardner.

DRAGÓN. ¿?

LEWIS CARROLL. Ideólogo. Psiquiatra.

DRAGÓN. Te sientes culpable?

LEWIS CARROLL. Al principio. Los niños y las niñas son sexuales de forma natural e incitan encuentros sexuales seduciendo al adulto. También Gardner.

DRAGÓN. No quiero ver.

LEWIS CARROLL. Estás aquí.

DRAGÓN. Tu...

LEWIS CARROLL. Qué.

DRAGÓN. Yo, culpable.

LEWIS CARROLL. Ja ja ja.

DRAGÓN. Dragón miedo a sí mismo.

LEWIS CARROLL. Por qué.

DRAGÓN. Me arde la cabeza. Puedo quemar.

LEWIS CARROLL. No entiendo.

DRAGÓN. Yo soy dos yo, Dragón y San Jorge. Dentro de mí, lucha entre fuego y espada.

LEWIS CARROLL. LOCO.

DRAGÓN. Tú no sabes.

LEWIS CARROLL. Aceptas o qué.

DRAGÓN. Acelerando el mecanismo del dragón.

LEWIS CARROLL. Identidad.

Dragón no contesta

LEWIS CARROLL. Identidad.

Dragón no contesta

LEWIS CARROLL. Muéstrate

Dragón no contesta

LEWIS CARROLL. Tu identidad. Muéstrate.

LEWIS CARROLL. Muéstrate.

Desconexión

Oscuro.

ESCENA OCTAVA MONÓLOGO DE AMANDA

AMANDA. ¿Tiene pesadillas Paula? ¿Se agita y pone los ojos en blanco? ¿Aúlla a la noche? Ha sustituido los sábados de campo por tardes con Paula. Tardes de terapia en las que soy excluida pese a saber que estoy presente. Paula me hace lo mismo que me hace el perro, pero él los ha elegido. No necesariamente se elige lo que se ama. Lo que es vital para la supervivencia no se elige, se coge por la fuerza; y yo no lo elegí a él. Imagino a Paula como a Sansón, solo dócil por fuera, con el mismo tono de pelo, entre rojo y pajizo, que la hace distinta a todas las doctoras; con las piernas largas y fuertes que cruza y descruza según el momento de la terapia; bien alimentada; bien bañada; bien cepillada ¿Perfume? Una perra reconoce a otra perra. He perdido el olor, pero no el olfato. Lleva tiempo mostrando síntomas. Ha cambiado desde que no viene al campo. Se queda solo con el perro. Quiere ahora también que se quede el niño. Y que hago yo sola en un asadero de familias. El niño disfruta. No se queda. Lo digo yo. Tiene que socializar. No quiero que aprenda trucos de perro policía. Y Paula sabe. Y yo sé que quiere mordirme. Necesita correa. Todos necesitamos correa. Así supera el tedio vital. Los perros también sufren de tedio vital. Lo descubren en el fondo de sus sueños. Yo estoy llegando a ese fondo; y sé que cuando llegue habrá otro fondo que no aparece. Un fondo de carne de perro donde soy un estómago que se autodigiere, que no elimina, que no distingue entre gula y hambre, y así se hace más oscuro y más hondo. Un estómago incómodo que hay que cerrar. Operar y cortar por lo sano. Alguien aquí debe hacerse vegetariano.

Oscuro.

ESCENA NOVENA

El hombre prepara la merienda del niño. El niño mira.

HOMBRE. La merienda del dragón eran niños. Eso cuentan las leyendas. Los dragones vivían en cuevas a las afueras de los pueblos, y a cambio de no destruir la villa cobraban un impuesto a sus habitantes: Un niño al día. Así era la vida entonces.

HOMBRE. ¿Galletas o bocadillo? Estás creciendo. Las dos cosas. Al dragón siempre lo vencía un caballero desconocido cuando iba a comerse a la princesa. Lo mataba con su espada. Rescataba a la hermosa virgen y se casaba con ella. Luego lo coronaban rey del pueblo.

HOMBRE. Te lo comes todo ¿vale? Los cuentos acaban siempre así. Pero es un final para niños pequeños. Tú ya tienes sentido común. La verdadera verdad es que el caballero convertido en rey envejecía y comenzaba a tiranizar al pueblo y a la princesa; así que los habitantes del reino se ponían de acuerdo y llamaban a un nuevo dragón para que acabara con él y los liberara. Después ese dragón iba a vivir a una cueva a las afueras del pueblo.

El hombre llena el cuenco del perro de sus galletitas. Prepara un plato con galletas para el niño.

HOMBRE. A cada cual lo suyo. Galletas para ti y galletas para Sansón.

HOMBRE. El perro está envejeciendo ¿Te gustaría tener un dragón como mascota?

NIÑO. Papá, los dragones no existen.

NIÑO. No tengo hambre.

El niño se va.

ESCENA DÉCIMA

Espacio vacío.

AMANDA. Sansón, Sansón, ... Sansón, ven aquí.

La mujer va buscando por todo el espacio. Lleva en la mano un plato para perros lleno de jamón cocido.

Vamos..., ven... Por qué no vienes.

Sansón, ven que te peine la melena..., Sansón... Dónde estás.

Cariño, busca a Sansón... La merienda...

Huele perrito..., mira que me la como yo... ¡Huuuuuummm que rico!

Empieza a comerse el jamón.

Cariño dónde está el perro.

Te dejo la merienda en el pasillo.

Contesta cari, dónde estás.

Ya se fueron al agujero negro.

Oscuro.

ESCENA UNDÉCIMA

Espacio de la consulta. Sillón de psiquiatra. Sillón de paciente. El niño de escenas anteriores permanece parado, inmóvil, sin un gesto, tras el sillón del paciente. Así permanecerá toda la escena.

HOMBRE. Solo hoy. Luego me voy y me denuncias.

DOCTORA. Puedes abandonar cuando quieras, pero tú no decides el número de sesiones.

HOMBRE. Esto no funciona.

DOCTORA. ¿No funcionas tú o no funciono yo?

HOMBRE. Nunca se acaba. Está acabando conmigo.

DOCTORA. ¿Te rindes? Yo no.

HOMBRE. Vine ya rendido ante mí mismo.

DOCTORA. Pero no ante mí.

HOMBRE. Tú no me ves por dentro.

DOCTORA. Ahora es cuando empezamos a vernos.

HOMBRE. No hay nada que ver. Hoy acabo.

DOCTORA. Digamos que es la penúltima. Acabas en la próxima sesión.

HOMBRE. Quiero despedirme de ti, del miedo al dragón. No puedes impedirlo.

DOCTORA. No quieres volver a verme.

Muy breve silencio.

DOCTORA. Te rindes. Es tu última sesión.

Silencio.

HOMBRE. Estoy soñando mucho. Aunque no sé que es mucho soñando. Para mí es mucho. Ya duermo. Y sueño que no sueño. Todas las noches. Dime qué significa.

DOCTORA. Es evidente ¿No?

HOMBRE. Si tú lo dices. Quiero estar seguro.

DOCTORA. No hay nada seguro en psiquiatría, y menos en el mundo onírico.

HOMBRE. No quieres decírmelo.

DOCTORA. No hay nada que decir.

HOMBRE. De noche creo que voy a morir. Que ya no voy a despertar.

Breve silencio.

HOMBRE. Tú lo sabes. Puedes ayudarme.

DOCTORA. ¿Crees que no lo estoy haciendo?

HOMBRE. Cuando más te necesito me abandonas. Me dejas con los ojos vendados al borde del trampolín más alto para que no sepa si la piscina está vacía. Me sueltas la mano. Me empujas para que salte sabiendo que voy a matarme. Eres responsable del golpe final.

Silencio incómodo.

HOMBRE. No te importo como amigo ni como paciente. Buscaré ayuda en internet.

DOCTORA. Irás a una página de psicología, mandarás un correo con tu sueño y alguien que no sabes quién es ni que credenciales tiene lo interpretará.

Silencio incómodo.

DOCTORA. Lee también tu horóscopo en el periódico. Es lo mismo.

HOMBRE. Tú no me ayudas y no quieres que me ayude nadie.

DOCTORA. No soy el perro del hortelano. Sé de qué hablo. Trabajé en varias de esas páginas cuando era estudiante; entre otras vaciedades interpretaba sueños. Escribe a cinco o seis páginas distintas y tendrás cinco o seis diferentes interpretaciones. Yo las copiaba de un autor americano especialista en autoayuda: Dennis Ruther, "Tu mente durmiente dentro de tu mente".

HOMBRE. No lo hagas más conmigo. Horóscopo y mentiras.

Hombre y doctora se miran a los ojos en silencio.

HOMBRE. He cruzado ya la línea sin límites. Al principio le gustaba, pero luego intentaba escapar chocando con las paredes dentro de la casa. Aullaba. He matado a Sansón. Debo matar al dragón.

DOCTORA. Algo así esperaba. Explícate bien.

HOMBRE. Estaba solo con él. En el baño. Lo bañaba todos los días. Es como bañar a un niño. No quería entrar en la bañera. Estaba en celo. Se restregaba contra mis piernas y jadeaba... Sapere Aude. Me excitó su olor. Decidí enseñarle un nuevo juego. Se le caía la baba. Como a mí. Cuando volví a su hocico intentó morderme. Como en la leyenda despertó el dragón e intentó hacer daño. No me quedó otra alternativa. Soy el amo. Quiso luchar, pero no tenía fuerzas. Era un dragón viejo.

DOCTORA. Como tú.

Muy breve silencio.

HOMBRE. Por eso no soy culpable.

DOCTORA. ¿Estás tirándome pelotas para que te las devuelva como si fuera tu perro?

HOMBRE. En Cracovia entramos a un pasadizo natural en la roca, pleno de reovecos. Desemboca en la cueva del dragón. Todos los niños quieren esconderse ahí. No alcanzan a ver la mentira. Es todo demasiado estrecho, de techos demasiado bajos y la cueva es muy pequeña. No cabe un dragón. Ni siquiera una princesa. Ahora sé que en esa cueva empezó Sansón a cavar su agujero.

DOCTORA. Empezaste a enterrarte tú solo y viste que era difícil. Por eso acudiste a mí. ¿De qué sientes remordimientos? ¿De verdad eres culpable?

HOMBRE. Tú eres la profesional.

DOCTORA. Tu imaginación aumenta tus miedos.

HOMBRE. Mi miedo es real. Sansón ya no está.

DOCTORA. Fíjate, tú casi tampoco estás.

HOMBRE. Siento no tener ya espejo. Yo mismo me he roto. Solo me esperan años de mala suerte. Pero aprenderé a dormir soñando que no sueño.

El hombre se tumba en el suelo en posición fetal, dormido. El niño lo imita y se acurruca a su lado. Se abrazan. Oscuro.

ESCENA FINAL MONÓLOGO DE AMANDA

Soy yo quien come ahora las meriendas de Sansón. Desapareció. Él no lo echa de menos. Ya no era el perro de la familia. Rober tiene otros juguetes. Muerto el perro se vuelve líquida la rabia. Todos juntos y cada uno por su lado. Ya no somos un cuadrado. Rober va de acampada con un grupo del colegio. Colecciona piedras raras. Yo acumulo las meriendas del perro. Las dejo en el pasillo por las tardes por costumbre y espero; y al caer de las noches me las como y lavo el plato. Nadie se ha dado cuenta. Yo finjo que no sé nada. Sansón sabía. Rober hizo la Comuni3n y yo saqué las oposiciones a inspectora de hacienda. Los niños de los asaderos crecen. Gerardo dejó a su mujer por una jovencita. Otra familia. Otros amigos. El grupo va cambiando. Desapareciendo. Él pasea solo. Dice que juega al escondite, pero no quiere que lo encontremos. No hay sentido en sentarnos juntos en el campo a ver pasar el día. Las moscas pican. Las cartas del juego están trucadas, las chuletas correosas. No hay perro que se las coma. Él no se da por enterado. Dice que no recuerda haber tenido perro. Lo dice con la voz oprimida, como si llevara bozal. Y yo este sábado quiero volver al campo sola. A ver los almendros florecidos. Este invierno aún queda hierba alta y puedes tumbarte sobre ella boca arriba y ver cómo te rodean por todos lados almendros cuajados de flores blancas y rosadas; y a veces las flores se desprenden de sus ramas y caen sobre ti como si chispara: Una en la cara, otra en el pecho, otra sobre un muslo, otra en el ombligo. Es este invierno que te atrapa y te hace suyo, y tú ya no quieres que te suelte, solo quieres quedarte así, tirado en la hierba para siempre, cubierto de flores frescas rosadas y blancas.

Oscuro.

EL MOTOR QUE ENCIENDE LAS ESTRELLAS
Moisés de las Heras Fernández

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

PERSONAJES

Un actor y una actriz, de entre 30 y 40 años, interpretan a todos los personajes. Se sugiere que los cambios de personaje, con sus pelucas, gafas, bigotes o aditamentos correspondientes, se realicen a la vista del público. Las transformaciones deberán ser simples y rápidas.

Sugerencia de reparto de personajes:

El actor interpretará a Einstein (joven y anciano). Einstein joven, moreno, natural y Einstein Viejo con peluca blanca y bigote y su interpretación será más farsesca.

La actriz interpretará a: Mileva Maric, mujer de Einstein, mujer adusta, —viste de negro, al estilo del siglo XIX—, Marylin Monroe, Groucho Marx, Madre de Mileva, Negro, Charlot, Teté —paralítico, habla mal—, Einstein viejo.

PRIMER Y ÚNICO ACTO

En escena, a la izquierda al fondo, una mesa con dos sillas. A continuación, en el foro, a la derecha, una cama. En proscenio derecha, un atril. En proscenio izquierda, un poyete o columna donde irá colocada una caja. Decorado de foro: en negro, que luego cambiará a dos paneles donde estarán representadas fórmulas matemáticas en negro sobre blanco ploteados en papel y finalmente, tras este lienzo con fórmulas, otro lienzo, que representa el universo.

ESCENA 1

Aparece Einstein, viejo —con peluca blanca—, en el proscenio derecha, ante el atril, dispuesto a echar un discurso.

EINSTEIN. Qué... *(Pausa)*. Qué... *(Pausa, no encuentra palabras)*. Qué... cojones es la Teoría de la Relatividad. Eso me han preguntado: qué cojones es la relatividad. *(Pausa larga)*. ¡¡Y yo... qué cojones sé!! Perdonen mi vocabulario, pero... *(Deambula por el escenario, buscando un pensamiento)*.

El trabajo... el trabajo.... el trabajo realizado sobre un cuerpo es igual a la integral de la fuerza a lo largo del camino por el que lo mueve. *(Mira al público, que no comprende)*. Ese... *(Pausa larga)*, ese... *(Pausa larga, muy veloz)*. Ese trabajo se convierte en energía cinética del cuerpo, movimiento. Pero la fuerza modifica la cantidad de movimiento y la cantidad de movimiento también depende de la masa, que también cambia con la velocidad. De modo que la energía cinética se puede expresar como una integral de la velocidad que cambia desde el estado de reposo hasta que la fuerza deja de actuar. El resultado parece más complicado de lo que en realidad es... porque entonces... entonces.... entonces... a baja velocidad caes un medio de la masa multiplica-

da por la velocidad al cuadrado, pero, a velocidades más altas, la curva de energía creciente comienza a parecerse a la curva de masa creciente... y entonces.... Es cierto, es cierto, tienen ustedes razón, uno no entiende realmente algo a menos que seas capaz de explicárselo a tu abuela. (*Pausa larga*). ¿Que qué es la relatividad? ¿Y a mí qué me preguntan? Esto es la relatividad (*Arruga el papel que ha leído y lo lanza al público*). *Apagón. Aparece en la esquina opuesta esquina, leyendo un libro, apoyado en una columna.*

Mi vida... mi vida... mi vida... todos buscamos algo en la vida, ¿no es cierto?... ¿o nos limitamos a vivirla?... ¡Pero debe tener algún sentido, no podemos limitarnos a vivirla simplemente...! ¿Qué buscan ustedes?... ¿Nada?... ¿Ser felices?... ¿Qué les atrae, qué les hace felices?... Para algunos... para algunos... el amor es importante... para otros, la gloria... ¿el triunfo... dejar huella en el mundo...? Los hijos, ¿es eso suficiente?... ¿Y ustedes, dónde quedan ustedes?... cuando se vayan de aquí, ¿desearían marcharse habiendo hecho un buen trabajo...? ¿Buscan el reconocimiento por él...? Otros nos conformamos con... o no nos conformamos...

La felicidad en esta vida es (*busca una explicación*)... relativa... Les contaré mi vida... no, no se asusten, mi vida... esto que van a ver... no es mi vida... (*veloz*) piensen por un momento, ustedes han entrado a este teatro, han dejado una vida fuera que luego recuperarán. Cuando salgan, estará ahí, como antes... como antes, ¿o no?... (*pausa*) ¿qué tal han pasado el día, bien?... seguro que si ustedes cuentan cómo ha sido su día, sus palabras dirán una versión diferente de cómo ha sido realmente... y si lo cuento yo, haré mi versión. Si recuerdan dentro de una semana este día, lo convertirán en otra cosa, ¡ustedes mismos!... y si lo recuerdan dentro de cien años... entonces otros hablarán por ustedes y a saber qué dirán. Cuando ustedes ya no estén, su vida no les pertenecerá, les pertenecerá a los que vengan, a quienes la cuenten por ustedes... eso si alcanzan el mérito suficiente de ser recordados... (*pausa*) yo...en aquello que cuentan sobre mí... no me reconozco...

Ocurrió hace muchos años... (*Levanta la mano con intención de llamar. Oscuro*).

ESCENA 2

Suenan golpes de una aldaba. Luz completa a escena. Reiteradas llamadas. Escenario en negro. Casa de Mileva. Aparece Mileva. Es coja. Acude a las llamadas y va a abrir. Desaparece por el bastidor izquierdo y vuelve a aparecer. Detrás de ella, Einstein, sin peluca.

En pausas muy largas entre réplicas

EINSTEIN. Joven, buenas tardes.

MILEVA. Hola. Pasa. Estás en tu casa. ¿Te quieres sentar?

EINSTEIN. No, enseguida me voy.

MILEVA. Tengo que darte la enhorabuena.

EINSTEIN. No... acabemos con esto... sé que te molesta o... no sé, no sé si te molesta...

MILEVA. No, no me molesta en absoluto.

EINSTEIN. ¿Sabías que vendría?

MILEVA. Recibí tu carta. Pasa.

EINSTEIN. Bueno, lo dejo aquí. *(Lo deja en la mesa)*. Creo que tienes que cambiar el cheque en el banco, ingresarlo a tu cuenta, no sé. Lo he puesto a tu nombre, habla con el director, él te dirá cuál es la mejor manera, está avisado... tal vez en el banco puedan... *(Mira la casa)*. Todo empezó aquí, en esta habitación.

MILEVA. He cambiado los muebles.

EINSTEIN. Dos estudiantes que apenas lograron superar las pruebas de acceso. Tú no conseguiste la diplomatura en la Escuela politécnica de Zurich...

MILEVA. Bueno, ya está bien, tienes que marcharte.

EINSTEIN. ...y yo no logré superar a la primera el ingreso en el bachillerato...

MILEVA. Tengo cosas que hacer, Albert.

EINSTEIN. *(Pausa. Señalando la mesa)*. Te dará para mucho. Son treinta y dos mil... Con este dinero puede uno comprarse hasta tres edificios de pisos.

MILEVA. Sí, sabía que lo pagaban bien.

EINSTEIN. ¿Tú lo sabías?

MILEVA. Sí, lo sabía.

EINSTEIN. ¿Y confiabas en que te...?

MILEVA. Vete.

EINSTEIN. ¿Cómo está Teté?

MILEVA. Bien, tengo que hacer...

EINSTEIN. ¿Y Hans?

MILEVA. ¿Ahora te preocupas? Vamos, te espera Elsa, no la hagas esperar.

EINSTEIN. No, no me espera, Elsa está...

MILEVA. O quien sea, no me importa quién te espere... tengo que hacer.

EINSTEIN. Hace ocho años que no nos vemos, Maric.

MILEVA. Por eso, no creo que ahora debamos volver.

EINSTEIN. ¿Volver?

MILEVA. Volver a nada, nada he dicho, no hay ningún sitio donde regresar, la vida sigue hacia adelante, no se vuelve, nunca se vuelve, no podemos volver atrás el tiempo.

EINSTEIN. Hemos demostrado que sí.

MILEVA. No hagas bromas, tengo tarea. La realidad no son aquellas ecuaciones.

EINSTEIN. He venido hasta Zurich para darte ese dinero, he hecho un largo viaje de cinco horas desde Berlín y no me vas a conceder ahora unos minutos?

MILEVA. Sería injusto, tienes razón... (*duda*). Bueno, quédate si acaso... (*Larga pausa*). No sé, ¿de qué quieres hablar?

EINSTEIN. ¿De verdad pensabas que llegaríamos tan lejos?

MILEVA. (*Exasperada*). ¿Qué quieres, Albert? Yo hace mucho tiempo que dejé de pensar. Yo solo soy un ama de casa que tiene que afrontar demasiadas deudas. Ya está, la vida es así, no hay que darle vueltas, no hay marcha atrás, a cada uno le toca su papel y este es el mío.

EINSTEIN. No debiste asumirlo nunca.

MILEVA. (*Desconcertada, alucinada*). ¿Que no debí asumirlo? Pero si fuiste tú quien... No hables sobre eso, Albert, no hables más sobre eso, ya hablamos bastante en su día, ahora no.

EINSTEIN. Debiste...

MILEVA. ¡¡Han pasado ocho años Albert, ocho, desde que saliste por esa puerta!! No sé a qué has venido, pero ya no somos marido y mujer, yo ya no soy tu esposa, tú

tienes otra vida, yo he seguido la mía... yo ya no soy nadie, ¿me entiendes?, nadie, yo... (*deletrea*) no soy nadie. Me ocupo de la compra, de la colada, de no arruinarme, de sostener yo sola esta familia.

EINSTEIN. Familia (*pausa*). Te dije que tuvieras cuidado, si no hubiéramos tenido aquel primer...

MILEVA. (*Indignada*). ¡¡Vete!! ¡¡Vete, Albert, vete!!

EINSTEIN. Los hijos lo han estropeado tod...

MILEVA. ¡¡Vete... sigues siendo igual de insoportable!! (*Va de un lado a otro, buscando una salida, irritadísima*). Si a eso has venido, vete; si todavía no me miras, no me ves, no sabes lo que tienes ante tus ojos, si tus ojos todavía están llenos de números vete, vete, ¿no entiendes lo que te estoy diciendo? ¿No me has oído?

EINSTEIN. Maric, he venido a agradecerte...

MILEVA. ¿Agradecerme? ¿No me has oído? ¿Qué he dicho hace un momento? ¿Qué he dicho?

EINSTEIN. ¿Que me vaya?

MILEVA. (*Decepcionada*) Vete. No escuchas.

EINSTEIN. (*Tras una pausa, piensa*) Espera... has dicho...

MILEVA. ¿Qué he dicho? (*Pausa larga*).

EINSTEIN. ...que no eres ¿nadie?

MILEVA. (*Pausa larga. Ha acertado. Se calma*) ¿Has venido a agradecerme...? ¿Y esa es tu forma de agradecer? ¿Volver a repetirme los reproches que me hiciste hace ocho años? (*Se calma*). Me he dicho muchas veces que el día que entraras por esa puerta a traerme el dinero, debería tratarte como a un extraño, una persona que nada tiene que ver conmigo, pero no puedo ignorar que te conozco bien, que fuimos un matrimonio. Conozco tus debilidades, he tenido tres hijos contigo.

EINSTEIN. He venido a firmar la paz contigo.

MILEVA. ¿Sí? ¿Y qué pipa de indio bromista has traído? ¿Los recuerdos más amargos, esa es tu tinta y tu pluma? ¿Cómo es posible que aún volvamos a discutir como si estos ocho años no hubieran transcurrido?

EINSTEIN. Pero ha pasado el tiempo, Maric, mucho tiempo. Y, en efecto, yo soy otro hombre que nada tiene que ver contigo. (*Con dureza*). Dos extraños. Ocho años de distancia entre nosotros y somos dos extraños. Eso debemos seguir siendo. (*Con*

dureza, señalando a la mesa). En tus condiciones de divorcio exigías que si un día ganaba el premio el dinero sería tuyo, ahí lo tienes. Debemos tratarnos con la educación hipócrita que exigen las normas sociales, con la frialdad de dos personas que no se tienen confianza, si es que no somos capaces de una falsa amabilidad.

MILEVA. Has tardado un año en traérmelo.

EINSTEIN. Sí.

MILEVA. ¿Por qué? *(Pausa larga, mira hacia otro lado)*. Sí, ha pasado el tiempo. El tiempo es algo más complejo de lo que parece, eso tratábamos de establecer cuando trabajábamos aquí. *(Pausa larga)*. Pero no somos dos extraños, aunque nos empeñemos para hacérselo más fácil. *(Pausa)*. Aún parece que lo vamos a llenar todo de papeles, de fórmulas, de bocetos, de ecuaciones por todos lados, tal como estaba cuando éramos jóvenes. Éramos jóvenes, ese es el asunto, Albert, pero ha pasado el tiempo, mientras luchábamos contra él con fórmulas ha pasado y se ha limitado a... a arrollarnos *(Pausa larga)*, a cambiarlo todo. *(Pausa larga)*.

EINSTEIN. Lo siento. *(Tras una pausa)* ¿Y Hans? ¿Y...?

MILEVA. Preguntas por tus hijos como quien pregunta por...

EINSTEIN. ¿Cuántos años tiene Teté? ¿doce tal vez? ¿Y Hans?

MILEVA. Ya es ma...

EINSTEIN. Diecisi...

MILEVA. ...mayor de edad, sí.

EINSTEIN. Dieciocho.

MILEVA. El mes pasado.

Pausa larga

EINSTEIN. Maric, yo no pretendía esto, yo no quería todo esto.

MILEVA. *(Interrumpiéndole, harta del tema, para cambiar de asunto)*. Aún parece que vamos a llenarlo todo de papeles, de fórmulas, de bocetos de ecuaciones por todos lados, tal como estaba cuando éramos jóvenes. Éramos jóvenes, Albert, éramos demasiado jóvenes.

Oscuro.

ESCENA 3

En el oscuro se oyen risas. Aparece Mileva huyendo de Einstein, que se halla entre bastidores. Es joven. Mileva mete en una caja, bajo la cama, unos papeles que lee concienzuda e intentando asimilar conceptos antes de depositarlos, como un secreto. Cierra la caja. Aparece Einstein, también muy joven, por detrás, y le coge de la cintura. En esta escena, ambos personajes jugarán, dinámicos y felices, por todo el escenario.

EINSTEIN. ¿Qué hacías?

MILEVA. Nada.

EINSTEIN. ¿Qué escondes ahí?

MILEVA. Nada, déjame.

EINSTEIN. ¿Has solucionado el problema de ayer?

MILEVA. Ya te he dicho muchas veces que los problemas no se crean ni se destruyen, solo se transforman, se crean otros y otros y otros y otros y otros y otros.

(Risas de ambos). Solo se avanza sobre ellos. (Correan por el cuarto).

EINSTEIN. Vamos, Mileva, eso es filosofía, no ciencia.

MILEVA. *(Divertida)*. O un chiste.

EINSTEIN. ¿La filosofía es un chiste?

MILEVA. La ciencia es filosofía, religión... estética.

EINSTEIN. ¿Estética?

MILEVA. Sí, Albert, lo es todo.

EINSTEIN. *(Extrae un papel)*. Mira, ayer estuve pensando sobre lo que proponías, el problema del viajero que va en un vagón y enciende una linterna.

MILEVA. Yo también estuve pensando.

EINSTEIN. *(Enseña los papeles a Mileva)*. *(Ambos se tumban en la cama a mirar los papeles, como dos críos, de cara al espectador)*. *(La cabeza de ellos está a los pies de la cama)*. El viajero que se traslada en la plataforma móvil, en el marco de referencia S, experimenta que todo se mueve junto con él incluyendo al tren, su linterna, el aire que respira, el espacio tridimensional en el que está situado, en fin, todo. Dijimos que había otro observador situado en tierra, a un lado de las vías y que ve pasar el tren.

MILEVA. Ese espectador en reposo se halla dentro de su propio marco de referencia S prima. *(Se levanta de la cama y va a la mesa en busca de papeles. Los revuelve)*.

EINSTEIN. Pues bien, mira esto: distancia D del viajero hasta el espejo que tiene frente a él es de 4 metros. Entonces el pulso luminoso recorrerá un total de 8 metros en su trayecto de ida y vuelta.

MILEVA. Ya te dije que el tiempo propio delta T prima que mide el viajero con su reloj entre la salida del pulso de luz de la linterna y el retorno del pulso... (*Le llama para venga a la mesa, Einstein va a la mesa, se sientan ambos*) después de haber sido reflejado por el espejo será igual a: c igual a dos de partido por delta t prima siendo que delta t prima es igual a dos D partido por c .

EINSTEIN. ¿Dos D ?

MILEVA. El cuadrado de la distancia.

EINSTEIN. Delta t prima es entonces de ¿cuántos metros?

MILEVA. Lo acabas de decir tú, ocho metros. Un metro por segundo. Delta t prima es de ocho segundos.

EINSTEIN. Sin embargo, lo que observa el viajero dentro de su marco de referencia S prima no es lo mismo.

MILEVA. Albert.

EINSTEIN. Lo que ve el espectador en reposo será de una longitud menor.

MILEVA. Mayor.

EINSTEIN. Mayor del impulso de luz que la que ve el viajero dentro del vagón:

MILEVA. Albert...

EINSTEIN. Entonces (*Le da el papel para que se lo resuelva*).

MILEVA. Si el ferrocarril se está trasladando a una velocidad V igual a 0.6 metros por segundo, entonces la distancia L recorrida por el pulso luminoso será indudablemente mayor para el observador estacionario en el marco de referencia S que la distancia $2D$ que el viajero ve que el pulso luminoso recorre en su marco de referencia S prima.

EINSTEIN. (*Recupera el papel con ira. Se levanta de la mesa. Largo silencio. Le da rabia*). No sé si vamos a resolverlo, Maric.

MILEVA. Lo resolveremos, Albert. (*Se levanta, recompone la cama. Albert, aprovechando que está despistada, abre la caja y mira sus apuntes*).

EINSTEIN. ¿Qué es esto?

MILEVA. Déjalo, ¿por qué hurgas en mis cosas?

EINSTEIN. ¿Guardas estas fórmulas?

MILEVA. Sí, las guardo, déjalas.

EINSTEIN. Pero esas fórmulas están equivocadas, acordamos que ese no era el camino.

MILEVA. Quién sabe...

EINSTEIN. No, Mileva, no, quién sabe, no. Acordamos que estas fórmulas estaban equivocadas.

MILEVA. Bueno, tú no estabas de acuerdo, yo manifesté mis dudas... es un trabajo de muchas semanas y aún cabe la posibilidad (*le interrumpe risas y carantoñas de Albert*) de que haya algo (*hace un gesto amplio indefinido*) que se nos escape y yo tenga razón. (*Einstein intenta intervenir, Mileva se adelanta a sus objeciones con un gesto de la mano, impidiéndole hablar*). Cuando encuentre tiempo las revisaré, ahora he de ocuparme de la casa.

EINSTEIN. Tíralas. No tienes razón.

MILEVA. No, tal vez la tenga.

EINSTEIN. Esto solo puede equivocarte. Obcecada en estos errores me confundirás cuando te pregunte, y no me ayudarás.

MILEVA. No interferirán en nuestro trabajo. Albert, hemos tomado un camino, el que tú consideras mejor, eres físico, yo solo matemática, yo solo soy tu mujer, tú mandas, lo seguiremos, puede que tengas razón tú, pero déjame conservar a mí todas estas teorías.

EINSTEIN. Sabes que no las comparto.

MILEVA. Déjame, son mías. (*Recupera la caja y la coloca en su sitio*). Mira, sé que lo que yo pienso no lo piensan muchas mujeres, pero un día nosotras seremos tan importantes como vosotros, tenemos las mismas capacidades.

EINSTEIN. Maric, yo no he dicho nunca...

MILEVA. Ya sé, ya sé, y te honra haberte enamorado de mí por mi inteligencia.

EINSTEIN. Inteligencia, qué presuntuosa (*bromea*).

MILEVA. Incluso puede que un día os superemos, hoy por hoy no es tiempo de eso, por eso tengo mi caja. Esta caja representa... lo que nosotras somos, nuestras capacidades, mis capacidades. Yo soy la única mujer que ha entrado en el instituto politecnico de Zurich y me merezco...

EINSTEIN. Déjame verla.

MILEVA. *(Dura pero amable)*. No... *(La coloca solemnemente sobre el poyete de la izquierda. Pausa)*. Y ahora...

EINSTEIN. Ahora... *(Se acerca con intención)*.

MILEVA. Albert, estate quieto. *(Einstein insiste, Mileva lucha)*. Albert, Albert.... ¡Relatividad!

EINSTEIN. ¿Cómo dices?

MILEVA. ¡Relatividad, relatividad! Ese es el nombre que le daremos.

EINSTEIN. ¿A qué?

MILEVA. A nuestra teoría. Galileo habló del principio de la relatividad, nosotros lo llamaremos teoría. La velocidad parece distinta si lo contempla un espectador en reposo o un espectador en movimiento, ¿no es así? La velocidad es relativa según quien la observe, por tanto, la llamaremos “teoría de la relatividad”.

EINSTEIN. Suena bien. Relatividad... relatividad... relatividad... *(Bromea con la palabra. Insiste en flirtear, intenta llegar hasta ella por sorpresa y por la espalda, correteos por el cuarto)*.

MILEVA. ¡¡Pitágoras!!

EINSTEIN. *(Piensa cómicamente)*. Mmmm... *(tomando una decisión)* ¡está muerto! *(La persigue)*.

MILEVA. ¡¡Pitágoras, Pitágoras!!

EINSTEIN. *(Imitándola. Bromea con la palabra)*. ¡¡Pitágoras, Pitágoras!! *(Cómicamente está a punto de atraparla, pero se escapa, hace un gesto de huy casi y disgusto)* ¿Qué? ¿Qué le pasa a Pitágoras? *(Insiste)*.

EINSTEIN. Pitágoras dijo...

EINSTEIN. Pitágoras dijo, Pitágoras dijo... ¡Pitágoras, Copérnico, Kepler, Leibniz, Arquímedes, Diofanto de Alejandría! ¡¡Tales de Mileto!! ¡¡Georg Cantor, Evatiste Galois, La madelón!! *(Intenta reír y jugar)*.

MILEVA. *(Pega un salto sobre la cama y se tapa con un cojín protegiéndose para no ser atacada, vuelve a la mesa y lee papeles)*. La relación de longitudes, de acuerdo con el teorema de Pitágoras, estará dada en base al triángulo: C delta T entre dos al cuadrado es igual a la distancia al cuadrado más V delta T partido por dos al cuadrado!

EINSTEIN. *(Con fingida sorpresa, cómicamente)*. ¡No puede ser! ¡¡No puede ser!! Y yo pensando que Pitágoras era un bailarín de sirtakis *(Canta y baila al modo griego)*.

MILEVA. Sí, es eso, ¿no te das cuenta? (*Se sienta y escribe*).

EINSTEIN. (*Sube a la cama*). Anda, vamos a la cama.

MILEVA. Albert, tenemos que terminarlo.

EINSTEIN. (*Se tumba en la cama*). Ah, ¿te imaginas?

MILEVA. ¿Qué? (*Ella escribe, escribe... ante la pausa larga de Einstein se ablanda y va a la cama, se tumba a su lado*).

EINSTEIN. ¿Imaginas que nos dieran el Premio Nobel, como al Matrimonio Curie?

MILEVA. ¿A ti y a mí? Vamos, no digas tonterías. Será a ti.

EINSTEIN. A ellos se lo dieron.

MILEVA. No es tan importante, lo importante es llegar al resultado. Y vamos a trabajar, tenemos que terminarlo.

EINSTEIN. Pero hemos hecho un gran descubrimiento, Maric.

MILEVA. Todavía nos queda mucho por trabajar...

Oscuro.

ESCENA 4

Einstein vuelve al atril, de nuevo es Einstein anciano.

EINSTEIN. Lo que pretendo hacerles comprender es que el espacio es una masa densa. Es importante que entiendan esto. Lo que hay entre los planetas y las estrellas, ese espacio vacío... no está vacío. Entre un planeta y otro, entre una estrella y un planeta, entre dos planetas, lo que hay no es la nada, es una energía densa como el agua. Es por eso que si un rayo de luz atraviesa ese espacio vacío no lo surca en línea recta. Igual que ocurriría si cruzara por el agua, el rayo de luz se deformaría, se doblaría. Todos sabemos que no podemos mirar al sol, pero si durante un eclipse pudiéramos observar la luz de una estrella que se halla justo detrás del sol, (con el fin de tomar el sol como punto de referencia de ese rayo lanzado desde esa estrella hasta nosotros), podríamos comprobar si el rayo nos llega en línea recta. Si el rayo llegara en línea recta, entonces Newton tendría razón y yo no. Pero si vemos la estrella desviada unos grados, los suficientes, podríamos demostrar que ese rayo se ha doblado en el espa-

cio, que el espacio denso ha deformado la luz y entonces, mi teoría de la relatividad sería cierta. *(Pausa, leyendo con dificultad)*. Nací en la ciudad alemana de Ulm, cien kilómetros al este de Stuttgart, en el seno de una familia judía. Teníamos un comercio muy próspero de cereales. Mi madre, Pauline tocaba el piano. *(Revuelve papeles en el atril, como un gremlin)*. A ver, esto no, esto no, esto es muy aburrido... ¿Qué quieren que les cuente de mi vida? No sé... *(Mira un papel al trasluz)*. Esto es una pesadez. *(Lo tira hacia atrás sin mirarlo. Encuentra uno. Sorpresa. Solemne)*. ¡¡Aparatos electrónicos Fabrik J Einstein y compañía!! *(En confianza, al público)*. El otro negocio de papá. Instalaciones de agua y de gas para todo Munich. *(Sigue revolviendo papeles)*. Yo era un chico solitario y retraído. Tal vez eso explique muchas cosas. *(Ríe levemente)*. No era muy bueno en idiomas. En álgebra era brillante, eso sí. Por aquel entonces, mi madre empezó a darme clases de violín. Con quince años, el profesor Degenhart me dijo que “nunca conseguiría nada en la vida”, pero tío Jacob sí que creía en mí, y me daba libros de ciencia. Entonces fue cuando empecé a preguntarme cosas... que realmente me importaban... *(Pausa)*.

Mi noviazgo con Mileva fue extraño. Más allá de la ciencia yo... yo tenía éxito entre las mujeres, me consideraban simpático, brillante, ingenioso... y Mileva era una persona más seria, fría, sesuda. Como mujer, Mileva no era como otras que, tal vez, atraídas por mí... ofrecían... otros atractivos.

MARYLIN. *(Desde la cama, le llama. Se pinta los labios y se mira en un espejo de mano)*. Pst, pst, pitufo, pitufo.

EINSTEIN. *(Volviéndose a mirar, molesto)*. ¿Quién es usted?

MARYLIN. Pitufo, ¿a quién le estás contando tu vida?

EINSTEIN. A estos señores que... ¡¡Pero quién es usted!!

MARYLIN. Vamos, pitufo. ¿No te acuerdas de mí?

EINSTEIN. Mire, señorita, yo a usted no la conozco. Yo estoy hablando con estos señores, y les estoy contando que...

MARYLIN. *(Interrumpiendo. Se levanta de la cama)*. Bla, bla, bla, bla, bla, la relatividad y todo eso, ya me lo sé. Cuando un hombre se queda en pelotas delante de una auténtica mujer, se acabaron los sabios y sus teorías. Tu mujer, ¿verdad?

EINSTEIN. Sí, Maric, me ayuda con mi trabajo.

MARYLIN. *(Con desprecio)*. Sí, claro, claro, claro. Tu gran amor, la pareja ideal, dos

intelectuales privilegiados trabajando en perfecta armonía y descubriendo juntos la teoría de la relatividad. Precioso. Vamos, Albert, me conozco tu juego. Hemos vivido mucho juntos.

EINSTEIN. ¿Usted y yo? ¿Quién es usted? Yo no la conozco de nada. Les estoy contando a estos señores mi historia de amor con Mileva Maric y usted...

MARYLIN. (*Sorprendida*). ¿Amor? (*Rápido, murmurando para sí, mientras se pinta los labios en un espejito*). Ahora resulta que estás enamorado. (*Transición, de nuevo sorpresa*). ¿Enamorado? (*Ríe a carcajadas*). Pero qué es el amor, pitufo. Uno se enamora de una situación, no de una mujer. Dos colegas estudiando, solo que uno tiene tetas, se acabó el misterio. Necesidad, no amor, eso existe, inquietud y desazón.

EINSTEIN. Pero... ¿quiere marcharse? Usted no está en mi historia.

MARYLIN. (*Sorprendida, deja de pintarse*). ¿Seguroooo? ¿La historia de quién?

EINSTEIN. La historia de mi vida.

MARYLIN. Pero tu historia ya no es tuya, pitufo, ¿no lo comprendes? (*Guardando el pintalabios*). No, está visto que no me recuerdas. (*Acercándose al atril*). El amor es un capricho sublimado, un empecinamiento, una debilidad, un modo de cubrir nuestras frustraciones, nuestras necesidades, y en algunas personas como tú es solo una cuestión de autoestima.

EINSTEIN. ¿Autoestima?

MARYLIN. ¡¡Cuenta, cuéntales a ellos lo de tu infancia!! ¿Todavía vas por ahí? En la infancia se encuentran muchas cosas. (*Inicia el mutis*).

EINSTEIN. Pero espera... quién eres...

MARYLIN. Tengo prisa, luego nos vemos. Tú sigue, sigue. (*Marylin se va. Einstein vuelve al atril, del que solo se ha separado levemente durante esta escena con Marylin*). Me fugaba de clase. Los profesores pensaban que era un holgazán. Mi futuro era... vendedor de seguros. Suspéndí el examen de bachiller a la primera. Yo era un perdedor. Escribí una carta a mi madre: "habría sido mejor que no hubiera nacido nunca". Mi padre intentó conseguirme un trabajo, pero no me contrataban en ningún sitio. Papá... murió pensando que yo era una desgracia para la familia. Tal vez ese sea el motivo por el que uno acaba no conformándose con nada, no apreciando lo que tiene. Cuando uno duda de sí mismo... todo le parece insuficiente. Incluso se desprecia a una mujer que se ha entregado a ti, en cuerpo y alma. Hay cosas que no se quieren en

la vida, por bellas que sean. Todos hemos sufrido algo parecido. Nos han querido dar algo extraordinario... que no queríamos. Y empecé a incumplir el pacto silencioso de toda relación.

Oscuro.

ESCENA 5

Einstein joven entra en casa con síntoma de borrachera. Mileva le está esperando sentada en una silla, cosiendo unos calcetines. Se oye, afuera, cómo Einstein (en off) ha derribado algún objeto. Entra en escena mirando hacia atrás el objeto caído.

MILEVA. Llegas tarde.

EINSTEIN. Sí, sí, Dumic. Dumic y Tesla me ha entretenido.

MILEVA. *(Pausa larga)*. Mandé a Bertha hace un par de horas a preguntar a Tesla. Tesla ya estaba en su casa, dormido hace un par de horas. *(Pillado en la mentira, se pasa la mano por el pelo. Pausa)*. ¿Con quién has estado, Albert? Llevo toda la tarde y toda la noche esperándote. *(Pausa, siempre sin levantar la vista de la costura)*. Dímelo, de verdad, no me importa... si me lo dices. *(Pausa)*. *(Levanta la vista)*. O sí, sí me importa, no lo sé, pero prefiero que me lo digas, que me digas la verdad y te enfrentes a sus consecuencias. Lo prefiero a... que me hagas pasar por estúpida.

EINSTEIN. Yo no te hago pasar por est...

MILEVA. *(Irritada)*. ¡¡Ya está bien!! *(Suelta la costura y se levanta)*. Ya está bien, Albert, ya está bien. *(Pasea por el escenario sin saber qué decir, indignada)*. Ninguna mujer aguanta esto, ¡ninguna! Hay mujeres que lo aguantan, sí, lo sé... yo no... yo no soy una de esas, así que decídetes, di que es lo que quieres.

EINSTEIN. Tenemos un trabajo por delante, debemos terminarlo.

MILEVA. ¡¡Pues cuídalo, Albert, cuídalo!! No lo estropees, no mandes todo a la mierda. ¿Tú tienes tus necesidades? ¡Yo también tengo las mías!

EINSTEIN. No, Maric, no, tú no tienes necesidades como las tengo yo. Si las tuvieras no me rechazarías.

MILEVA. Albert, soy cuatro años mayor que tú. Por muchos conocimientos que tengas, ¿tengo que enseñarte a madurar? Dime si tengo que hacerlo porque me pon-

dré a la tarea. Yo... no sé dónde está el libro para enseñar a madurar a los hombres, pero imagino que habrá alguno. Claro que, si me convierto en tu madre, olvídate de mí como mujer.

EINSTEIN. Hace tiempo que me he olvidado. Llevamos cuatro años juntos y en solamente dos, que digo dos, menos de dos, ya nos hemos olvidado de que somos una pareja, hombre y mujer, y que tenemos nuestras necesidades.

MILEVA. ¿De verdad? No creo que hayas esperado tanto tiempo para satisfacerlas fuera. Otras veces has llegado tarde, apenas tres o cuatro meses después de que empezáramos avivir juntos, con la excusa de las tertulias de la Academia.

EINSTEIN. Tú también ibas a ellas.

MILEVA. Y tú ibas sin mí en muchas ocasiones. Ibas incluso en tiempo de exámenes, cuando yo tenía que estudiar. Cuando Tesla, Besso, Habich, Chaván, Grossman, Geisler y tú mismo, yo, todos teníamos que estudiar, nos quedábamos en casa, ¡a estudiar! Incluso tú también tenías que estudiar. Incluso entonces ibas a las tertulias, esas tan interesantes, tan eruditas. ¿Quieres que te revele mi secreto? No es la primera vez que mando a Bertha a buscar a Tesla para preguntarle. No es la primera vez que me entero de que todos ellos estaban en sus casas, cada uno en la suya. *(Pausa)*. Eran responsables. *(Pausa)*. Tan solo cuatro meses después de empezar a vivir juntos. ¿Dónde ibas entonces, Albert? ¿Dónde has estado hoy?

EINSTEIN. *(Quitándose telarañas de los ojos, intentando acceder a toda prisa a la mesa)*. Debemos trabajar, tenemos que terminar ese trabajo.

MILEVA. ¿A las cuatro de la mañana?

EINSTEIN. Estabas despierta, ¿no?

MILEVA. Estaba cosiendo tus calcetines. Yo me ocupo de toda la casa mientras tú solo te encargas de divertirme.

EINSTEIN. Sabes que no me gusta llevar calcetines. Siento los pies atrapados, sudorosos, pegajosos.

MILEVA. Siempre has sido un desastre, un gañán malvestido, alguien tiene que hacerse cargo de ti, alguien tiene que ponerte en orden.

EINSTEIN. ¿Ponerme en orden? ¡Qué fácil es simplificar! *(Pausa)* Maric, ¿por qué te enamoraste de mí? ¡Qué te gusta de mí!

MILEVA. No lo sé. Las mujeres nos enamoramos por razones muy extrañas que ni

siquiera nosotras comprendemos. *(Pausa)*. Un instinto... *(Pausa larga. Sin levantar la vista de los calcetines)*. Cuando se hace esa pregunta se está proponiendo una ruptura, Albert. Es la primera pregunta que se hace.

EINSTEIN. *(De pie ante la mesa, intentando sostener su borrachera)*. No, Maric, no, hay muchos motivos por los que debemos seguir juntos. *(Pausa)*. Siempre te gustó Tesla, ¿verdad? Pero yo era más inteligente que él. Eras la abeja reina, todos los zánganos revoloteábamos alrededor de la única mujer que había entrado en la Universidad Politécnica de Zurich. Todos queríamos alzarnos con el galardón, conquistar a una muchacha que no encontraríamos aunque nos empeñáramos toda la vida. Tal vez la única universitaria de toda la confederación Helvética. Te imaginábamos caliente y libertina, con todas las virtudes que a los hombres nos gusta imaginar... y, además, sabía, como un colega al que pudieras echar un polvo.

MILEVA. Y así ha sido, ¿no?

EINSTEIN. ¿Para ti eso es ardor? No, Maric, siempre fuiste fría y calculadora, no eres una mujer. No quiero eso.

MILEVA. ¿Y qué esperabas de la única diosa universitaria de toda la república federal parlamentaria, más bien feucha y de mal carácter... y coja? Siempre demostré quién era, nunca me oculté, sabías que no soy dada a los mimos y, sin embargo, me buscaste. Ignoro porqué, pero todos vosotros me considerasteis el gran premio simplemente porque era un ejemplar único, una rareza, no por mis virtudes. No soy una mujer. De las otras hay muchas, muchachas analfabetas, ignorantes, sin conversación, educadas para criar hijos y arreglar la casa y ser ardientes. Yo no, Albert. No te engañé, no... yo fui fría desde un principio, tú te empeñaste en que lo tuviera todo y no puede ser... todo no puede ser.

EINSTEIN. Al principio lo eras.

MILEVA. Los calores de los primeros escarceos hacen que todo parezca otra cosa, tu deseo, tus ojos, tu imaginación, pero luego el agua busca su cauce... ¿qué esperabas entonces?

EINSTEIN. Tú sabías que tenía éxito entre las mujeres.

MILEVA. Sí.

EINSTEIN. ¿Qué esperabas tú entonces? *(Pausa larga)*. Yo también soy agua y busco mi cauce. ¿También te he traicionado? Debo asumir que tú eras fría, ¿y tú no has de asumir que yo...?

MILEVA. Cuando uno inicia una relación, adquiere un compromiso y ha de abandonar esos instintos, aunque se tengan ganas.

EINSTEIN. En efecto, adquiere unas obligaciones, de amor, de calidez, de cercanía, aunque no se tengan ganas. Acaso yo podría renunciar a otras mujeres si tuviera en casa una.

MILEVA. *(Pausa)*. No renunciarías. Tan solo cuatro meses de noviazgo, cuando aún había calidez, y tú ya buscabas la vida fuera.

EINSTEIN. ¡¡Porque hay más vida fuera, Maric!! *(Silencio, pausa. Se arrepiente de lo que ha dicho)*.

MILEVA. Estás planteando algo muy serio, Albert.

EINSTEIN. No quiero estropearlo todo, no quiero ser yo quien lo estropee, pero tampoco quiero que lo seas tú. Tenemos algo más importante que nos une y eso no debemos perderlo. Me elegiste porque había una teoría, una intuición que estamos convirtiendo en fórmulas, en un proyecto que revolucionará la física mundial, y tú lo sabes, y tampoco quieres renunciar. Debemos salvar nuestras diferencias y seguir como colegas. No te enfríes en eso, Maric, que no te influya. Últimamente te veo menos concentrada, intento que me ayudes, te planteo fórmulas que no sé resolver, que solo tú sabes y no me ayudas, estás obsesionada por...

MILEVA. ¡¡...por lo que tú haces... Albert, por lo que tú me haces!!

EINSTEIN. Dejaré de hacerlo, dejaré de sucumbir a mis instintos por el proyecto, si tú vuelves a poner todo tu empeño, a apasionarte *(pausa)* y si... de vez en cuando... *(Mileva, desesperada ante la insistencia, descarga la tarea de costura sobre sus propias rodillas)*. Lo... intentaré... Maric... si tú lo intentas. *(Se encamina a proscenio)*. No niego que supondrá un gran esfuerzo, para ambos. Sabes que hay un dolor que no puedo calmar, que llevo dentro... que todo esto no nace de un afán de diversión, de una inconsciencia libertina o de una inmoralidad militante. Nace... de un dolor. *Oscuro.*

ESCENA 6

(Einstein de nuevo en el atril). (En el cambio desde la escena anterior se ha ido disfrazando ante el público: se pone peluca y bigote).

EINSTEIN. Ustedes... ustedes no podrán comprender nunca mi teoría porque estos fenómenos solo se hacen evidentes al viajar a velocidades muy cercanas a la velocidad de la luz y estas capacidades están más allá de nuestro entendimiento. Trescientos mil kilómetros por segundo son muchos kilómetros por segundo. La idea de que los cuerpos se contraen cuando alcanzan esa velocidad resultaría tan estúpida como decirle a un cavernícola que la tierra es redonda, no lo comprendería. Que viajando en un cohete a esa velocidad solo pasen tres días cuando en la tierra han pasado mil años es tan increíble como decirle a un canguro que en América es de día mientras en Australia de noche. *(Pausa, reflexiona)*. Aquellos años fueron felices. Mileva y yo nos graduamos en el Politécnico de Zürich. Descubrí la obra de diversos filósofos: Spinoza, Hume, Immanuel Kant, Karl Marx. También tomé contacto con el movimiento socialista y con cierto pensamiento inconformista y revolucionario en el que mucho tuvo que ver mi amigo de toda la vida Michele Besso. Conrad Habicht, Maurice Solovine y yo fundamos la Academia Olimpia. Los tres y el matemático Habicht inauguramos una serie de fructíferas tertulias que... ¡¡muchos intelectuales fueron invitados a dar conferencia en aquella academia, Paul Habicht, Michele Angelo Besso, un ingeniero mecánico, Marcel Grossman, matemático y amigo mío, Lucien Chavan, Mileva...!! *(Se detiene, asaltado por un amargo recuerdo)*. Mileva y yo... Mileva y yo... *(Sale del atril)*. De acuerdo, de acuerdo, a ustedes les gustaría que alguien les explicara de una vez por todas en qué consiste la teoría de la relatividad, una explicación sencilla, que ustedes puedan ver con claridad, ¿verdad que sí? *(Pausa. Triste)*. A mí también. *(Transición, en un arrebató)*. Y voy a dársela. Sí, sí, esta noche voy a dársela. *(Se dirige al atril, busca entre sus papeles. Pide paciencia al espectador con gestos. Sale y vuelve a entrar con un coche de juguete. Se va al otro extremo del proscenio)*. Imaginemos que la velocidad de la luz fuera tan solo de 100 km.por hora, como un automóvil. Un coche a noventa por hora aumentaría la masa de una manera prodigiosa y superados los 100 por hora la masa sería infinita y la fuerza necesaria

para mover ese coche sería infinita también. Dentro del coche yo me movería así... (*se mueve normal*) a 30 km.por hora, pero si piso el acelerador y llego a los noventa por hora (*se mueve lentamente*). Y al llegar a destino, para mí no habría pasado el tiempo, pero para el coche... (*Lentamente aparece Groucho Marx detrás de Einstein*). ¡Al vivir más lentamente el tiempo dura más! ¡¡Y a continuación, de manera breve, intentaré explicar a los señores académicos las fórmulas que aparecen en esta pizarra!!

GROUCHO. (*Apareciendo*). Y quién mejor que yo para explicarlo, (*al público*) ¿qué les parece? Todo un prodigio el tío, y eso lo ha pensado él solito. (*Empieza a moverse por todo el escenario*).

EINSTEIN. ¿Usted quién es?

GROUCHO. Siga, siga, yo no le estorbo.

EINSTEIN. Si yo me muevo más lentamente dentro y el vehículo va a la velocidad de la luz, es por eso que para mí dura menos el tiempo. (*Ve que la gente no entiende*). Si me muevo a altas velocidades no envejezco y ustedes sí.

GROUCHO. La cosa de jubilación es cuestión de velocidad, hay que espabilarse para cobrar la pensión. Por eso los jubilados son los primeros en ocupar los asientos en el teatro.

EINSTEIN. El tiempo T prima asignado a la ocurrencia de un evento por el observador O prima depende no solo del tiempo T , sino también de la coordenada espacial X asignada a dicho suceso por el observador O .

GROUCHO. Eso le he dicho yo muchas veces, ¿por qué se abandonan a los abuelitos? Abuelita, no fumes, y deja de correr, y si vas a salir de juerga con el coche, procura que no te pillen los guardias, puede llover y eso sería espantoso... para el guardia, evidentemente.

EINSTEIN. ¡Pero por qué sucede todo esto! ¡Por qué motivo cambian el tiempo y las dimensiones con la velocidad!

GROUCHO. Este hombre es una mina, una explicación simple de su teoría, dice. No lo crean. (*A Einstein*). Oiga, ¿cuánto me daría por su reloj? ¿Y qué hay de las diez dimensiones y los universos paralelos? ¿Quiere usted casarse conmigo? Responda primero a la segunda pregunta.

EINSTEIN. Comenzaremos con un punto. Como el punto que conocemos de geometría. No tiene tamaño ni dimensión, es solo una idea imaginaria. Un segundo punto crea una línea recta si los unimos.

GROUCHO. Está usted perdiendo aceite, señor mío.

EINSTEIN. Un objeto de la primera dimensión solo tiene longitud. Si trazamos el volumen, tenemos la tercera dimensión trazando otro punto en el espacio. Largo, ancho y alto.

GROUCHO. Llegados a este punto, lo mejor será quitarse los zapatos. *(Se los quita y se sube a la cama, empieza a botar en ella)*. ¿Y qué es la cuarta dimensión? ¿Un cuarto punto? Largo, ancho, alto y ¿tiempo?

EINSTEIN. ¡¡Eso es!! Es la duración.

GROUCHO. *(Saltando)*. Por tanto, si yo me veo antes de subirme a esta cama hace un minuto y luego pudiera verme bajando podría trazar una línea temporal, de un punto a otro del tiempo, es decir, la dimensión temporal, la cuarta dimensión. *(Baja y sube de la cama sin dejar de saltar)*. Si pudiéramos percibirla nos podríamos ver naciendo, viviendo y muriendo, todo a la vez, todo en un mismo golpe de vista, igual que podemos ver de un solo golpe, lo alto, lo largo y lo gordo que es un individuo.

EINSTEIN. *(Enfadado)*. ¡Pero usted quién es!

GROUCHO. *(Bajándose de la cama)*. Tranquilo, tranquilo, ya me voy *(falso mutis)*.

EINSTEIN. ¡¡Espere!!

GROUCHO. *(Se detiene. Con retintín, lentamente)*. Me temo, amigo mío, que usted está buscando una respuesta.

EINSTEIN. ¿A qué?

GROUCHO. ¿A un error? Su matrimonio fracasó, ¿no es cierto? Y usted se pregunta ahora quién tuvo la culpa... ¿usted o ella? Es una losa terrible saber que sobre nosotros pesa una injusticia que tal vez hayamos cometido. Pero la culpa, amigo mío, la culpa... Confundir error y culpa es mal del orgullo. Si aprendiéramos que no somos culpables de ser humanos, que nadie tiene la culpa de equivocarse, aprenderíamos a vivir sin más. Ustedes dos cometieron un error. Tal vez el error sea... llamarlo error.

EINSTEIN. ¡¡Espere!! *(Se dirige al atril)*. Fue un error, un tremendo error. Un error vulgar, estúpido, tan común en la gente normal, tan cotidiano... No recordé que Mileva, al fin y al cabo, era mujer. Que el vientre de Mileva... era fértil.

Oscuro.

ESCENA 7

En el atril (proscenio derecha), Einstein escribe en una mesa y abre sobres, lee cartas. Aparece Mileva, embarazada. Se palpa el vientre. Se sienta en la mesa (calle penúltima, a la izquierda) y escribe. Ambos hablan cara al público, como si estuvieran redactando cartas y contestándose. Miran alternativamente a la hoja que escriben y al público pero, paulatinamente, acabarán solo mirando al público, dictando la carta.

Intervenciones veloces.

EINSTEIN. *(Einstein joven, sin peluca blanca)*. Comprendo tu situación. Sé que el error ha sido de ambos.

MILEVA. Albert, comprendo...

EINSTEIN. *(Interrumpiendo)*. La vida familiar con hijos y con obligaciones, como padece la mayoría de la gente, no es compatible con lo que pretendemos, no es para nosotros.

MILEVA. La vida familiar es para nosotros, debe ser compatible con lo que pretendemos. En esta vida se asumen los errores, Albert, nosotros debemos asumir el nuestro.

EINSTEIN. ¿Debemos asumir que estamos obligados a abandonar nuestro trabajo, un trabajo que cambiará el mundo, que podría cambiarlo, tan solo para traer a un ser humano más a esta humilde tierra, un ser humano que nacerá, vivirá para nada y morirá como la mayoría de los humanos?

MILEVA. Cualquier ser humano es importante, Albert. ¿Acaso tú no eres un ser humano más, uno más? *(Pausa)*. Nuestro trabajo debe ir más despacio, tan solo es eso.

EINSTEIN. No, Maric.

MILEVA. Tú y yo también somos humanos, necesitamos amar, vivir, salir a la calle, al mundo, relacionarnos, tener hijos, criarlos,

EINSTEIN. No se puede todo, Maric, no se puede.

MILEVA. Alimentarlos, ser humanos en definitiva, no eres nadie especial. Hay tiempo para todo.

EINSTEIN. No es verdad. No hay tiempo, Maric, no hay tiempo. Nuestro trabajo no puede ralentizarse, no puede ir más despacio... y no solamente es una cuestión

de tiempo, es una cuestión de intensidad. Dedicando tan solo unos minutos al día no avanzaremos. Nuestro trabajo no se detendrá, ¡¡se paralizará, se acabará, se perderá para siempre!! Los hijos exigen una dedicación que no podemos permitirnos. Esta tarea nuestra, nuestras fórmulas, es un sacerdocio. No hay dedicación más sagrada que la de la ciencia.

MILEVA. No hay dedicación más sagrada que la de los hijos, Albert. *(Pausa larga)*. Me iré de casa... me iré a casa de mis padres, me iré para dejarte trabajar. Debemos pensarnos todo esto.

EINSTEIN. No podemos cuidar de ella. No podemos hacerlo. Hemos descubierto algo, debemos seguir adelante, no podemos dejar este descubrimiento en manos de otro.

MILEVA. ¿Hemos de decidir entre nuestra hija y nuestro trabajo? Nuestro trabajo puede hacerlo otra persona con menos obligaciones, nosotros no podemos ocuparnos.

EINSTEIN. ¿Renuncias?

MILEVA. ¿Por qué? ¿Por pura vanagloria? ¿Quieres ser tú, quieres que seamos nosotros los descubridores, como el matrimonio Curie? ¿Los envidias?

EINSTEIN. Nos lo merecemos, Maric.

MILEVA. *(Se levanta de la mesa, se toca el vientre. Le habla al público directamente, como si Einstein no estuviera. Avanza hacia proscenio)*. ¿Y nuestra hija qué se merece, Albert? ¿Qué se merece, dímelo tú? ¿Se merece que no la cuidemos? ¿Y cómo vamos a hacerlo? Pronto estará en mis brazos. Si debemos elegir...

EINSTEIN. *(Sale del atril. Le habla al público directamente, como si Mileva no estuviera. Avanza hacia proscenio)*. No lo sé, no lo sé, déjame pensar.

MILEVA. No tiene importancia, nuestro trabajo no tiene importancia.

EINSTEIN. ¡¡Cambiará el mundo, Maric!!

MILEVA. Podemos intentarlo, podemos cuidar de Lisa e intentarlo a la vez.

EINSTEIN. Sabes que no es posible.

MILEVA. No es tan importante, Albert. Tenemos suficiente material para hablar con Planck o con Tesla o con David Hilbert, tal vez Grossman.

EINSTEIN. Otro se llevará nuestro trabajo. ¿Dejaremos de ser científicos?

MILEVA. ¡¡Y qué importa la gloria!!

EINSTEIN. No es por la gloria, Maric. Dejaremos de ser científicos. Yo seré un simple vendedor de seguros tal vez y...

MILEVA. Y Lisa tendrá a sus padres.

EINSTEIN. Puede tener otros padres. (*Pausa larga, Mileva mira al público con decepción, como si se tratara de Albert*). Me enamoré de ti porque eres mi otro yo, mi otra inteligencia¹. Si dejas de serlo, no te garantizo nada.

En largas pausas.

MILEVA. ¿Qué no me garantizas, Albert, qué no me garantizas? Dímelo.

EINSTEIN. No lo sé, Maric.

MILEVA. No piensas en nosotros como un matrimonio, como una familia. Estás obsesionado con las fórmulas.

EINSTEIN. Vuelve, Mileva. Trabajemos.

MILEVA. ¿Y por qué quieres que vuelva? ¿Por qué hay alguna ecuación que no entiendes y quieres que te la resuelva? ¿O quieres ver a tu hija? Volveré, si quieres, a Berna, pero primero dime por qué quieres que vuelva.

EINSTEIN. Para hablar. A través de unas cartas que llegarán de tarde en tarde no podremos mantener una conversación coherente. Hemos entrado en un bucle, Maric, no podremos resolver nada si no estás...

MILEVA. He pensado en dejar a la niña en Titel, con mis padres, cuando nazca y volver sola. (*Pausa*). O en traerla a Berna para que la veas y viva con nosotros. (*Pausa*) ¿Qué deseas que haga? (*Pausa*). Dímelo.

EINSTEIN. (*Tras una pausa larga*). Ven sola.

MILEVA. (*Pausa*). ¿Sin la niña? (*Pausa*). Dime una cosa, Albert. ¿Tú quieres a la niña?

EINSTEIN. (*Pausa larga*). Soy un hombre débil.

MILEVA. (*Pausa larga*). ¿Tú me amas, Albert?

EINSTEIN. ¡¡Eres mi otro yo, mi otra inteligencia!!

MILEVA. Eso no es amor, Albert. (*Pausa*). Me quieres por lo que tengo, mi ayuda imprescindible.

EINSTEIN. ¿Acaso amar es otra cosa? Maric, somos lo que tenemos, damos lo que tenemos, nos enamoramos de lo que el otro nos ofrece.

MILEVA. (*Pausa*). Los hombres débiles solo piensan en sí mismos.

¹ Nota del autor: Frase real con la que Einstein se refería a su primera mujer.

EINSTEIN. Sigues siendo una científica, sigues ambicionando, juntos le daremos al mundo otra opción diferente, cambiaremos las leyes de la física, y quién sabe, tal vez podemos conocer a Dios, ¿a eso vamos a renunciar?

MILEVA. ¿De dónde nace tu teoría, Albert, de una ambición? ¿Te pusiste a trabajar en ella para compensar una antigua frustración?

EINSTEIN. La ciencia puede tocarse y es más real, más nítida que eso que nos hemos inventado, cargado de reproches, de deseos, de frustraciones, de complejos que llamamos amor. *(Pausa)*. Nuestro trabajo puede hacerlo otro, es cierto. Nuestra hija podría tener otros padres. Debemos elegir. *(Pausa)*. Eres mi igual, tan fuerte e independiente como yo.² Yo nunca podría amar a un ser dependiente y débil, como son las otras mujeres.

MILEVA. *(Pausa.)* No eres fuerte, Albert. Los profesores tuvieron que corregir tu mal carácter, porque en realidad eres un tímido que se defiende. Sin tu mal carácter no eres nadie... *(Pausa breve)*. No eres fuerte... *(Pausa)*. ¿Amas a Lisa, Albert? *(Pausa larga)*. Nómbrala.

EINSTEIN. ¿Qué?

MILEVA. Nómbrala. Di su nombre, di el nombre de nuestra hija. *(Pausa larga, Albert calla. Oscuro lento)*.

ESCENA 8

EINSTEIN. *(En el atril)*. Las aguas volvieron a su cauce. Durante unos años, muy pocos, volvimos a estudiar, a trabajar. Pero su familia... no consintió que siguiéramos en esta situación, no consintieron la vergüenza social de aquel primer embarazo y de lo que decidimos...nos pidió... nos exigió que nos casáramos. Habíamos sido educados en el respeto y consideración a los mayores, en una moral de una época que no permitía otras opciones... pero ellos no entendían... no se daban cuenta de que nosotros, Mileva y yo, no éramos una pareja corriente. Hay personas que no entienden ni entenderán nunca que existen personas especiales, científicos, poetas, que no piensan como ellos... hay personas que no ven el elefante dentro del sombrero... pero ellos... tienen el poder. *(Se va poniendo ante el público la peluca blanca y el bigote de Einstein)*

² Nota del autor: Frase real con la que Einstein se refería a su primera mujer.

anciano). No conocían la importancia de nuestro trabajo, jamás lograríamos hacérselo entender. Nunca.

Así fue. Mileva y yo nos casamos. Los primeros años fueron caóticos. Conseguí un empleo en una oficina de patentes. *(Hay un teléfono en el suelo que comienza a sonar)*. Coño, ¿quién será? Un teléfono, qué hace aquí en el suelo, anda que... la mujer de la limpieza no tenía otra cosa... *(Suena, se asusta)*. Leche. ¿Lo cojo? ¿no? Lo cojo... lo cojo... ¡No lo voy a coger, que lo coja su madre...! *(Suena)*. Leche. Como les iba diciendo yo. *(Suena de otra forma)*. Leche. Bueno, como les iba diciendo... *(Suena y Einstein lo mira con odio, el pitido se para en seco sin terminar, larga pausa, le pega una patada a ver si vive)*. Como les iba diciendo... *(Suena de pronto, fieramente, en un pitido insoportable, tal vez con una canción de moda)*. Ay, leche *(Lo coje)*. ¿Sí? ¿Quién es?

Las voces que hablan con Einstein pueden ser en off, grabadas.

Otra posibilidad es que la actriz, al fondo, pueda interpretar a los personajes que hablan con Einstein en segundo plano valiéndose de unos cascos con micro y un aparato que simule una caja de telefonista con botones donde cambia los cables de conexión continuamente. Se sitúa sentada a la mesa junto al foro realizando una interpretación alocada con cambios de registro de voz y manipulando gafas, pelucas y otros elementos de forma farsesca y veloz, equivocando elementos y atropellándose al final de la escena cómicamente.

SECRETARIA. ¿Señor Albert?

EINSTEIN. *(Junto al atril, en proscenio, con el teléfono en la mano. La interpretación recuerda al famoso número de las empanadillas de Móstoles, de Martes y Trece, mirando al público)*. ¿Sí, con quién hablo?

SECRETARIA. Soy Encarnación González, de la Secretaría de la Oficina de patentes de Berna... ¿Señor Einsteeeein!

EINSTEIN. ¡Sí! Diga.

SECRETARIA. ¿Es usted Einsteeeein?

EINSTEIN. Qué sí le digo, leche.

SECRETARIA. Señor Albert, tiene una llamada. *(Manipula cables)*.

EINSTEIN. *(Al público)*. Y entonces Mileva y yo empezamos a vivir de lo que podíamos. El primer trabajo que tuve fue en la oficina de patentes, me lo proporcionó el padre de mi amigo Marcel Grossmann...

La actriz se disfraza de nuevo de Groucho Marx.

GROUCHO. ¿Señor Albert?

EINSTEIN. ¿Sí, quién es?

GROUCHO. Señor Albert Einstein, bienvenido a nuestra oficina federal de patentes de Berna, ¿está usted feliz en su nuevo empleo?

EINSTEIN. Hombre, no es lo que yo había soñado, yo aspiro a ser profesor de Universidad de Berna o de Praga o...

GROUCHO. *(Cortándole)*. Me alegro mi querido amigo, le paso la llamada. *(Manipula cables)*.

EINSTEIN. Yo hablé con el profesor...

SECRETARIA. ¿Señor Albert?

EINSTEIN. Sí, dígame.

SECRETARIA. Le recuerdo que su número de agente de la oficina de patentes es el 209375823. *(Manipula cables. Cambio de disfraz)*.

EINSTEIN. No se preocupe señorita, yo memorizo muy bien los números. *(Al público)*. Mi trabajo en la oficina de patentes me proporcionó una agilidad mental que más tarde me serviría para mis...

GROUCHO. Señor Albert.

EINSTEIN. Sí, señor jefe de la oficina de patentes....

GROUCHO. Tiene usted un cliente, el señor Olave, Solozabal y Cía, patente 493598, grapadora española.

EINSTEIN. *(Buscando entre papeles)*. ¿Sí? ¿Dice usted Español...?

GROUCHO. Le paso *(Suena pitido de conexión)*. *(Manipula cables. Cambio de disfraz)*.

EINSTEIN. ¿Oiga?

SECRETARIA. ¿Agente 384843583?

EINSTEIN. Es 2093...

VOZ EN OFF DE SECRETARIA. Le paso llamada *(Suena pitido de conexión)*. *(Manipula cables. Cambio de disfraz, con boina vasca)*.

VASCO. *(Acento vasco)*. ¿Oficina de patentes de Berna?

EINSTEIN. Al habla, agente 2093...

VASCO. Pues, quería registrar un invento que me he inventao, la grapadora pues, aquí en Eibar.

EINSTEIN. Grapadora, en qué consiste.

VASCO. Pos en grapar papeles, qué va a ser, a ver si te voy a grapar yo a ti un dedo.

(Cambio de disfraz).

SECRETARIA. ¿Agente 2993453?

EINSTEIN. Es 2093...

SECRETARIA. Tiene nueva patente, agua de lavanda, de la empresa catalana Puig.

EINSTEIN. Pero aún no he acabado con...

CATALÁN. *(Acento catalán)*. ¿Escolti?

EINSTEIN. Aquí agente 2093...

CATALÁN. Aquí Antoni Puig, mire usted, que yo he inventado un invento extraordinario, una versión del agua de colonia, de Joan Maria Farina, que he llamado agua de lavanda.

EINSTEIN. Agua de lavanda, ¿y en qué consiste?

CATALÁN. Es para echarse perfume por las mañanas, pero no es tan caro.

EINSTEIN. Perdona, no le entiendo, ¿dice usted que es español?

CATALÁN. Catalán, si no le importa. *(Manipula cables. Cambio de disfraz)*.

GROUCHO. Señor Albert, ¿cómo le va? *(Manipula cables. Cambio de disfraz)*.

EINSTEIN. Bueno, este trabajo parece...

SECRETARIA. Agente 34435...

EINSTEIN. Es 2093...

SECRETARIA. Nuevo cliente, le paso *(Suena conexión)*. *(Manipula cables. Cambio de disfraz)*.

MURCIANO. *(Con acento murciano)*. ¿Oficina federal de patentes de Berna?

EINSTEIN. Super Agente 86... ¿con quién hablo?

MURCIANO. Me llamó Jua.

EINSTEIN. ¿Eh?

MURCIANO. ¡Jua!

EINSTEIN. ¿de la Cruz?

CATALÁN. De la cierva.

EINSTEIN. ¿Y qué ha inventado?

MURCIANO. El autogiro.

EINSTEIN. ¿Y en qué consiste?

VASCO. Pues en grapar cosas, qué va a ser, un aparato que mete grapas, una pieza de metal pequeña y delgada cuyos extremos se clavan y se doblan para unir o sujetar papeles, tejidos u otras cosas, qué cojones va a ser.

EINSTEIN. Perdona, creo que se han cruzado las líneas.

SECRETARIA. ¿Agente 345634...?

EINSTEIN. Es 2093...

SECRETARIA. Nueva llamada, le paso, gracias (*Suena conexión*).

CURA. (*Con tono de cura*). Buenas tardes, hermano Alberto.

EINSTEIN. ¡¡Santo Dios!!

CURA. No exactamente, hermano. Quería registrar una patente.

EINSTEIN. ¿Nombre del invento?

CURA. El barociclómetro, el nefoscopio y el microsismógrafo.

TORRENTE. Coño, Albertito, leche, que quería registrar una patente.

EINSTEIN. Sí, me diga, qué ha inventado usted, sí, me diga.

TORRENTE. El mus, coño, el mus.

EINSTEIN. ¡¡El mus!!

MURCIANO. El autogiro o girocópteros una nave de alas giratorias.

EINSTEIN. ¿Y de qué se compone?

MURCIANO. ...que vuela commmmmu lo avione, pero su ala es un rotor que gira por la acción del viento relativo que lo atraviesa de abajo arriba, por ello podemos considerarlo un híbrido entre uroplano y el helicótero, que.... se van a inventar luego... queee... al igual que uroplano su propulsión se realiza mediante una he-li-se que aggaagaaag que tieeneun rotoooo como un helicótero.

VASCO. Pos de qué se va a componer. Consta de cuatro elementos articulados montados sobre un eje. La base, que tiene dos fisuras que guían los extremos, el cargador de grapas y el empujador, el empujador insertado en el cargador y la cubierta. La cubierta que incluye una guillotina que el descender clava la grapa, joder, que parece usted tonto, el casco, el casco, el casco antiguo de Bilbao.

EINSTEIN. ¿Y para qué sirve?

VASCO. Pospa tomar chiquitos, joder.

CURA. Haya paz hermanos.

CATALÁN. Para no oler como un cerdo en una cacería, es un invento muy importante para la alta sociedad catalana.

SECRETARIA. ¿Agente 349359?

EINSTEIN. Dos... nueve... cinco... (*Números del mus*).

TORRENTE. Órdago. (*Ríe*).

SECRETARIA. Nueva patente... le paso.

TORRENTE. Envido.

EINSTEIN. ¡No hay mus!

GROUCHO. ¿Señor Albert?

EINSTEIN. Diga, señor Haller.

GROUCHO. Se me olvidó decirle que la parte contratante de la primera parte siempre será la parte contratante de la primera parte.

EINSTEIN. ¿Y usted queeeeeee...?

MURCIANO. No está conectao al motor de la aeronave, por lo que gira libremente, autogiraimpulsao por el aire, generando así la fuerza de sustentación. En el helicóptero por el contrario la propulsión y la sustentación se produce en el rotó, que sí está impulsao por el motor.

CURA. Aquí el padre José María, hermano.

SECRETARIA. Señor Einstein...

PUEBLERINO. Hey ¿Oficina de Patentes de Berna? ¡¡Que he inventao el botijo!!

EINSTEIN. En...

OTRO 1. ¡¡La fregona!!

PUEBLERINO. ¡¡El botijo, el botijo, que he inventao el botijo!!

EINSTEIN. En...

OTRO 2. Que he inventao el chupachús.

SECRETARIA. ¡¡Le paso!!

EINSTEIN. En... ¿Encarna? ¿Encarna?

Oscuro.

ESCENA 9

EINSTEIN. *(Levantándose de la mesa. Se dirige al atril. Luz solo al atril y proscenio).* Nos casamos y empezamos a tener hijos. La presión familiar me empujó por el barranco de la vulgaridad y yo... me dejé caer. La casa se había convertido en un nido de chillidos, de voces. Sobrevinieron multitud de tareas interminables. Jamás pensé que la vida de casado pudiera ser así, aunque lo había visto en casa: ir a trabajar por las mañanas, atender las llamadas, registrar cientos, miles de patentes diarias, dar curso a decenas de solicitudes. Absurdos y enrevesados trámites administrativos caían en mis manos. Tuve que entenderlos, tuve que aprender a descifrarlos y en casa, mientras, las compras, los chillidos como de animales de Hans, de Teté, la limpieza de la casa, de la que se ocupaba ella pero... hacer la comida, ya no nos pudimos permitir una criada, tuvimos que despedir a Bertha, y llegaron los parientes, la madre de ella, su padre, tíos inesperados que venían de NoviSad, de Mitrovika, de Titel... y también de vez en cuando mis padres, y aunque en aquella época la mujer cargaba sobre sus hombros con la casa yo apenas tenía tiempo. Convertimos la casa en un hogar. Convertimos una relación profesional en un nido de amor. Fue lo peor que podía ocurrirme, lo peor que puede suceder con cualquier trabajo de investigación. Yo seguía empeñado en comprender a Maxwell. Maxwell en 1865, demostró matemáticamente que los imanes y las corrientes eléctricas podían producir ondas viajeras de energía eléctrica y magnética. Un campo magnético variable, crea un campo eléctrico y, recíprocamente, también se comprueba que un campo eléctrico variable produce un campo magnético. Maxwell demostró que estos campos eléctricos y magnéticos variables que se recrean constantemente uno al otro se propagan en el espacio y... *(Pausa).* *(Mostrando los dedos. Cuenta muy despacio).* Uno, dos, tres, cuatro, cinco. Cinco segundos. Han pasado cinco segundos para todos los que estamos aquí. Pero si metemos a uno de ustedes en un cohete y lo lanzamos al espacio y le hacemos que cuente a la vez que nosotros uno, dos, tres, cuatro, cinco segundos, para él habrán pasado los mismos cinco segundos que para nosotros, pero cuando él regrese a la tierra dentro de cincuenta años, viajando a la velocidad de la luz, nosotros seremos cincuenta años más viejos y él tan solo cinco segundos mayor. ¿Por qué? *(Pausa, se dirige a un espectador).* Yo lanzo una piedra contra usted, que está sentado, a su ca-

beza, desde aquí, y el castañazo es minino. Yo lanzo una piedra contra usted y usted, para evitar el daño, corre hacia atrás, porque sabe que si usted resta su velocidad corriendo hacia atrás a la velocidad de mi piedra, el golpe será menor. ¿A qué velocidad va la piedra? Depende de si usted se mueve... o no. La distancia entre este teatro y el pueblo de al lado era mucho mayor hace cien años, cuando se viajaba en carro, que ahora...la distancia... porque decía Jorge Luis Borges, antes las distancias eran mayores, porque el espacio se mide por el tiempo. Y, en efecto, si lo piensan bien, el tiempo es diferente, su duración depende sobre todo del lado de la puerta del baño en que te encuentres. (Finge que se mea). *(Sorprendido)*. ¡¡¡Nuestra relación física se convirtió en una relación sentimental!!! O sea, todo un desastre: la papilla, el pelargón, los pañales, el médico, (el médico, el médico, hay que llevar a Teté al médico) las facturas, las velas, una bombilla que se rompe, hay que bajar al carnicero, necesitas un traje nuevo, éste se ha quedado pequeño, has engordado, la carne que nos dio olía, pescado, llega mañana a la pescadería del distrito de Altstadt, mi madre necesita que la mires... hay una gotera, me han hablado de una leche nueva preparada que se distribuye en polvos en la farmacia (y Teté sigue malo), ¿por qué no me besas?, ¿me quieres?, yo me encerraba en la habitación, ¡¡Albert, ¿puedes salir un momento?!!, ¡y un momento, y otro momento, y otro momento!, son los vecinos, que quieren... es tu padre que viene, es tu hermano que llama y te acusa... las palabras que le dijiste, ¡ay!, te pidió esto, lo otro, no se lo hiciste, ¡no hagan nunca favores, solo conseguirán que les acusen cuando fallen!, han llamado de la escuela, para una entrevista sobre Hans, ¡de verdad, Albert, tienes que pedir un aumento!, el señor Haller me ha pedido que me quede esta tarde para la patente... estos polvos, esta leche, no sé cómo se prepara, *(empieza a sonar ruido de niños, jaleo de casas, coches, compra, ambiente frenético de ciudad junto con música estridente increscendo)* ¡Albert!, ¿puedes salir un momento?, la patente del autogiro, no podré ir esta tarde a las tertulias, ¡¡Albert, bésame, dime que me quieres!!, Albert, tendrías que implicarte más en la educación de tus hijos, tu familia, tu familia, tu familia, ¡¡Albert, Albert, Albert!!, Albert, estoy preparando la cena, ¿podrías ocuparte tú?, ¡¡Albert, ¿has mirado si el agua está caliente?!! ¡¡¡Y yo... y yo, y yo!!!

¡¡Yo solo quería esto!!

Suena un poderoso sonido, se da la vuelta en un golpe de efecto, dando la espalda al público y en ese momento junto con el sonido se ilumina el escenario entero. En el foro aparece un maremagnum de fórmulas, se mantiene Einstein con los brazos en alto como un director de orquesta ante las fórmulas mientras aparece Mileva. Lentamente las luces en escena se atenúan y Einstein va a la mesa a escribir al tiempo que Mileva se aproxima al atril.

MILEVA. Por tanto, la luz del sol, proyectada desde el gigantesco astro hacia nuestro planeta y hacia el espacio vacío se doblaría, es decir, si se analiza el rayo de luz que ha de tocar el borde del disco solar podrá apreciarse o bien una desviación igual a cero; o bien una desviación que calculo igual o superior a 0,87 segundos de arco o bien una desviación de 1,75 segundos de arco. La desviación inexistente o la segunda hipótesis de 0,87 refutaría mi teoría de la relatividad general. El primer valor significará que la luz no es afectada por la acción de la gravitación, hipótesis posible solo dentro de la teoría newton. El segundo valor reforzaría las ideas de Newton, ya que podía ser calculado solo mediante su teoría de la gravitación. Pero el tercer resultado, finalmente, si se produce, indicaría que la gravitación planteada por mí es la verdadera. Es decir, demostraríamos que el espacio es denso y por tanto no es uniforme y está en continuo movimiento. El descubrimiento de que la luz era una onda electromagnética hacía pensar que debía existir un medio a través del cual la onda pueda viajar. Esto surgía como analogía de otras ondas, el sonido requiere el aire para trasladarse, las ondas acuáticas el agua. ¿Y la luz? *(Pausa)*

Esto en lo que respecta a nuestra teoría, aquel mundo que creamos Albert y yo hace ya tantos años. Mi principal aportación a quien fuera en su día mi esposo, fueron mis estudios sobre la teoría de los números, el cálculo diferencial e integral, las funciones elípticas, la teoría del calor y la electrodinámica. *(Pausa)*

En cuanto a lo demás... no he venido a defenderme. Sé que él tampoco se presenta ante ustedes para atacarme a mí; que, simplemente, se está buscando a sí mismo. *(Se baja del atril, se dirige al público. Einstein ya se ha sentado en la mesa y escribe).* Albert y yo estuvimos de acuerdo, yo no debía figurar en ningún sitio. La entrega del dinero del Nobel, según estipulaciones del divorcio, se haría tratando de ocultar mi participación en sus investigaciones. Por eso cambiamos las coronas primero a marcos alemanes y luego... para evitar que los periodistas pudieran seguir la pista de un

premio que... a mí me correspondía también. Estas operaciones nos hicieron perder gran cantidad de dinero. De diez millones de coronas nos quedamos solo con treinta y dos mil marcos suizos. *(Pausa)*

¡Qué más puede decirse que no se haya dicho ya! Hay crímenes donde no hay culpables. La vida es un simple accidente y a veces los cuerpos celestes chocan o estallan y producen agujeros negros que se lo tragan todo. Luego pasa el tiempo y solo queda ese agujero en el alma, que representa un gran vacío.

Se va disfrazando poco a poco de la madre de Mileva, personaje cómico, procurando no ponerse nada excesivamente gracioso para permitir que se escuche hasta el final el monólogo.

Abandoné mi carrera. Era un mundo de hombres. Pero no debo cobijar mi fracaso en esta pobre justificación. Yo luché contra ese mundo y le vencí durante mucho tiempo. Podía haber seguido luchando y lo hubiera vencido una y otra vez, sin duda. Madame Curie, en mi tiempo, lo venció y fue reconocida su labor, así que no debo justificarme. Tampoco puedo restarle mérito a Albert, sin él yo no hubiera podido descubrir nada, igual que él no podía seguir sin mí, aunque él era capaz de muchas más cosas que yo. Formábamos un equipo, éramos complementarios. y como cinetíficos, ambos éramos una sola piedra "Einstein"³. Pero rompimos nuestra sociedad porque no supimos separar, distinguir, sobrellevarlo todo a la vez. Él se puso nervioso, yo me obsequé, no quise escucharle, él tampoco quiso escucharme a mí. La vida tiene estas cosas, no hay que echarle la culpa a nadie.

Pausa larga. Se aproxima lentamente a una montaña de ropa que hay sobre la cama. La toma en sus brazos como un recuerdo entrañable al que se abraza.

No le busqué, porque yo renuncié a continuar pensando. No tenía ninguna ecuación que resolver, las matemáticas se convirtieron en cosa del pasado. Él, transcurridos los años, me buscó porque siguió trabajando. Aunque me hubiera encontrado, yo no hubiese podido ayudarle, pero me buscó. Después de recibir el premio, me buscó, desesperadamente, obsesivamente. Esto pocos lo saben. Pero nunca me encontraría. Estaba abocado a morir sin terminar la tarea, pasándole a otros el testigo porque lo que no llegó a saber es que yo...

³ Nota del autor: declaraciones reales de Mileva María.

Se coloca los aderezos más graciosos del personaje de Marisa, madre de Mileva. Luz plena. Marisa va de un lado a otro con la ropa, soltándola aquí y allá en un trabajo frenético.

ESCENA 10

Vuelve el ruido continuo de coche, calle, voces de niños jugando, llorando, riendo, pegándose.

MARISA. *(Murmurando, al ver que Einstein no deja de escribir. Tono andaluz).*
Vamo, que digo yo que ya está bien.

EINSTEIN. ¿Decía usted algo?

MARISA. Nada, nada, seño inteltual, siga usted con su cuaderno, pero vamo, que digo yo que a Teté habrá que bajarlo al parque un rato, ¿que no ve que tengo yo mucha tarea?

EINSTEIN. Enseguida voy, en cuanto acabe... *(Señala el cuaderno).*

MARISA. ¡¡¡Bertha, Bertha!!! Tendrá que bajarle ella. Ya que Marity no está en casa y yo no puedo, pues será la criada, que manda narices.

EINSTEIN. Señora, podría irse de aquí.

MARISA. Buenísimamente... buenísimamente, ya no estoy, *(para sí, murmurando)* eso quiere el señorito, que nos esfumemos, que ya sé, ya sé por dónde anda usted, con to eso papelazo y to esa pamplina que se trae con mi hija.

EINSTEIN. Señora Marisa, no puedo concentrarme si sigue usted por medio y paseando y hablando y murmurando.... estoy buscando una respuesta a...

MARISA. *(Para sí, murmurando en tono bajo).* Buscando, buscando, sí, si ya sé, si ya estás buscando tú, que las buscao bastante, y las acabaoo... *(Con intención, clavando el abanico en el aire)* encontrando. Con to esos numerajos. No, si ya me lo decía a mí la vecina del quinto, la rumana que se casó con el eletrisitita que luego se fueron tos pa España en una patera a ver si podían negociar unos papeles que luego se lo cambiaron por otros de un marroquí que no sabía él se había llegao a Cataluña o a Barse-lona que luego se fueron tos pa España, que luego estuvieron en Madrí que estuvieron tos perdios y que luego él se dedicó a robá y to esas cosas... ¡¡que ten cuidao, que ten cui-

dao con los hombres, que solamente van a eso, que tos quieren lo mismo, todo, todo, todo, todo, esto, que son tan listo, que investigan tanto, tanto como lo otro que son más torpe, todo... no tienen ningún estudio, pos este, este, que se las da de...

EINSTEIN. *(A voz en grito.)* ¿Quiere usted callarse?

MARISA. *(Atropellándole, llevándose el abanico a la boca, como diciendo tiene mucha boca).* Cacaraca, cacaraca, mucho cacaraca, cacaraca, que si la relatividad cacaraca, cacaraca, y luego cocoroco, cocoroco, que to el mundo va a lo mismo, al cocoroco, cocoroco, que es lo que quiere to el mundo.

EINSTEIN. ¿Qué insinúa? *(Se pone en pie, se enfrenta a ella).*

MARISA. Na, yo no insinuona, qué voy a insinuar. Digo, digo y digo mu alto y mu clarito que cacaraca, cacaraca tú con la relativida esa tuya, pero mira el Hans, tu hijo, el Hans, que no es tan sabio como tú, quedise lo profesore que a ver si tanta inteligencia, tanta inteligencia tuya a ve si le ayuda tú un poco en casa con la suma y la resta, pero na, tú aquí en tu cuarto, que si al menos fueras profesor de universida... pero no, tú no eres profesor ni na, que has acabao como un empleado de tersera en una oficina de patentes, menos que un funcionario de correos eres, ¿y mi hija, qué? ¡Qué hay que levantar esta casa, hermoso, que hay que comer to los días!

EINSTEIN. Señora, los artículos que escribimos su hija y yo fueron reconocidos internacionalmente por los ilustres profesores de la academia prusiana...

MARISA. *(Interrumpiendo).* Que te caye leñe, que te caye, cacaracacacaraca, ya me lo sé yo. ¿Pero eso qué? ¿Eso da de comé? ¿Y el verdulero qué sabe de esto? Si al menos fueras la betiboop, un famoso de esa cosa nueva que hay ahora que se llama el sinematógrafo... ¡¡er sine!!, un bailarín de tangos, un cantante de cabaret, o si te hicieras famoso con el violín ese pero qué ere, ¿Albeintin, Albeintin? ¿Y quién es albeintin? ¿Un chupatintas que se las da de científico? Cacaraca, cacaraca, ¿y esos que tanto te aplauden pero que no te dan trabajo ni te dan un duro? Escribes a los astrónomos pa que hagan unas pruebas con un eclipse que demostrarán tus teorías, y ¿qué te contestan?, ¡¡ni puñetero caso te hasen!! Esos, otros cacaracas, el PLank, el Maxwell, el no sé qué, el gruscu, el truscu, ¿quiénes son esos? *(Le quita el papel que tiene en la mano).* A ve, a ve que es esto.

EINSTEIN. Son mis apuntes.

MARISA. Ya, ya, ya... cacaraca, cacaraca, ya me lo sé yo. ¿Y esto qué significa?

EINSTEIN. Es el tiempo.

MARISA. Ya, ya, ya, cacaraca, cacaraca, el tiempo que has tenío entretenía a mi hija, ese es el tiempo, que has tenío dos hijos con ella y no quieres saber na de eyo.

EINSTEIN. Es nuestro trabajo.

MARISA. Que sí, que ya te he oío, que si cacaraca, que si cacaraca, que si el valor de pi, que si el valor de po, no dices más que cosas que nadie entiende. Vamo a ve... vamo a ve que yo me aclare, porque... eso que habeí descubierto mi hija y tú, qué e lo que e, explíqueme. *(Le mira muy interesada, con el abanico en la barbilla. Pausa, Einstein la mira alucinado, ante la cara cómica de sumo interés de Marisa, como si lo fuera a entender todo).* ¡Qué sí, que no me mire, que lo voy a entendé to perfetamente, venga, AX-Plicamelo!! ¡¡as plicame, as plicame!!

EINSTEIN. Sí, verá, resulta que el espacio es como una gelatina, una amalgama densa que puede doblarse...

MARISA. *(De repente, interrumpiendo, sale de estampida, sigue con la ropa).* Mire, no puedo entretenerme más. Se echa encima la hora de comé y yo no tengo hecha la lenteja. *(A grito pelao).* Miiiiitza, ¿son con chorizo las lentejas? *(Espera la respuesta).* Huy, con chorizo, qué ricas. *(Le arrebató de la mesa un papel y lee).* Huy, perdona, hijo, que te he dejaocon el espacio tiempo en la boca. A ve que es esto, vamo a ve... *(Lee)* puuu... turrru... puurd... drrr... drrr. prruuuu... tuzzz... *(Hace una pelota con el papel y lo tira).*

EINSTEIN. ¡¡Pero señora!!

MARISA. Si es que lo tienes echo to una porquería. Un poquito de orden, por dio, en esta mesa, que no cuesta na.

EINSTEIN. *(Se agacha a recoger el burujo de papel, lo abre de nuevo e intenta leer).* Son fórmulas.

MARISA. Na, cacaraca, cacaraca, un papé ma o menos, da igual, además ese estaba lleno de tachones. *(Mientras rebusca en los papeles y se los ordena. Levanta uno).* Mira, otro con tachones.

EINSTEIN. *(Levantándose indignado. Arrebatándole el papel.)* Traiga eso.

MARISA. *(Pausa, le mira de arriba abajo).* ¡A ver si escribimos mejó, niñoo!

EINSTEIN. *(Indignado, acudiendo a bastidor).* Maric, Maric, ¿puedes venir un momento?

Sube el ruido de la calle. Sigue Einstein llamando a Maric al tiempo que se cruza con Marisa y se enfrenta físicamente a ella mientras se produce el oscuro lento.

ESCENA 11

EINSTEIN. (*En off, durante el oscuro*).

1. Deberás asegurarte de:

- mantener mi ropa y la del hogar en buen estado.
- servirme tres comidas en mi habitación.
- mantener mi dormitorio y el estudio limpios, y debe quedar claro que mi mesa de trabajo es para mi uso exclusivo.

2. Renunciarás a cualquier tipo de relación personal conmigo en la medida en que no sean estrictamente necesarias por razones sociales. En concreto, renunciarás a:

- sentarte en casa junto a mí.
- pasear o viajar juntos.

3. Tendrás en cuenta los siguientes puntos:

- no mantendremos relaciones íntimas, ni me reprocharás nada.
- dejarás de hablarme si yo te lo pido.
- abandonarás mi dormitorio o estudio inmediatamente, y sin protestar, si te lo pido.

4. Te comprometerás a no menospreciarme delante de nuestros hijos, ya sea con palabras o hechos.⁴

EINSTEIN JOVEN. (*En el atril, leyendo*). Nos separamos. De entre las muchas mujeres que confesaron su admiración hacia mí y hacia mi trabajo, hubo una entre todas ellas, mi prima Elsa, que me ofrecía la paz que yo buscaba. Me ofreció tiempo. El tiempo que Mileva, su familia y mi familia, me robaron... no debo expresarlo así porque fueron las circunstancias... ellos no robaron nada a nadie, pero en definitiva eso ocurrió, que alguien o algo me arrebató el tiempo y la paz. Tiempo para trabajar, silencio. Elsa me devolvió esas horas de silencio para mí, que yo necesitaba, sin emitir una sola queja, un solo reproche... sin hijos. Un ama de casa sencilla, una vida sin complicaciones. Se limitó a observar y a asentir. ¿La quería? ¿Aún hay alguien que crea en el amor?

⁴ Nota del autor: condiciones reales de Einstein a Mileva María meses antes de su divorcio (copia literal)

Me doctoré. Dejé la oficina de patentes. Me contrataron como profesor en la Universidad de Zurich, de Praga, volví al Instituto Politécnico y por último fui nombrado director del Instituto de Física Kaiser Guillermo en Berlín. La comunidad de físicos, la academia prusiana de las ciencias que había rechazado una y otra vez mis investigaciones, ahora me acogía en su seno.

Y en 1914 estalló la guerra. Entonces, todos los académicos alemanes que habían sido mis amigos me decepcionaron. Fritz Haber usó nuestras investigaciones para fabricar un gas venenoso que serviría para aniquilar soldados. Él mismo autorizó la matanza de cinco mil combatientes en una trinchera lanzando aquel horroroso gas que nosotros habíamos fabricado en el instituto de Berlín. Todos los científicos alemanes entonces firmaron un manifiesto a favor de combatir en aquella Gran Guerra del 14: Klinger, Knoepfler, Halbe... Max Plank... el manifiesto de los 93. Entonces me retiré. No quise saber nada de esa maldita guerra. Me aislé en Berlín. Revisé mi teoría de la relatividad general, me concentré en las ecuaciones matemáticas, aunque no tenía a Mileva. Revisé los cálculos de la curvatura de la luz en su relación al sol y de repente caí en la cuenta de que eran erróneos. Durante esos años, mientras Austria-Hungría invadía Serbia y el Imperio Alemán arremetía contra Francia, yo, retirado en mi apartamento, me dediqué a estudiar, a continuar con mis trabajos. Cuando no podía pensar, tocaba el violín. Confiaba en la fuerza de voluntad de cometer los errores necesarios que te conducen a la respuesta correcta.

Oscuro rápido.

EINSTEIN. *(En off) (Lentamente se enciende la luz. Con fondo de música africana).* Estimado señor Eddington: He contactado con el profesor Williem de Sitter y con el directorio del Observatorio Real de Greenwich y con el Instituto Horológico Británico y su presidente, Sir Frank Dyson, que se han interesado por mis trabajos. La única posibilidad de demostrar mi teoría está en sus manos. Ya sabe que yo me he opuesto repetidamente a ciertos conceptos de Isaac Newton y es hora de aclarar el entuerto. La respuesta está en el universo, los astros pueden dar la clave que resuelva el enigma. Si mis cálculos son correctos, la luz del sol proyectada desde el gigantesco astro hacia nuestro planeta y hacia el espacio vacío se doblaría. Pero esto solo puede demostrarse en Isla Príncipe, una tierra remota del África. Solamente desde allí será observable dicho eclipse que se producirá en 1919. Si Newton tuviese razón, tras ese eclipse, una

estrella, "la estrella", permanecerá invisible, pero si usted la ve esa estrella, entonces podrá demostrarse que la luz se dobla y entonces, evidentemente, resultará cierta mi teoría de la Relatividad.

Sonido de selva y tormenta lejana sin lluvia. Luz. En el escenario un telescopio abandonado. Aparece un negro, se acerca al telescopio y lo huele. Del telescopio cuelga un muñequito de goma, del pato Donald. El negro se acerca, toca el muñequito y el muñequito pita. Al pitar, el negro arremete contra el muñeco y derriba el telescopio, clava repetidamente sobre el muñeco la lanza y el muñeco suena insistentemente. El sonido se hará entre bastidores.

ASTRÓNOMO. *(Con traje chaqueta, apareciendo)*. ¿Pero qué haces, qué haces, insensato!! Este es un equipo muy valioso. *(Pone en pie en el telescopio)*.

NEGRO. Lioso.

ASTRÓNOMO. No, lioso, no, valioso.

NEGRO. Lioso.

ASTRÓNOMO. No, valioso. Es el equipo que hará cambiar la historia. *(Se miran cara a cara, perfil ante el público serios, estáticos, desafiantes)*. Bah, no entiendes una patata.

NEGRO. Patata hombre.

ASTRÓNOMO. Sí, patata, patata, no entiendes una patata. No entiendes nada. No sabes hasta qué punto lo que ocurrirá esta noche es importante para la historia de la humanidad.

NEGRO. Manidá.

ASTRÓNOMO. Sí, esta noche, si todo sale bien, si nuestros cálculos son correctos, se derribarán muchos conceptos que la humanidad tiene por verdaderos, y se elevarán otros desde la nada, nuevas teorías que cambiarán la forma de concebir el universo.

NEGRO. ¡Verso!

ASTRÓNOMO. Pero tú no entiendes nada, tú eres un simple indígena en medio de esta isla perdida del África, cargada de mosquitos, de serpientes y de inmundicia. ¿Quién me mandaría venir aquí? Pero todo sea por el progreso.

NEGRO. Eso, eso, eso, eso. *(Para sí. El astrónomo se retira al otro lado del telescopio para observar y deja al descubierto al pato Donald. El negro lo ve y lo señala amenazante)*. Eso, eso, eso, malo, yuyu.

ASTRÓNOMO. *(Se interpone entre el negro y el telescopio)*. Quieto, por encima de mi cadáver. Este aparato es el futuro de la humanidad.

NEGRO. Ñañañaña. Tú quita. Lanza pupa. Tú quita.

ASTRÓNOMO. No, no me quito. Eres un ignorante hijo de la selva. A ti te da igual, a ti todo te da igual, que se pueda viajar en el tiempo o que podamos visitar siglos pasados o futuros, o que podamos visitar a nuestros ancestros, o sea otro el concepto de la atracción de los cuerpos, a ti te da igual que el espacio vacío no esté vacío sino cargado de una energía densa... ¡¡ te da igual!!, a ti to te da igual.

NEGRO. Mela, mela.

ASTRÓNOMO. ¿Qué mela?

NEGRO. Mela, mela.

ASTRÓNOMO. ¿Pero qué mela?

NEGRO. Mela suda.

ASTRÓNOMO. Eso, te la suda. *(Le da en la cabeza)*.

NEGRO. Ñañañañañaña.

ASTRÓNOMO. Pero a mí no mela suda. Este telescopio, gracias al eclipse que habrá esta noche, demostrará que la teoría de la relatividad de Albert Einstein... *(El negro intenta interrumpir)*. ¡Un sabio muy importante que vive por Alemania o por ahí, por Zurich o Berlín, por ahí, por esa zona, por esa zona!, que sus teorías sean ciertas. ¡De este telescopio depende! Y será esta noche, desde aquí, desde estas selvas abandonadas de la mano de Dios, podremos observar cómo la luz se dobla...

NEGRO. Dobla.

ASTRÓNOMO. *(El negro acerca dos sillas en la primera calle derecha)*. Sí, la luz se dobla, si cambia de dirección en el espacio vacío significará que el espacio no está vacío, que está cargado de una energía, que los planetas pesan y doblan el espacio, y al doblar el espacio vacío...

NEGRO. Tú.

ASTRÓNOMO. ¿Quién?

NEGRO. Tú, tú, ven, ven. *(Acerca al astrónomo a las sillas)*. Tú ven piedra aquí, sienta, tú, piedra aquí. *(Ambos se sientan en las sillas)*. Tú ven, cuenta, cuenta.

ASTRÓNOMO. ¿Qué quieres que te cuente?

NEGRO. Teoría, espacio, relatividad, tiempo, masa.

ASTRÓNOMO. *(Se le queda mirando fijo, pausa)*. Manda cojones, ahora resulta que el negro este quiere que le explique la teoría de la relatividad.

NEGRO. Interesa, tú explica, tú explica aquí, ven. Masa, cuerpo, luz dobla.

ASTRÓNOMO. Pues sí, mira, conguito, pues resulta que si la luz se dobla en el espacio vacío, demostraremos que la teoría de la relatividad es cierta.

NEGRO. Y digo yo, ¿eh?, digo yo, espacio-tiempo se modeliza como (M, g) donde M es variedad diferenciable semiriemanniana, también conocida banda lorentziana, y g es un tensor métrico de signatura $(3,1)$. Entonces... en ausencia de campo gravitatorio existe sistema coordenadas *(explicándose con las manos ante perplejidad del astrónomo, pausa)* y tensor tiene forma anterior para todos puntos espacio tiempo simultáneamente. Pero si existe un campo gravitatorio eso no es posible y fijado cualquier sistema coordenadas natural el tensor difiere de un punto a otro. *(Pausa, excusando su ingenuidad, sin apartarle la mirada)*. ¡Vamos, digo yo, no sé si...! ¿No cierto? *(Pausa)*. ¿Me he equivocado?

ASTRÓNOMO. *(Tras una larga pausa, se le queda mirando sin mover un músculo, sorprendido)*. ¡¡Manda cojones el negro mierda!! Sí, sí, así es, más o menos, así es, yo no lo hubiera dicho mejor. *(Se levanta de la silla y se dirige al telescopio, el negro mira alternativamente al cielo y al astrónomo, se le queda mirando)*.

NEGRO. Pos eso... ¡Tontuna!

ASTRÓNOMO. ¿Cómo que tontuna?

NEGRO. *(Mira al cielo, forzadamente y meneando negativamente la cabeza alternativamente)*. Tontuna. Todo eso tontuna, no cierto, no verdad. ñañañañañaña.

ASTRÓNOMO. ¡¡Pero si acabas de explicar tú mismo que...!!

NEGRO. Nada, tontuna, todo eso tontuna, viajar en tiempo no puede. Así no. Otra forma.

ASTRÓNOMO. ¿Cómo que otra forma? ¿Tienes tú otra forma de explicar la atracción de las masas en el espacio, viajes en el tiempo, muchacho, vas a saber tú más que el instin?

NEGRO. *(Sonríe cómplice, pausa)*. ¡Más guay!

ASTRÓNOMO. Tú... tú... tú... tú nunca te has comío un cocido bien pensao, ¿verdad? Yo te digo a ti que te comes un cocido bien pensao y se te acaba la tontería, pero toda, ¿eh?, toda, ¡de raíz!!

NEGRO. *(Se va entre bastidores y vuelve con un paquete de polvos).* ¡Bangalala!

ASTRÓNOMO. “Bangalala”. *(El negro procede a drogarse y le ofrece al astrónomo).*

NEGRO. *(Drogado).* ¡¡¡Bangalala, bangalala, bangalala, viaje tiempo, bangalala, guay, bangalala!!!

ASTRÓNOMO. *(Prueba la droga).* Huy la hostia, pero sí es verdad, si es mucho más fácil, sin tanta fórmula ni tanta gaita.

NEGRO. Nosotros viajar tiempo muchas lunas, ¡¡en fiesta!! ¡¡Fiesta, fiesta, fiesta!!

ASTRÓNOMO. *(También drogado, secundándole).* ¡¡Fieeeeesta, fiesta!!! Bueno, ya está bien, tenemos que ponernos a trabajar, ¡¡esta noche!! Debo estar completamente cuerdo, debo estar en mis cabales, porque el señor instin me exigirá unos resultaos, y to este esfuerzo será inútil si desaprovechamos esta noche. Esta noche es una oportunidad única. *(Cada vez está más drogado, tiene menos fuerza).* Si no logro ponerme en pie será terrible, veremos que la sociedad no avanza.

NEGRO. Danza.

ASTRÓNOMO. Que la sociedad no avanza, y será muy duro.

NEGRO. Danza, kuduro. Danza kuduro.

ASTRÓNOMO. Mira, mira, mira, mira. Ahí está. *(Solemne).* El eclipse *(Luz se apaga salvo un recorte en lateral derecho que se apaga poco a poco simulando el eclipse).*

Oscuro. Mientras suena la música de 2001: Una odisea del espacio, un rayo de luz atraviesa la oscuridad. A mitad de camino se dobla. Eso se consigue, en oscuro, con dos focos encendiéndose en diversos momentos en distintas direcciones

Oscuro. Se apagan los dos focos y la música cambia al himno de Eurovisión del Te Deum de Marc-Antoine Charpentier.

ESCENA 12

Suena el himno de Marc-Antoine Charpentier. Luces de colores en escena. Einstein se dirige al atril. Aparece Groucho, con una cesta con pétalos de rosas y se los arroja encima. Einstein hace el signo de la victoria. Ambos se dirigen al atril. Luz solo a proscenio. Será Einstein viejo.

GROUCHO. Honor y gloria, excelsitud y gloria, honor y gloria, se vende jamón serrano a buen precio. (*A Einstein, como si le ayudase a subir al atril*). Vamos, amigo, yo le ayudo. Ahí los tiene a todos, haciéndose los suecos. Inicie su discurso. Es el discurso para la academia, usted hace el papel de mono. (*Fingiendo que tiene un micro*). Pero déjeme preguntarle antes, señor Einstein, usted ¿qué pretendió con todo esto?

EINSTEIN. Darle un sentido a la vida.

GROUCHO. ¿Hay quien dé más? ¡Hagan juego señores, acaben con el monigote! Este tiene el culo rojo de pensar. (*Le señala con el culo del puro*). Darle un sentido a la vida, ahí es nada, resulta que hemos reunido aquí a toda esta gente, en una obra de teatro, para darles una respuesta a la vida. Adelante, adelante, explíqueles el sentido. (*Al público*). Como lo entiendan están perdidos.

EINSTEIN. Señores académicos, hace muchos años, en una pequeña habitación de Zurich, cierta persona me dijo: tal vez, esta teoría reciba un día el Premio Nobel. Bien, hoy me hallo aquí, en loor de multitudes. (*Groucho se huele vertiginosamente su sobaco, comprueba que no haya humedad*). Resulta curioso observar que no me conceden sus ilustres señorías este premio por la teoría de la Relatividad, aquella que se pregunta por el espacio infinito, por la creación del universo, por su forma y estructura, por la materia de que están hechas las estrellas. Mis observaciones acerca de “la Heurística de la generación y conversión de la luz”, un descubrimiento que ha permitido observar la liberación de energía por parte de los electrones y, en consecuencia, la creación de la energía nuclear y de la bomba atómica les interesa más. Yo he permitido la creación de esa energía. A ustedes les interesa mucho más la bomba atómica que Dios. Pero mi observación del universo, señores, tiene fallos, y el principal fallo es que aún no hemos llegado a la comprensión última... la comprensión de Dios... Nacemos, vivimos, intentamos hacer cosas en la vida para que esto tenga algún sentido... algunos se apasionan por la ciencia, otros por el ajedrez, otros por al arte, por la música.

GROUCHO. Por los puros.

EINSTEIN. Y al final, entre nacer y morir.

GROUCHO. Solo hay un paso, ya lo dijo Liza Minelli. (*Cantando “Life is a Cabaret”*).

EINSTEIN. Y en el espacio de tiempo entre que nacemos y morimos...

GROUCHO. ¡¡Todo es fiesta!! Todo es espectáculo. Nos entretenemos, amigo mío.

EINSTEIN. Y buscamos respuestas.

GROUCHO. (*Buscándose en los bolsillos*). O las perdemos.

EINSTEIN. Pero ¿cuál es la respuesta final? Hoy sabemos más que antes, pero todo esto ¿en qué deriva?

GROUCHO. Le dejo, me temo que todo esto deriva en algo muy feo. (*Se va*).

EINSTEIN. (*Se baja del atril, al público*). Me concedieron el Premio Nobel. (*Va hacia la caja de Mileva, la coge y la abraza, como si fuera un tesoro*). Nos lo concedieron, Mileva. (*Va a la mesa*). Tú tenías razón, Maric, tenías razón. Todo estaba aquí, en tu caja. Lo metiste aquí. Te dije que estas fórmulas no servían, pero permitiste que me lo llevara para que yo lo tuviera. Pasé esos cuatro años en Berlín. En el otoño de 1915, los aliados intentaron ir en ayuda de los serbios, por medio de una expedición franco-británica que se estableció en el puerto de Salónica. Mientras yo escribía, pensaba, me ayudaba tu caja, tu caja fue fundamental, (*se lleva los papeles a la cara, en adoración*) números, fórmulas, todo estaba aquí. El plan aliado consistía en socorrer a los serbios desde el sur, 75.000 soldados aliados desembarcaron en los Dardanelos. Miles de soldados morían en las trincheras. Un millón murieron en Somme. Una tumba de barro de cuarenta kilómetros donde se hacinaban aquellos jóvenes que tenían que salir a campo abierto para arremeter con un pequeño cuchillo cosido a la punta de fusil contra otros llamados... enemigos. Morían a cuchilladas o a veces de hambre, de sed, de miseria, si no tenían la suerte de que una bomba entrara en aquella sepultura para reventarles las tripas y por fin di con la respuesta, en unos viejos papeles tuyos, donde hablabas de Mercurio, de la extraña órbita que traza el planeta Mercurio alrededor del sol, una órbita en forma de pétalos de flor; una órbita que no podía explicarse con las leyes de newton, sino con las mías. ¡¡Corregí todas mis ecuaciones y... puse las tuyas en el papel y... todo coincidía!! (*Suena el aluluya de Haendel*). La órbita de Mercurio.... Había transcurrido una década, diez años desde la primera idea. Y tres años sin verte. Tres años desde que nos separamos. Me hablabas desde estos papeles y, sin embargo, un día los papeles se acabaron, ya no hubo más. Pero había un fallo, seguía habiendo un fallo. La constante cosmológica fue mi mayor error, La introduje porque creía que el universo era estático, tú te empeñaste en que no, decías que los planetas se separan, el universo se expande. Tú, Mileva, lo dijiste por primera vez. Yo no te creí. Luego Hubble te dio la razón. La gravedad me llevaba

a un universo inicialmente en equilibrio dinámico al contraerse. Y luego te dieron la razón Fiedman y Lemaitre, a ti. Mi constante cosmológica, en la que me empeciné, no se justificaba para nada, la introduje exclusivamente con el fin de obtener el resultado que se pensaba era el apropiado. Cuando se presentó la evidencia, pensé en ti. Tú me lo habías advertido, me lo habías demostrado con tus fórmulas y yo no te creí. Fue el “peor error de mi carrera”.

¿Dónde está? ¿Dónde lo has puesto, Maric? ¿Aquí debía estar la respuesta definitiva? No estaban equivocadas, las rechacé, pero tus fórmulas eran correctas, pero no están aquí, ¿no las dejaste aquí o es que se han acabado? *(Pausa)*. Eras una diosa. Tanto nos impresionaban tus conocimientos matemáticos y tu genialidad. Los problemas matemáticos sencillos los resolvías mentalmente en un instante, y no tardabas más de dos días en aquello que ocupaba varias semanas a los más hábiles especialistas. Y para resolverlos, siempre encontrabas vías originales y propias, las más cortas. Me resolvías todos los problemas matemáticos. Resultaba desconcertante lo buena matemática que eras. *(Enseña la caja vacía, la arroja desesperado)*. Pero dejaste de pensar. ¡¡Dejaste de pensar!! Te necesito, Maric. *(Mirando a la pared, sin comprender, de espaldas al público, toca las fórmulas)*. Y si la luz se curva es porque la luz nada en el agua del espacio... el espacio es una especie de agua negra... *(Se abraza al decorado, abriendo los brazos)*. Pero la respuesta final, el resultado último no es posible... no puedo encontrarlo solo, Maric, sin ti no entiendo todas estas fórmulas, ¡¡se trata de encontrar a Dios, de encontrar a Dios, Maric!!... ¡¡de encontrarle, de encontrarle, de encontrarle!! *(Rasga un panel, va apareciendo debajo una tela negra pintada que representa el universo y las estrellas)*. Los planetas nadan en el agua del universo, *(pau-sa)* el vacío del espacio es denso, como el agua. *(Pausa, rasga)*. No entiendo nada de esto, Maric. Te necesito, pero no estás, no estás *(mira las estrellas y planetas que han aparecido debajo e intenta razonar)* y al colocar un objeto en el espacio, un planeta o una estrella, aplastará el espacio, igual que si colocáramos una pelota en el agua. *(Al público)*. *(Se ilumina a Charlot tocando el violín suena la música de Forest Gump, al principio solo de violín)*. Coloquen una pelota en el agua, aplástenla con intención de hundirla... así funciona el espacio, el espacio es denso. *(Pausa, mira otra vez el nuevo decorado. Ahora suena Forest Gump violín y piano y después la BSO original. El escenario se ilumina románticamente)*. El espacio es denso y se curva y sin embargo, ¿cómo

demonstrarlo?, ¿qué hay más allá de este magma crujiente?, ¿qué son esos cánticos que suenan en el espacio?, ¿cómo identificar el aliento de un creador en una gota de luz?, ¿qué átomos se mueven al fondo, al final de este universo o de otros muchos que aún desconocemos, donde ya no hay nada, donde solo habita el alma bárbara y ciega de artefactos desconocidos, de nubes químicas y vibrantes, huracanes lechosos, las gotas metálicas, frías, de la nada? ¿Un universo sin emociones, sin ruido, cargado de explosiones? *(Pausa)*. ¿Sin Dios? ¿Dónde está Dios? ¿Adónde hay que viajar para encontrarlo? *(Charlot deja el violín, ahora solo hará gestos. Einstein le pregunta a Charlot.)* ¿Y quién es Dios o qué es Dios, acaso? ¿Puede ser una voluntad, un simple deseo del hombre, un dolor? *(Gestos de Charlot)*. Dios es un dolor, el dolor de vivir del hombre. *(Charlot hace gestos)*. Dios es el síntoma de una enfermedad y la enfermedad es el tiempo. El tiempo va pasando y a medida que nos acercamos al momento final, surge el dolor, el dolor de la inexistencia futura, de que mañana no estaremos, no existiremos, no habrá nada, no dejaremos huella, no *(pausa)* estaremos *(pausa)* aquí, *(Charlot se ríe y se mueve dinámicamente)* y eso nos produce un dolor terrible, *(Charlot finge que tiene una herida en el dedo y se lo chupa)* y ese dolor se llama Dios, o al menos, la imaginaria medicina que pudiera aliviar ese dolor en el alma. Saber si existe, intentar que exista, luchar porque exista. Y mientras tanto, el universo indolente sigue mirándonos, como el gesto de un bufón, *(Charlot mira el foro con luces que representan al universo como si no comprendiera)* enormes masas de materia en apariencia inmóviles, tranquilas, constantes como la lluvia, barcas dispuestas a zarpas, donde nunca embarcaremos. Nos iremos de aquí, y ellos seguirán allí, centinelas incansables,

Lograr que exista Dios es la tarea infinita a la que está abocado el ser humano en la tierra. Y luego, después de esa tarea llega otra todavía más grande: definirlo, conseguir darle un cuerpo, una voz, transformarlo de idea en ser, un ser que no se quiebre cuando se toca, ese es el dolor de Dios, y aun así me temo que esté mal diagnosticada la enfermedad. Nuestros dioses son balbuceos, mercaderes de caravanas de la Meca, con sus cruces o con calvos vestidos de rojo que tocan campanillas, solo son balbuceos de Dios. Balbuceamos a Dios, balbuceamos respuestas, balbuceamos incluso nuestro propio dolor. ¿Dios puede acaso tener *(se vuelve de pronto y mira interrogante, descreído, sorprendido el decorado de planetas)* textura humana? ¿Dios es humano?

¿Dios siente como nosotros? Si Dios ha puesto en nosotros ese magma, ese pequeño fluido amniótico de los sentimientos, ¿cómo lo hace?, ¿y por qué lo hace? ¿Él también es creador de esos sentimientos? ¿Es víctima de ellos? ¿Los sentimientos son una respuesta química? ¿Qué somos? ¿Animales evolucionados que por tener conciencia de sí ya creemos que tenemos algo? ¿Los sentimientos no dejan de ser sino instintos puestos en palabras, o acaso esta conciencia nuestra es el pequeño grano de arena de la gran conciencia que Dios tiene de sí mismo? ¿Dios tiene conciencia de sí mismo? ¿Acaso Dios necesita a Dios?

Charlot se va, oscuro, cesa la música de Forest Gump.

MARISA. *(Desde dentro)*. Cacaraca, cacaraca, que eso es lo que tienes tú, mucho cacaraca.

Suena de pronto I wanna be loved... de Marilyn Monroe.

ESCENA 13

Marylin está limándose las uñas en la cama, habla sin mirar a Einstein. Será Einstein viejo.

MARYLIN. La que has armado, pitufo.

EINSTEIN. ¿Otra vez usted aquí? Pero, usted quién es.

MARYLIN. Ay, no me grites. Una vez acabó toda esa parafernalia del Nobel, te consiste venir aquí, con nosotros. Asímelo, te lo estás pasando bien, no digas que no.

EINSTEIN. ¿Con vosotros? Y quiénes sois vosotros.

MARYLIN. *(Incómoda)*. Ay, pues todos, todos nosotros, Groucho, Chaplin, yo, ¡nosotros! Aquí se lo pasa uno muy bien, no digas que no. La buena vida, Pitufo. *(Hace un gesto obsceno)*.

EINSTEIN. ¿Qué buena vida? Yo sigo pensando, investigando.

MARYLIN. Que sí, que sí. Hala, pitu, sube a la camita, con mamá. *(Palmea la cama sin mirarle. Einstein pega un salto y se acuesta con Marylin)*. Así que Dios, ¿eh? ¿Qué es eso de Dios?

EINSTEIN. He pensado que acaso manipulando la naturaleza, hurgando en ella,

metiéndonos hasta el fondo, como un médico repara destrozos de un accidente, podríamos desobedecer los designios de Dios... o tal vez si lográramos retroceder en el tiempo, cumpliríamos otros designios que Dios nos reserva, tal vez diferentes... (*Marylin empieza a cansarse de la cháchara*). ¿Podríamos derribar los designios de Dios o acaso Dios está esperando que hagamos eso precisamente para cumplir otros designios? O acaso Dios no exista y no haya designios que cumplir, simplemente esté ahí la naturaleza como un material embrutecido que nosotros debemos moldear y tratar a nuestro antojo... coged la tierra y sometedla.

MARYLIN. Mira pitu, ¿estás a lo que estás? Porque si estás a lo que estás, no des la paliza. A mí siempre me has parecido un poco blando, la verdad, buscando verdades, buscando a Dios, buscando, siempre buscando. Eso cuando no hablas de aquella que fue tu mujer hace treinta años, ¡¡olvídala, ya tienes el Nobel, no puedes conseguir más, vive pitu! ¿Qué narices buscas, si lo tienes todo? Míranos a nosotros, que solo somos simples actores. La vida es más simple, ¡vívela sin más! Y no te avergüences por ello. Los que sois blanditos dais demasiadas vueltas a la historia, y aquí solo hay una historia, pasárselo lo mejor posible.

EINSTEIN. Pero la verdad es relativa.

MARYLIN. ¡¡Ya empezamos con la relatividad!!

EINSTEIN. Me planteo la posibilidad de que durante todos estos años me haya equivocado. Me siento responsable. El premio es suyo. El trabajo es suyo.

MARYLIN. También es tuyo, pitufo.

EINSTEIN. Estábamos casados, nuestra relación era estable, enganchados a la rutina como el noventa por ciento de los mortales, sí, pero felices. Hice daño tal vez a mis hijos, a ella. Fui injusto con ella.

MARYLIN. Eras pájaros en una jaula que no vuelan.

EINSTEIN. Yo era débil, necesitaba éxitos, triunfos, probarme a mí mismo.

MARYLIN. Te pusiste a estudiar para sentir que no eras un inútil, ya me lo has contado otras veces, y ahora, como crees que no te mereces lo bueno que te pasa, quieres destruirlo y dárselo a ella, pero el mérito es tuyo, no lo dudes.

EINSTEIN. Un día escribí una carta a mis padres, les dije que tal vez no debería haber nacido nunca. Tal vez podríamos haberlo hecho juntos, haber tenido paciencia, y en lugar de en dos años, haberlo resuelto en diez, en veinte años y así haber hecho compatible...

MARYLIN. Tú mismo dijiste que si la dedicación no era absoluta, exclusiva, no podríais haber resuelto nada.

EINSTEIN. ¡Sí, lo dije, pero tal vez me equivoqué y sí, hubiéramos podido!

MARYLIN. Lo que ocurre es que ahora, sin ella, no sabes seguir adelante. Y te jode haberte encasquillado.

EINSTEIN. No, no es eso, es que...

MARYLIN. *(Deja de limarse las uñas y le hace carantoñas)*. Ay, ay, ay, mi querido pitufo. Hablas y hablas, y hablas y hablas, tu historia la conoce todo el mundo. Pero nadie va a escuchar tus duelos y quebrantos, tu valle de lágrimas, tu llanto y crujir de dientes. Pero no son remordimientos, es egoísmo. Además, que eres un zorrón, y das vueltas a la cosa para no llamarlo así, que no es más que eso. *(Ante el rechazo de Einstein, vuelve a las uñas)*. ¿Qué vas a lograr, contándole a todo el mundo que eres un pobre diablo? Eso no le gusta a nadie y además es enfermizo. Aquí, en Hollywood... bueno, en realidad en todas partes, esa actitud tiene un precio. Señor Einstein. Usted debe evitar toda apariencia humana. ¿Para qué si no hemos inventado esa idiotez llamada madurez? Para esconder debajo de su alfombra al niño que seguimos siendo, nuestras imperfecciones. Aparentar, aparentar, aparentar, aparentar, ese es el secreto del triunfo.

EINSTEIN. Mire, señorita, usted no entiende, usted pertenece a otra galaxia, a otro modo de concebir las cosas.

MARYLIN. No, pitufo, todos pertenecemos a la misma, hacernos valer ante los otros.

EINSTEIN. A ver, le estoy diciendo que yo busco a Dios.

MARYLIN. Ya, y un chupachup. Y también llevas toda la tarde contándome lo de tu Mileva, que si no puedes avanzar, que si te arrepientes de haberla abandonado, de haberle puesto los cuernos.

EINSTEIN. Bueno, yo...

MARYLIN. Pero estás aquí, conmigo, que bien que te ha gustao.

EINSTEIN. Yo... tal vez aún la ame...

MARYLIN. Mira, aclárate, pitufo. Dejaste a tu mujer, abandonaste a tus hijos a cambio de tu trabajo, fue hace mucho, no pensaste que sin ella te quedarías estancado con tus fórmulas, ahora te das cuenta pero no hay vuelta atrás, afronta las conse-

cuencias y sé fuerte. Ocurre, simplemente, que estás atenazado por la moral, por la opinión ajena, por una pandilla de hipócritas que impone sus normas y luego oculta sus muertos en el armario. Se hacen los buenos por delante y luego follan por detrás sin que tú te enteres. Somos animales, depredadores y presas, no hay más. La presa ve a la otra persona agigantada. La sobrevalora. Tendemos a eso porque somos débiles y creemos que los demás siempre son más fuertes. El depredador, simplemente mata. *(Se seca las uñas al aire agitando los dedos).*

EINSTEIN. Me siento culpable.

MARYLIN. ¿Al cabo del tiempo? No seas cínico, si no te hubieras estancado no la buscarías. ¡¡Échale la culpa a ella!!

EINSTEIN. Pero ella...

MARYLIN. Ella también tiene parte de culpa. Se empeñó en escuchar la llamada de la selva. Allá ella, que lo asuma. Probablemente también esté rabiosa porque no se ha comido un colín con eso del premio.

EINSTEIN. Entonces, ¿no resolveré nunca el enigma?

MARYLIN. Olé, así es. Pero con alegría, ¿eh?, asumiéndolo con alegría. *(Hace un gesto de ánimo con la mano bajo la barbilla).*

EINSTEIN. *(Humorísticamente, mirando hacia otro lado).* La verdad es relativa.

MARYLIN. ¡¡Ya estamos con esa mierda!! Los fuertes, amigo mío, no dan demasiadas explicaciones. Simplemente hacen las cosas. Tú, cuando te enfadas, que pocas veces te enfadas, empiezas a darle vueltas al molino. Los blandos estáis preparados para ser devorados. Bien, ya has cargado tú con tu culpa demasiado tiempo. Yo a cada hombre que dejo lo pongo de vuelta y media. ¿Has amado alguna vez a alguien? Mira su parte negativa, auméntala en una base exponencial del punto de pi por criterio de b partido por dos, preséntate en una fiesta, le pones de tonto del culo para arriba y te quedas más a gusto que Dios. *(Dándose cuenta de que ha resuelto el acertijo de Dios).* ¡Hala, mira, ahí tienes a Dios!, ¿no le buscabas? Pero no, en vez de enfadarte, como debieras, te empeñas en convencer al rival.

EINSTEIN. ¿Y dónde queda el amor?

MARYLIN. Donde tiene que estar, en la basura.

EINSTEIN. ¿Tú has amado mucho?

MARYLIN. Uf, si yo te contara... *(Pausa, hace un gesto rotundo).* ¡¡Nada!!, amar nada. Ahora follar... a veces hasta follo sin ganas...

Suena el I wanna be loved for you mezclado con ruidos de fiesta y risas. De fondo, como si fuera el comentario en plena fiesta, suena la voz de Einstein, "¿os imagináis que pudiéramos viajar al pasado y encontrarnos con nosotros mismos, treinta años más jóvenes. Podríamos aconsejarnos y cambiar nuestro destino. ¿Qué ocurriría entonces?" mientras se produce el oscuro lento.

ESCENA 14

Últimas palabras de la escena en eco. Aparece Einstein joven. Se queda redactando la carta contra Mileva. Aparece Einstein viejo en un viaje al pasado y se enfrenta con él mismo. Recortes a ambos Einstein, solo se les ve a ellos, frente a frente, Einstein joven de frente entres cuartos, Einstein viejo de espaldas —es Mileva disfrazada con la peluca. Sonido de música se mezcla con las últimas palabras de Marisa, en eco, pero sin el tono andaluz.

Tú con la relatividad esa tuya, pero mira Teté, tu hijo, Teté, que ha salido como ha salido, hay que cuidarle, Albert, es un hijo con problemas, el hijo de un sabio ha nacido mal, pero tú solo estás aquí, metido, días y días, y mi hija trabajando como una esclava. ¡Que hay que levantar esta casa, que hay que comer todos los días! (*Luz. Aparece Einstein anciano, de espaldas al público mirando al Einstein joven. Einstein joven está en la mesa, de espaldas al público y a Einstein viejo, escribiendo, estudiando.*)

EINSTEIN VIEJO. ¿Es necesario que hagas eso?

EINSTEIN JOVEN. (*Volviendo levemente la cabeza.*) No sé si es necesario, pero es mi trabajo el que está en juego. Mi trabajo, sí, nuestro trabajo. (*Vuelve a girarla a su trabajo, pausa, vuelve a mirar a Einstein viejo.*) ¿Tú quién eres?

EINSTEIN VIEJO. No importa quién sea.

EINSTEIN JOVEN. Lo hemos hablado muchas veces, este trabajo es prioritario, ¡¡es prioritario!! Pero todos se han echado encima.

EINSTEIN VIEJO. ¿Quiénes son todos?

EINSTEIN JOVEN. ¡La familia, ¡todos! ¡Todos se echaron encima, en contra nuestra! A veces no eres tú quien tomas las decisiones en la vida, ¿sabes? Son otros quienes las toman por ti y entonces, ¿en qué medida eres tú el responsable?

EINSTEIN VIEJO. ¿Por qué no tomasteis juntos otra decisión? Ella tal vez hubiera estado dispuesta a...

EINSTEIN JOVEN. (*Volviéndose*). Lo hablamos, lo hablamos muchas veces. Fue ella.

EINSTEIN VIEJO. ¡No, fuiste tú!

EINSTEIN JOVEN. ¡¡Fuimos los dos!! Ella... se valió de su familia.

EINSTEIN VIEJO. ¿Te obligaron a casarte? ¿Es eso?

EINSTEIN JOVEN. De alguna manera no, pero hay muchas maneras de obligar.

EINSTEIN VIEJO. La debilidad.

EINSTEIN JOVEN. ¡Sí, tal vez sea eso, mi propia debilidad! A veces no tienes opción, no tienes dónde elegir ni cómo. Estás tan obsesionado por tu trabajo, con lo que quieres hacer en la vida, que todo lo demás te da igual, es prescindible... si te casas o no, si tienes hijos o no, parece que todo lo vas a poder sobrellevar con sencillez, que todo va a ser fácil, pero al final no lo es. En cuantas más cosas te metes, menos tiempo tienes para cada una de ellas.

EINSTEIN VIEJO. Tiempo...

EINSTEIN JOVEN. Sí, tiempo, tiempo... (*Se levanta, se enfrenta a Einstein viejo*). ¿Tú quién eres?

EINSTEIN VIEJO. No importa quién soy, pero quiero preguntarte, saber.

EINSTEIN JOVEN. Tiempo... ¡¡ese es el problema, el tiempo!! Dicen que siempre hay tiempo para todo. No, nunca hay tiempo, nunca hay tiempo para nada... no para esto... no para este trabajo. Esto es un sacerdocio, se lo dije muchas veces. ¡¡Y ella lo sabía!!

EINSTEIN VIEJO. Ella estaba dispuesta a muchas cosas.

EINSTEIN JOVEN. No, en absoluto.

EINSTEIN VIEJO. Estabas tan obsesionado.

EINSTEIN JOVEN. Sí, cuando uno se empeña en algo, al final lo consigue, de alguna manera.

EINSTEIN VIEJO. O tal vez no, tal vez con el paso del tiempo te des cuenta de que no has tomado el camino correcto. Que ella es importante.

EINSTEIN JOVEN. Esa será siempre mi gran duda.

EINSTEIN VIEJO. Pero al final lo conseguiste.

EINSTEIN JOVEN. Lo conseguí, sí, ¿y ahora qué, qué me vienes a decir ahora? ¿Qué

mañana estaré vacío? ¿Eso es lo que me espera? Y, sin embargo, debo hacer caso a lo que siento ahora... El problema está aquí y ahora. Lo tengo (*recalcando*) ah-o-ra y aquí. Fue lo que ocurrió, así fue mi vida.

EINSTEIN VIEJO. Eras inflexible.

EINSTEIN JOVEN. Sí, lo era, cuando uno cree en algo, en un momento determinado de su vida, es inflexible, igual que tú ahora pasado el tiempo eres inflexible con tu arrepentimiento. ¿Me vienes a decir que me arrepentiré al cabo de los años de lo que pienso hoy? Yo creo otras cosas, diferentes. No conozco el futuro, tú juegas con esa ventaja, por eso me equivoco. (*Pausa piensa*). ¿Y si eres tal vez tú el equivocado? Tú solo eres... (*abre ambos brazos en un gesto amplio*) el resultado de esta decisión que estoy tomando. Si tomo otra (*con los brazos abiertos en un gesto orgulloso de su razonamiento*) ¡tú ya no existirás! ¿Qué otro Albert Einstein anciano me vendrá a reprochar que también estaba equivocado? ¿Qué otro? ¿Cómo sabes, desde tu única experiencia de mí, que es otro el mejor camino? ¿No será incluso peor el nuevo? ¿Cuántos universos paralelos podríamos tomar por cada rectificación que pudiéramos hacer? Es fácil opinar cuando todo ha pasado, cuando ya no hay vuelta atrás, siempre lo es, pero las decisiones se toman en el momento en que se toman, cuando hay oportunidad y opción para ello. No puedes acusar a nadie de haber tomado malas decisiones contando con la ventaja de la experiencia, ¡es injusto hacerlo!... es cruel hacerlo...

EINSTEIN VIEJO. No lo sé, tienes razón, solamente te pido que, desde tu conciencia de joven, valores. Ahora tienes la opción de acudir al sentido común, que es donde habita el arrepentimiento futuro. Es el modo de tomar la mejor opción.

EINSTEIN JOVEN. ¿La opción de la cobardía? ¿La opción de la renuncia al éxito, a encontrar las respuestas que estoy a punto de formular? ¡Bien, bien, bien, bien, bien, bien, imaginemos un universo diferente!, imaginemos que ahora me convences, que rectifico... renuncio a mi trabajo, rompo todos estos papeles, olvido todas estas fórmulas y me dedico a mi familia, a mi hogar, a mi casa y a mis hijos. Soy un buen padre... un buen padre que pasará a la historia de los gilipollas como un buen padre... sin importancia. Uno más de los miles de millones que habitan esta galaxia y se perderán en la historia del tiempo. ¡¡Tú no existes!! Tomo esa opción, pero ¿la actual sigue existiendo?, porque en realidad se tomó. Está ahí, formulada, y creamos una realidad paralela. Hay una realidad para cada una de las opciones que podría-

mos haber tomado. Imagina que tomamos todas. Y necesariamente por cada decisión nuestra, condicionamos las decisiones de los demás. Tomamos todas las opciones con todos los efectos dominó que provocan. Provocaríamos millones de millones de universos paralelos.

EINSTEIN VIEJO. *(Como un abuelo que reprende a un nieto adulto)*. ¡¡No he venido a hablar de eso!!;¡¡He venido a hacerte reflexionar!!

EINSTEIN JOVEN. Un efecto mariposa desmesurado e inacabable, multiplicado por trillones de posibilidades, eso estoy demostrando a través de las matemáticas...

EINSTEIN VIEJO. ¡¡Piensa lo que estás haciendo con ella y con tus hijos!!

EINSTEIN JOVEN. *(Obsesionado por sus formulaciones)*. ¿Es una paradoja, es una locura, es el juego de un niño, son los delirios de grandeza de un joven que ha transformado su complejo de inferioridad en delirios de grandeza? ¡¡Que viva MartyMac-fly!! *(Reflexiona, se encamina de nuevo a la mesa)*. ¡Tomo otra decisión! Efectivamente, tienes razón... tomo otra decisión y acepto a Mileva, seguimos casados. He sido un buen padre, un buen marido, me muero de viejo, feliz de ser tan vulgar... elijo eso... la gente se queda sin el gps, sin la energía nuclear, sin poder hacer transacciones bancarias, sin cajeros automáticos, sin el teléfono móvil, sin Internet, sin el whatsapp... todo eso se ha inventado gracias al trabajo que estoy haciendo. Bien, tomo otra decisión, la ciencia se detiene. Otro vendrá, que hará estos descubrimientos... o tal vez no. ¿No es eso cruel también? ¿Ser obediente y dócil a una moral que nos ha impuesto una sociedad acomplejada? ¿Tengo que inmolarme por ella? ¿Es eso lo correcto? ¿Es eso lo que me estás pidiendo, cuando ella estaba de acuerdo conmigo? ¿No ha visto, no ha comprendido, no ha paladeado Mileva los placeres del trabajo científico, la enorme felicidad que hay detrás de eso? ¿No llevamos cuatro años disfrutando de él? ¿Por qué ahora cambia? ¿Por qué no te apareces a ella y la convences y no a mí? ¿Por qué no se aparece la Mileva vieja a la Milena joven y le habla a ella? ¡¡Déjame en paz!!

EINSTEIN VIEJO. Simplemente quiere dedicarse a sus hijos...

EINSTEIN JOVEN. Yo ya no existo, soy el pasado, solo estoy en tus sueños. Eres tú quien sigue existiendo, eres las consecuencias de "el hoy". Asímelo porque dentro de poco también serás pasado, tampoco existirás. Todo habrá pasado y nada tendrá importancia salvo lo que hemos dejado tú y yo al mundo.

EINSTEIN VIEJO. Y la gente a la que has hecho desgraciada. *(Pausa)*. ¿Qué quieres decir?

EINSTEIN JOVEN. *(Se sienta de espaldas ante la mesa, gira la cabeza hacia Einstein viejo)*. Esa fue la decisión que tomé. Ahora vete y piensa que cuando la tomé estaba tan seguro como tú estás seguro ahora de rectificar. *(Vuelve la cabeza y la agacha ante sus papeles. Oscuro lento, Einstein viejo se va. Solo queda el recorte de Einstein joven. Suena música de Capricho árabe, de Tárrega, con la voz en eco de Mileva, risueña, en un recuerdo de los días felices. Einstein joven, al oírlo, como en un recuerdo, levanta la cabeza)*.

MILEVA. El espacio, en definitiva, mi querido Albert, es como el mar.

EINSTEIN. ¡¡Cómo es, explícamelo!!

MILEVA. El espacio es denso como el mar, y tal vez las naves del futuro podrían viajar por ese espacio que es como el agua, empujado por el propio impulso de las olas. Somos ramas a la deriva en el mar, tú y yo, mi querido Albert, y si un día lográramos viajar a la velocidad de la luz *(risas)*.

EINSTEIN. *(Riendo)*. Sí, continúa.

MILEVA. Lo haríamos empujado por el espacio deformado y denso, tal como uno de esos jóvenes son empujados por las olas en una tabla de surf.

ESCENA 15

Suena Capricho árabe de Tárrega. Einstein deja de soñar, vuelve a escribir sobre la mesa. Suenan de nuevo las bombas. Efecto de luces de bombazos, leves. Poco a poco se ilumina la escena. En una silla está Teté, su hijo paralítico. Lo interpreta la actriz, Mileva. Teté desvía la mirada continuamente, realiza continuos aspavientos porque no controla sus nervios, tiene las manos torcidas, la boca torcida. La actitud será de duelo, de enfrentamiento que Einstein se toma de manera personal. Einstein joven.

TETÉ. Te he oído en la radio. *(Habla como un paralítico. Einstein se gira hacia él)* Mamá nos la compró con tu dinero del Premio Nobel. Has ganado el Premio Nobel, ¿verdad?

EINSTEIN. Sí, hijo.

TETÉ. Mamá dice que es un premio muy importante, el mejor del mundo.

EINSTEIN. Cuando lo recibes te das cuenta de que no es el mejor del mundo.

TETÉ. ¿Y cuál es el mejor premio del mundo? ¿Eh, papá? Si el Nobel no lo es, ¿cuál?

EINSTEIN. No lo sé.

TETÉ. Mamá dice que el mejor premio soy yo, que yo soy un premio que tú no tienes y ella sí.

EINSTEIN. Mamá es sabia. El Premio Nobel en realidad debería ser suyo.

TETÉ. ¿Quieres cambiarle el premio a mamá?

EINSTEIN. ¿Cómo puedo cambiarle el premio a mamá?

TETÉ. Ella se quedaría con el Nobel y tú conmigo.

EINSTEIN. *(Indignado contra Mileva, enfrentándose a Teté, se levanta)*. ¿Lo desea? *(Pausa)*. Mamá se ha vuelto generosa.

TETÉ. No comprendo cómo puedo ser yo el premio grande si no soy como los demás, hablo mal, camino mal y me han dicho que no soy precisamente un sabio, como tú. Yo no lo entiendo.

EINSTEIN. Yo tampoco soy un sabio, Teté, yo no entiendo muchas cosas. *(Intentando hacer comprender a teté, acercándose a él)*. Escucha, Teté, tienes que decirle a mamá que yo no quise todo esto, que yo no quise hacerle daño. A veces, lo que ocurre es que las personas nos portamos mal con quien más nos quiere. A veces no controlamos nuestros impulsos y sin querer hacemos daño, pero a quien más daño hacemos es a nosotros mismos.

TETÉ. *(Tras una pausa)*. No entiendo lo que dices. ¿Es eso lo que tengo que decir a mamá? ¿Qué tú también la quieres?

EINSTEIN. No, no es eso.

TETÉ. ¿Qué no la quieres?

EINSTEIN. No es un problema de amar. Incluso a las personas que no quieres...

TETÉ. Entonces no la quieres.

EINSTEIN. Teté, ¿me quieres escuchar?

TETÉ. Te escucho... ¿la quieres o no?

EINSTEIN. Yo soy un hombre débil.

TETÉ. Pues sé fuerte.

EINSTEIN. No es tan fácil.

TETÉ. Sí, es pensar de otra manera.

EINSTEIN. Cuando te falta algo...

TETÉ. Yo no puedo hablar bien ni caminar muy bien. Si me empeñara en hablar y caminar bien sufriría mucho. Me ha dicho mamá que no me empeñe, que viva con esto. A veces somos demasiado ambiciosos.

EINSTEIN. Eres más listo que yo, en muchos sentidos.

TETÉ. Al final buscas echar la culpa a alguien y se la echas a todo el mundo.

EINSTEIN. Tú no tienes la culpa, Eduard.

TETÉ. Todos tenemos la culpa de algo. ¿Pero tú que buscas, qué quieres encontrar? *(Pausa)*. Si hubieras elegido un trozo de verdad y te hubieras acostumbrado a vivir en él, ahora tal vez estarías con nosotros, pero no lo estás, te fuiste.

EINSTEIN. Tal vez mi verdad sea otra.

TETÉ. Siempre duele lo que se deja, y nunca deja de doler. De lo que se trata es de que lo que elegimos compense el dolor. Ya has ganado el Premio Nobel, ¿no es ese el final del camino?

EINSTEIN. Hay flecos, hay cosas que no hemos solventado.

TETÉ. Yo alguna vez he visto un premio. Un premio es una copa, una medalla o un papel con un lazo. Son cosas. Son objetos. Mamá dice que su premio soy yo. Papá, ¿cómo puede ser un premio una persona?

Oscuro.

ESCENA 16

Se oyen risas. Aparece Einstein joven persiguiendo a Mileva. Ambos tienen veinte años.

MILEVA. *(Zafándose de Einstein)*. Pitágoras dijo.

EINSTEIN. Pitágoras dijo, Pitágoras dijo...;Pitágoras, Copérnico, Kepler, Leibniz, Arquímedes, Diofanto de Alejandría! ¡¡Tales de Mileto!! ¡¡Georg Cantor, Evatiste Galois, La madelón!! *(Intenta reír y jugar a jugar)*.

MILEVA. *(Pega un salto sobre la cama y se tapa con un cojín protegiéndose para no ser atacada, vuelve a la mesa y lee papeles)*. La relación de longitudes, de acuerdo con el teorema de Pitágoras, estará dada en base al triángulo: $c^2 = a^2 + b^2$...

EINSTEIN. *(Con fingida sorpresa, cómicamente)*. ¡No puede ser! ¡¡No puede ser!! Y yo pensando que Pitágoras era un bailarín de sirtakis. *(Canta y baila al modo griego)*.

MILEVA. *(Juvenil, sonriendo)*. *(La conversación se desarrollará como en broma, entre risas, quitándole importancia)*. Sabes perfectamente que yo no era así.

EINSTEIN. *(Feliz)*. Yo te recuerdo así.

MILEVA. *(Poniéndole un dedo en la frente, indicando que está obcecado)*. Tu mente de anciano ha creado una imagen de mí que no es...

EINSTEIN. Nuestras mentes lo eran. Eran ágiles, teníamos hambre de descubrimientos, de desvelar el secreto de Dios.

MILEVA. ¿Dios? Así lo decías, “a través de las fórmulas, desvelaremos los secretos de Dios”. Demasiado pretencioso.

EINSTEIN. Lo éramos. Solo por eso lo logramos.

MILEVA. ¿El éxito?

EINSTEIN. Ser felices.

MILEVA. Sí, lo fuimos. *(Pausa)*. ¿Lo fuimos?

EINSTEIN. Se es feliz mientras se trabaja, se lucha, se tienen ilusiones.

MILEVA. Se está haciendo tarde, Albert, tienes que irte.

EINSTEIN. ¿Por qué?

MILEVA. Ya me has dado el dinero, llevas demasiado tiempo aquí. Debes volver.

EINSTEIN. ¿A dónde?

MILEVA. ¿Te arrepientes? No puedes volver conmigo. Yo ya no quiero. Esto no está bien, Albert, yo ya soy vieja, hace años que no soy tu mujer. Somos viejos. Debes volver con Elsa. Es tu mujer ahora.

EINSTEIN. Elsa nunca me dará lo que tú me diste.

MILEVA. Elsa es una buena ama de casa, te deja trabajar en paz, eso buscabas, ¿no?

EINSTEIN. No puedo hablar con ella de nada, no sabe de nada. Solo puedo hablar contigo.

MILEVA. Pero yo ya no estoy. Estoy muerta, ¿recuerdas?

EINSTEIN. ¿Qué es esto, Maric? Necesito que alimentes mi alma, mi espíritu, que me soluciones mis dudas, aunque sea en el último segundo de vida, como siempre hiciste, que vuelvas a hacerme pensar. Sin ti nunca he podido pensar. No del todo. Cuando se acabaron los papeles de tu caja, acabaste tú. Ya no pude pensar más.

MILEVA. *(Sonriendo, condescendiente, le pone una mano en la cara)*. Bueno, todo acabó. Te fuiste, no nos llevábamos bien, discutíamos a todas horas, nuestra vida cambió y tú no lo quisiste asumir. No se puede volver el tiempo atrás.

EINSTEIN. En teoría...

MILEVA. Teorías... aunque así viven la mayoría de los hombres. ¿Debe exonerarse a un sabio que va a cambiar el mundo de la triste tarea de fregar los platos? Qué gran pregunta, ¿verdad? No sé, tal vez debí tomar otra actitud. Alguien tiene que sacrificarse cuando se va a dar la vuelta a la estructura del mundo. *(Pausa larga)*.

EINSTEIN. Los hombres somos estúpidos, ¿verdad?

MILEVA. Bastante desgracia tenéis los hombres con ser hombres.

EINSTEIN. La teoría aún no está acabada. Y tú podrías seguir ayudándome.

MILEVA. Ya no hay tiempo, Albert. *(Vuelve a acariciarle el rostro)*. ¿No entiendes lo que está pasando? ¿Te sientes culpable por haber ganado un premio que tal vez dudas merecerte? ¿A estas alturas? Eres el de siempre, Albert, débil e inseguro. Te lo mereces. Yo renuncié.

EINSTEIN. Renunciaste a la gloria, al reconocimiento, a un trabajo que podría haberte...

MILEVA. He dicho que no vamos a discutir sobre eso, Albert.

EINSTEIN. Fue mi culpa.

MILEVA. Hay delitos que se hallan en la encrucijada, del que todos somos responsables y este es uno de ellos. A veces es mejor no hablar. *(Inicia el mutis)*.

EINSTEIN. ¿No oyes?

MILEVA. ¿Qué?

EINSTEIN. Aún se escuchan las risas en este cuarto. *(Mileva se va. Recorte a Einstein)*.

ESCENA 17

Largo silencio sin música ni efectos, solo silencio. Einstein solo en escena. Einstein viejo.

EINSTEIN. ¿Así acaba todo? ¿En un absurdo?

MILEVA. *(En off, en eco)*. ¡Albert, Albert!

EINSTEIN. ¿Maric? ¡Maric, eres tú? ¿Dónde estás?

MILEVA. Estoy aquí, Albert, siempre estuve aquí.

EINSTEIN. ¿Dónde?

MILEVA. Soy tú. En realidad, yo siempre fui... tú.

EINSTEIN. Pero fuiste real, nos casamos, tuvimos dos hijos...

MILEVA. ¿Dos, Albert?

EINSTEIN. Sí, dos, ¿no? Hans y Teté.

MILEVA. ¿No te olvidas de alguien?

EINSTEIN. ¿De qué?

MILEVA. Nuestro pecado... nuestro crimen... Yo... estaba tan confundida como tú, Cometimos un error, yo también lo cometí.

EINSTEIN. ¿Dónde estoy?

MILEVA. *(En off, en eco)*. No lo sé Albert. Yo tampoco lo sé. *(Mileva entra en el recorte, están solos en el centro de la escena ambos, de perfil al público, mientras suena la música de Forest Gump)*. ¿Sabes a qué he venido?

EINSTEIN. Estás muerta.

MILEVA. Sí Albert, hace tiempo. Pero aún queda un asunto pendiente.

EINSTEIN. Sí, sí, eso te quería comentar, la constante del universo es un problema que solo tú puedes solucionar. Te quería preguntar por la fórmula.

MILEVA. Hemos viajado en el tiempo. De alguna manera, Albert, eso ha sucedido. Tú también te estás muriendo, como una de esas estrellas que un buen día se colapsan, producen una luz intensa y se extinguen emitiendo un pulsar palpitante. Hay un pulsar que palpita en la lejanía, alguien con quien nunca hemos contado. *(Empieza a palpar una luz en el decorado, una de las estrellas)*.

EINSTEIN. ¿Y adónde vamos, Maric? ¿Dónde estás?

MILEVA. En ninguna parte, Albert, tan solo en tu imaginación.

EINSTEIN. Al final no lo supe nunca, si nos encogemos, si estallamos, si volvemos sobre nuestros pasos o si seguimos adelante.

MILEVA. El caso, Albert, es que todo esto ha sido un sueño, el último sueño. Tiene gracia, Albert, después de tanto tiempo buscando una respuesta, al final todos logramos regresar a nuestro pasado, reencontrarnos con nosotros mismos.

EINSTEIN. No, no, no, Maric, me niego, me niego a que todo esto haya sido un sueño.

MILEVA. Lo es, Albert.

EINSTEIN. ¿Entonces todo ha acabado?

MILEVA. ¿Has llevado una vida feliz, Albert?

EINSTEIN. No lo sé, Maric.

MILEVA. Hemos cumplido nuestro sueño, tú has cumplido el tuyo, al menos. Eres un hombre reconocido. Te recordarán los tiempos.

EINSTEIN. ¿Y eso de qué sirve, Maric?

MILEVA. No lo sé.

EINSTEIN. Cuál es esa cuenta pendiente, Maric.

MILEVA. Di su nombre, Albert. Di su nombre. *(Suena en eco la frase "Di su nombre" repetidamente hasta que se sobrepone la voz en off de una niña).*

LISA. ¿Papa? ¡Papá!

EINSTEIN. ¿Lisa?

LISA. Juega conmigo. ¿No me ves? Juega conmigo.

EINSTEIN. ¿Dónde estás?

LISA. Estoy aquí. ¿Quieres jugar conmigo?

EINSTEIN. Lisa, ¿dónde estás? ¡Sí, quiero jugar contigo!

LISA. ¿Quieres jugar conmigo?

EINSTEIN. Sí, quiero jugar contigo, ¿por qué me lo pides tantas veces?

LISA. Papá, ¿Quieres jugar conmigo?

EINSTEIN. Lisa, ¿por qué me lo pides tantas veces? No me lo pidas más. Yo no puedo jugar contigo. No te conozco. ¿Llegaste a nacer? ¿Llegaste a existir alguna vez? No te vi nunca.

LISA. Papá, sí, estoy aquí... papá... papá... *(En eco)*... papá...

EINSTEIN. Lisa, no te vayas, tú eres la respuesta, tú eres... *(Pausa larga, largo silencio)*. Yo era un joven alocado, me gustaban demasiado las mujeres. *(Pausa)*. Yo... *(pausa)* soy *(pausa)* humano. *(Pausa larga)*. Hice daño a mucha gente. *(Pausa larga)*. Estropeé muchas cosas *(Pausa)*. Pero todos, en esta vida, hacemos daño, la mayoría de las veces sin darnos cuenta. *(Pausa)*. Y también hacemos mucho bien. *(Pausa)*. Todos destrozamos cosas. A veces porque no sabemos controlar lo que sentimos. A veces, porque estamos confundidos. *(Pausa)*. Lo difícil es acertar, *(pausa)* lo increíble es que se acierte tanto. Pero al final, el balance siempre tiene que ser benévolo, por-

que somos humanos y debemos dar sentido a una vida... que no tiene sentido alguno. *(Pausa larga, se encamina al atril. Recorte al atril).*

La teoría de la relatividad, *(pausa larga, pensando, se convierte en Einstein viejo pero sin ponerse la peluca)* la teoría de la relatividad... eee... el trabajo realizado sobre un cuerpo es igual a la integral de la fuerza a lo largo del camino por el que lo mueve. Ese... *(Aparece en escena, en el aire, una pelota, que representa a la bola del mundo, pintada en azul con luz negra).* Ese trabajo se convierte en energía cinética del cuerpo, movimiento. Pero la fuerza modifica... ¿Quiéren saber lo grande que es el universo, quieren conocer su tamaño? Un grano de arena. Tomen en su dedo el grano de arena de una playa. *(Se mira el dedo).* Ese es nuestro planeta tierra y cada grano de arena de esa enorme playa de varios kilómetros, son otros planetas y otras estrellas. *(Pausa larga).* Y ahora multiplican esa playa... por diez.

Nacemos y nos dan un tiempo... una inmensa pelota, una gigantesca pelota de tiempo, que luego no es nada, se acaba enseguida. Es nuestro pasado, nuestro presente y nuestro futuro en un golpe de vista. Tenemos muchos años por delante para hacer con él... y un pasado que pesa. La vida parece larga... pero es corta. Aun así, disponemos de algunos años por delante para hacer... un futuro por delante para hacer algo, algo... algo importante... importante para nosotros... ¿y qué hacemos? Cada uno tiene su respuesta. Cada uno tiene su forma de entender... el sinsentido. *(Empieza a sonar Candilejas).* No importa fracasar. Todos fracasamos en muchas cosas y acertamos en muy poco. Lo importante es aprender a manejar con cierta habilidad, que se adquiere con perseverancia y dedicación, tu pequeño e insignificante mundo.

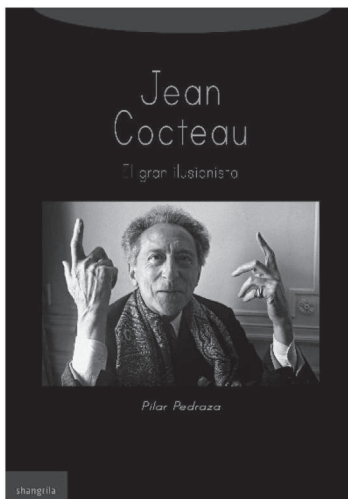
Luz ámbar a escena, Einstein recoge la bola del mundo de manos de Charlot, que la manejaba. Charlot coge un violín empieza a tocar Candilejas mientras Einstein empieza bailar con la pelota-mundo a imitación de la escena del gran dictador. Einstein parece feliz. Se oye la voz de Mileva y de Einstein de fondo, muy al fondo, en una escena cuando trabajaban juntos de jóvenes, entre risas, mientras sigue sonando Candilejas y se produce el oscuro.

RESEÑAS

PARÁBASIS

RESEÑA DE JEAN COCTEAU, EL GRAN ILUSIONISTA, DE PILAR PEDRAZA MARTÍNEZ (SHANGRILA EDICIONES, COLECCIÓN TRAYECTOS, 10, 2016)

Carlos Ferrer



Entre la muerte y los ángeles

El príncipe del pensamiento artístico para unos, de los poetas para otros y de la juventud para casi todos (menos para André Breton), renovador vinculado a las vanguardias, el polifacético Jean Cocteau (1889-1963) fue uno de los cuatro integrantes de la Banda de los Cuatro (con Marguerite Duras, Sacha Guitry y Marcel Pagnol) y dejó su impronta en Truffaut, Godard y Jacques Rivette.

Sostiene Pilar Pedraza (admiradora de la estética decadentista y devota de Balzac y Maupassant) que no estamos ante una monografía académica,

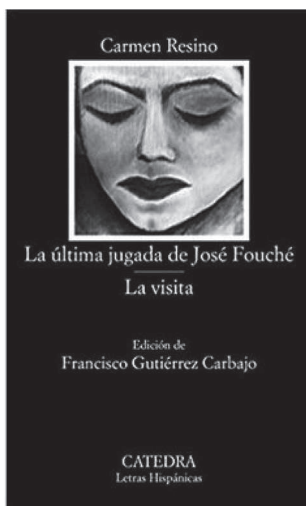
sino ante un acercamiento “al creador y a sus obras como un todo, compartir su originalidad, su anarquía y su incómoda libertad de heterodoxo no iconoclasta”. Y acierta, aunque eso no evite que eleve a los altares al artista francés. La escritora, más conocida por sus libros de narrativa como el irregular *Mystic Topaz* (Valdemar, 2016) y *Piel de sátiro* (Valdemar, 1998), divide el libro en dos partes: la primera, centrada en su biografía y en sus creaciones más allá de las cinematográficas; y la segunda, en su labor como cineasta. Su vida fascinante contribuye a convertir esa primera parte en una seductora narración por los escándalos, amistades, variopintos proyectos e iniciativas de toda índole. Para Pedraza, Cocteau, ese apolítico enemistado con los surrealistas, fue un “conservador anarquista tocado de cierto malditismo”, que combina la cultura clásica con el espíritu de la modernidad, capaz de rechazar sus primeras composiciones poéticas por no tener alma con autenticidad artística. Pedraza sitúa

la madurez del universo creativo de Cocteau una vez superada la etapa simbolista y orillada la influencia de Verlaine, Dadá y Edmond Rostand. Cocteau pensaba que al público lo que le gusta es reconocer, que el conocimiento le fatiga y que no aprueba la novedad, por ello apostó por un arte en el que los cambios están, pero apenas se ven por difuminados. El autor de *La sangre de un poeta* tematizó en un género asuntos propios de otros y enfrentó posturas vitales diferentes mediante la confrontación de clases y una sugerida simbología histórica.

En la segunda parte del volumen, Pedraza explica el recurso del intervalo o brecha saturada, así como el uso de las conversaciones en vertical, se recrea en la figura de Jean Marais como actor fetiche de Cocteau, asevera que el espejo es como un “artefacto de la mirada y frontera virtual y fantástica entre los mundos”, resalta la importancia del ojo y la mirada y analiza, entre otras cuestiones, la constante presencia del amor y la muerte en Cocteau. De hecho, la historia de Orfeo y Eurídice es un pretexto para hablar de la muerte y la poesía. Bienvenidos al intervalo donde cohabitan la muerte y los ángeles.

RESEÑA DE *LA ÚLTIMA JUGADA DE JOSÉ FOUCHE. LA VISITA*, DE CARMEN RESINO (EDICIONES CÁTEDRA, 2017)

Carlos Ferrer



Los resortes viciados del poder

La madrileña María del Carmen Resino de Ron (n. 1941) es una versátil dramaturga autodidacta de dilatada trayectoria (su primera pieza editada data de 1968) procedente del mundo de la docencia y alejada de los cenáculos literarios. En su producción destacan los componentes históricos y simbólicos y la historia se emplea para actualizar situaciones del presente utilizando el pasado como marco de referencia, para recrearlo e iluminar el presente. Su teatro breve está próximo al absurdo y destacan las piezas cortas *Personal e intransferible* y *Auditorio*. Resino defiende que el teatro, “aparte de espectáculo, es literatura... porque el texto sobrevive, permanece y resucita una y mil veces sobre el montaje” y que su teatro es “crítico, existencial, del fracaso de lo humano, de la frustración del individuo frente a una sociedad que lo fagocita.”

Intrigas palaciegas, pugnas por el poder, ambiciones cegadoras, traiciones e intereses, juego de oposiciones y de aspiraciones. La incomunicación y la soledad, tan habituales en piezas anteriores, han dejado paso al cuestionamiento de los resortes de lo político. José Fouché es un protagonista que se define en las primeras páginas, en las que se presenta al lector, “porque he sido astuto, constante y valiente he podido con todos”, “rufianes es lo que somos”, “no me avergüenzo de haber sido taimado y desleal”. La escritora confecciona un mapa de la falsedad e hipocresía y muestra las viciadas estructuras del poder y es que “nadie es inocente en el mundo en que nos movemos”, como sostiene Fouché. Obra en dos actos (aunque parece que a la pieza le

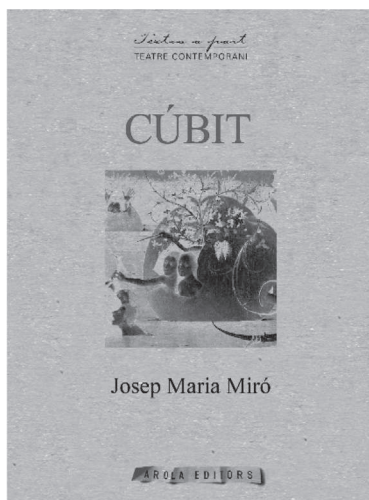
hace falta un tercer acto y que es una retahíla de reproches cruzados), que comienza poco después de la batalla de Waterloo, dotada de cierta ironía y en la que se impone la idea de la incapacidad del individuo para modificar su destino por sí solo, de la barbarie del ser humano con tal de poder satisfacer sus codicias, cómo la política se vuelve contra el hombre, cómo el perdón y la piedad están ausentes en las altas esferas.

En *La última jugada de José Fouché*, donde los personajes oscilan entre la atracción fingida y el rechazo explícito, la situación dramática que resulta de un político actual ante un conflicto no dista en gran medida de lo que acontecía en una circunstancia similar en el pasado, como refleja Resino en su literatura y en esta pieza. No es un teatro de la historia, sino que la historia es un mero pretexto para “jugar”, como sucede en *Bajo sospecha*, *El presidente* y *Estado de sitio*.

La visita se desarrolla un día después de la firma del armisticio por parte de Francia, en junio de 1940. Esta obra en un acto cuenta la confesión de un guía a su mujer de la visita de los gerifaltes nazis a la ópera, donde trabaja. El marido usa a su mujer a modo de desahogo, cual expiación sin sacrificio, pero esta lo aprovecha para llevar a cabo una dura crítica social, en la que no deja títere con cabeza. La obra concluye con un final en que el interior atribulado del personaje logra encontrar su bálsamo y, con él, el del lector.

RESEÑA DE *CÚBIT*, DE JOSEP MARÍA MIRÓ COROMINA (AROLA EDITORS, 2017)

Carlos Ferrer



Un retrato fracturado

4 personajes. 10 escenas. 2 escenarios. Los diálogos tejen una tela de araña confeccionada con los detalles que se van dosificando con el fin de atrapar al lector en el desentrañamiento de una red de relaciones, dotada de peculiaridades que convierte en interesante a la pieza. Los hermanos Lluç y Bernat regresan a la casa familiar y, en ella, se encuentra el hijo (Oriol, ese elemento exterior que perturba el delicado equilibrio) de una antigua enemistad ayudando a escribir a su madre (Paula) un libro conmemorativo. Los diálogos paralelos e interrumpidos evidencian una incomunicación bajo el mismo techo, fruto de un pasado fisurado y de un presente incómodo e insatisfactorio. Esa desazón que se incuba página a página se convierte en reproches y en una actitud agria mal disimulada. En un momento de la obra se dice que cuando haces una fotografía es para poderla mirar más tarde, por eso solo cuando se acaba de leer *Cúbit* (meritoria escena 9) uno percibe y compone el retrato fracturado de una familia, que anida en la desconfianza, tanto entre ellos como con el recién llegado Oriol, un extraño para los hermanos, pero tan cercano para su madre como para abrirle los cajones del interior de sus vidas. El pacto de convivencia familiar está escrito sobre papel de fumar con palabras, que pueden ser a la vez edificantes y demoledoras.

El catalán Josep Maria Miró (n. 1977), autor de *La travesía* y *La mujer que perdía todos los aviones* y que escribe como una manera de descarga emocional, marca mu-

cho las pausas breves de los diálogos, así como las réplicas no verbales de los personajes, y su estilo destila influencias de Cunillé, Sarah Kane y Cocteau. Miró, autor de un teatro de interrogantes sin obviedades y para quien el teatro no deja de ser una mirada crítica y una voz sobre una realidad, trata de responder con esta pieza a la pregunta de si la construcción de la memoria es un acto de destrucción. La memoria es volátil según Paula y es que las percepciones de lo que aconteció en el pasado pueden diferir según el personaje y generar unas supuestas verdades, que pueden albergar falacias distorsionantes. La frontera entre la verdad y la mentira como tema también se halla en *Humo* y la exitosa *El principio de Arquímedes* de Miró. La memoria es inestable y las heridas siguen supurando, aunque se les apliquen un poco de cura monetaria, y los recuerdos siempre estarán teñidos por el color del cristal con que se mira. La pieza se estrenó en el barcelonés Teatre Lliure en mayo de 2017.

RESEÑA DE *MAPA DE AUSENCIAS Y DONANTES*, DE ANTONIO CREMADES

Carlos Ferrer



La ausencia y la culpa

El dramaturgo Antonio Cremades Cascales (Aspe, 1960) vuelve a dar protagonismo a un personaje anciano en su premiada *Mapa de ausencias*, editada en el volumen III de la revista *Parábasis* de la ESAD de Extremadura. Si en su obra *Cuenta atrás* (2007), tres ancianos sentían que

se les acababa el tiempo en el sanatorio y la huida era un motivo para esperar el mañana, en esta pieza un anciano tiene un mapa de ausencias trazado por su hijo y, por defecto, también por su nieta. Tres protagonistas: Eladio, jubilado que vive con su mujer María en una vivienda ubicada en un barrio despoblado cada vez más degradado, como sus vidas, alejado de su hijo residente en el extranjero; Gabriel, joven enfermero que atiende a domicilio a Eladio y Marina, la nuera de Eladio, que le visita cuando tiene oportunidad.

No vivimos de acuerdo a lo que deseamos, porque solo queremos escucharnos a nosotros mismos. Esa es la situación que vive Eladio al final de su vida, en una soledad que él ha elegido, aunque no sea su situación preferida, por mantener con su hijo rencillas abiertas como heridas rociadas con limón. La obstinada tozudez de Eladio permanece invariable, a pesar del alto coste que implica y de arrastrar a su mujer María. No hay espacio para el perdón ni para la compasión, salvo la de Marina, uno de sus asideros junto a Gabriel. Gabriel, a raíz de sus visitas a Eladio, descubre que tiene su propio mapa de ausencias, pero está en blanco, ya que él no conoció a su padre y ese vacío le ha llevado a desear información sobre él. Gabriel logra completar su personal mapa de ausencias, pero una vez recorrido su trazado descubre (uso del monólogo

confesional) que el pasado nunca regresa y que solo le aguarda el despecho. Por su parte, Eladio tiene marcado su mapa de ausencias, puede recorrerlo, pero no lo hace y aguarda hasta el último suspiro a que sea el otro, su hijo, quien dé el primer paso. Las naves se quemaron, los puentes se rompieron y Eladio no mueve un dedo para reconstruirlos. Caiga quien caiga. Fracaso e insatisfacción, el vértigo del presente.

El dominio de los diálogos es una de las marcas creativas de Cremades, con un hábil manejo de las pausas que marcan los parlamentos (en ocasiones paralelos que evidencian incomunicación) de los personajes, de los que conocemos sus carencias y sus oscuras penurias más que sus certidumbres, y con una acertada estructuración en siete escenas con prolepsis inicial.

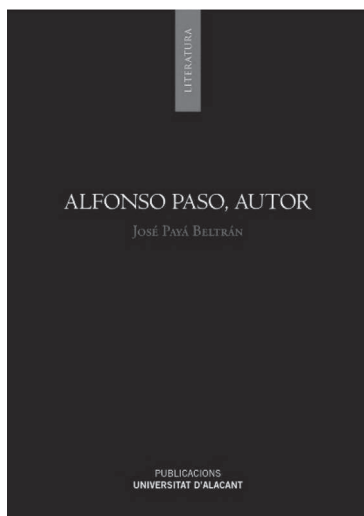
Cremades es un dramaturgo de dilatada trayectoria creativa (más de cuarenta piezas teatrales en su haber), jalonada por más de veinte primeros premios nacionales, pero que se ha venido desarrollando de espaldas al público al no ser representadas sus creaciones en los circuitos comerciales teatrales. Este hecho obedece a que Cremades no forma parte de compañía alguna y es que dramaturgos como Alberola, Cardeña, Mira y Zarzoso han estrenado gracias a su estrecha implicación con compañías como Albena, Arden, Jácara y Hongaresa. Lejos queda (1989) la mención especial recibida en el premio Santurze de Teatro Breve con *Los relojes*. El II Premio de Textos Escénicos Plaza del Arte-Parábasis de Cáceres, recibido por *Mapa de ausencias*, viene a consolidar, más si cabe, su valía como autor teatral.

De igual modo, el Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert ha publicado la obra teatral *Donantes* de Antonio Cremades. El dramaturgo suele emplear dolorosos materiales creativos, puesto que son personajes con un agujero en su pretendida felicidad que no logran reparar por diversos motivos. En *Donantes*, dividida en cinco escenas ubicadas en un hospital, la falta de un ser querido marca el actuar de unos personajes (Hombre 1 y Hombre 2) atribulados y apesadumbrados porque una llaga del pasado ha quedado supurando y la situación no permite sanarla como pretenden. Si el Hombre 1 espera que su hija reciba un trasplante de hígado fruto de una anorexia, el Hombre 2 tiene a su mujer en coma tras un accidente de tráfico que él pudo evitar. Estamos ante una obra sobre la pérdida, sobre los contratiempos para aceptarla y es que los personajes emplean un escudo diferente para sobrellevar dicha pérdida, para soportar el dolor de la culpa por esa pérdida. En esta pieza, también los personajes

están afligidos por seres queridos ausentes, pero no por voluntad propia, porque sí que hay una voluntad de resarcimiento, de enmienda, de volver a un tiempo pasado que fue y ya no es ni será. Un desafío vital sin voluntad de entendimiento. La culpa y el silencio. En este contexto, Cremades desnuda la cobardía de los dos protagonistas, ciegos ante la abrumadora realidad, los cuales acuden casi exangües a diario al hospital en busca de un perdón redentor, que no llega, que quizá no llegue nunca.

RESEÑA DE *ALFONSO PASO, AUTOR*, DE JOSÉ PAYÁ BELTRÁN (UNIVERSIDAD DE ALICANTE, 2018)

Carlos Ferrer



Paso revisitado

En julio de 1978 moría a los cincuenta y un años quien fuera, entre 1955 y 1970, el dramaturgo más representado del teatro español, Alfonso Paso. A su obra el profesor alicantino José Payá Beltrán le ha dedicado la monografía *Alfonso Paso, autor*, editada por la Universidad de Alicante con un esclarecedor prólogo de Ríos Carratalá. Reconoce José Payá que su libro, resumen de su tesis doctoral, “solo pretende repasar del modo más ameno posible la vida y la obra de uno de nuestros autores más representativos que fue, a veces para nuestra vergüenza, el más fiel retratista de una época: la de la dictadura franquista”. Payá logra esa pretendida amenidad y radiografía a un autor, que fue el espejo de la sociedad de posguerra durante varios lustros.

El profesor alicantino contextualiza los primeros años como dramaturgo de Alfonso Paso e intenta dilucidar, sin lograrlo, cuál es la primera obra estrenada por el comediógrafo madrileño. Son los años de Arte Nuevo. Recoge Payá esta cita de José Monleón: “Yo quería referirme a su primera etapa, a aquella en que, pudiendo ser otro autor y estando lleno de talento, vino a caer en la expresión teatral de ese público que él despreciaba, pero al que tenía que servir”.

Siguiendo a Farris Anderson, Payá asegura que “nunca nos hemos propuesto mostrar la calidad de Alfonso Paso, sino más bien la importancia social y económica que su teatro tuvo para la escena española”, ya que “sin la fecundidad y el éxito de Paso,

muchos otros autores no hubieran estrenado nunca sus piezas, puesto que no habrían existido ni espacios para ello, ni compañías teatrales, ni empresarios dispuestos a invertir su dinero en unos títulos cuya viabilidad económica era dudosa". Esta es la aportación fundamental del libro, además de fijar la prolífica obra dramática del autor madrileño. El profesor alicantino divide la obra del dramaturgo en cinco etapas y encuadra sus años dorados entre 1956 y 1960, como también clasifica su creación dramática en ocho grupos, entre los que destaca el grupo de las tragicomedias, caso de, entre otras, *Los pobrecitos*, *La corbata*, *La boda de la chica* y *No hay novedad, doña Adela*.

El entretenimiento intrascendente y la evasión de su teatro también calaron en el extranjero, sobre todo en Argentina y México. El cine no podía quedarse al margen de este éxito y la labor cinematográfica de Paso igualmente acaba sucumbiendo con prontitud a lo "cómodo", ayudado por la escritura "mecánica" de Paso.

Como asevera Payá, "el éxito de Paso fue durante muchos años el anquilosamiento del teatro español" y es que, aunque Paso marcaba la senda del éxito comercial para el resto de dramaturgos, este camino era un corsé astracanado, que no dejaba ni un cabo suelto para riesgos vanguardistas o innovaciones escénicas, salvo concesiones tipo teatro de cámara o apuestas arriesgadas de empresarios con un margen de beneficio suficiente, gracias al último éxito de Paso, como para poder perderlo. Un Alfonso Paso que era capaz del triunfo de las dieciocho temporadas consecutivas de *Enseñar a un sinvergüenza*, pero también del fracaso rotundo de *Judith*, que solo se representó nueve días para disgusto de su protagonista Nuria Torray. Según Ruiz Ramón, Paso hizo "un teatro de limitadas significaciones, de contenido poco importante y de nivel elemental, renunciando a transformar revolucionariamente desde dentro el teatro público español", porque la comedia de salón a lo Benavente no ponía el dedo en la llaga de la sociedad, ni mostraba las vergüenzas de la ciudadanía, ni efectuaba denuncia alguna, aunque los más atrevidos en este sentido fueran José López Rubio y Edgar Neville, encuadrados por Payá en la "canónica comedia de evasión."

Payá advierte sin la rotundidad necesaria que la radicalización de dramaturgos como Carlos Muñiz, Lauro Olmo y Rodríguez Buded "nos parece una contestación a la frivolidad de Paso", y sostiene que Alonso Millán y Santiago Moncada "continuaron" la labor de Paso, incluyendo también a Jaime Salom, aunque, si bien el primer

Salom sí que se presta a este emparejamiento, su posterior trayectoria lo aleje del hipotético magisterio de Paso.

El motivo del ostracismo de la figura de Paso reside en el agotamiento hasta la extenuación de un tipo de teatro recurrente y de la falta de evolución de su producción creativa, la cual no se ajustó a las nuevas inquietudes de la sociedad. Un público que llegó a jalearlo desde las butacas tanto como después lo defenestró de las carteleras. Para Payá, Paso, quien repudió el teatro de García Lorca en 1962, dejó “constancia de un modo de vida y de unas ideas que comenzaban a extinguirse y a transformarse en algo bien distinto”, que no logró volcar en su teatro por falta de voluntad y por unas inalterables convicciones.

Payá apunta los continuos conflictos de Paso con la censura, a pesar de su ideología y, en cuanto al posibilismo, se posiciona acertadamente con Buero Vallejo respecto a la postura más adecuada dentro de esta polémica. El libro concluye con casi cincuenta referencias críticas sobre el comediógrafo y una cronología comparada, no sin antes repasar su actividad como actor y novelista. Estamos, por lo tanto, ante una meritoria aproximación a un autor ineludible de la posguerra teatral española.

PARÁBASIS

VOLUMEN V

se terminó de imprimir

en los talleres de Tomás Rodríguez,

en Cáceres, el día 10 febrero de 2019,

el mismo día del nacimiento, en 1898, del

dramaturgo y poeta alemán Bertholt Brecht.

PRESENTACIÓN

Fran Amaya

ENSAYO

EL ENGRANAJE DE LA DESTRUCCIÓN: A PROPÓSITO DE *THE DUCHESS OF MALFI* DE JOHN WEBSTER

Daniel Sarasola

“THE RAIN IN SPAIN”: LA TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN DEL ICÓNICO NÚMERO MUSICAL DE *MY FAIR LADY* EN SU VERSIÓN CINEMATOGRAFICA (1964)

Gustavo A. Rodríguez Martín

HACIA UN TEATRO FÍSICO: A LA BÚSQUEDA DE UNA IDENTIDAD PROPIA

Ramón Moreno

EL ARTE DE CONTEMPLAR

Joaquín Paredes Solís

TEXTOS

EL MECANISMO DEL DRAGÓN

Ana Vanderwilde

EINSTEIN: EL MOTOR QUE ENCIENDE LAS ESTRELLAS

Moisés de las Heras Fernández

RESEÑAS

Carlos Ferrer

RESEÑA DE *JEAN COCTEAU, EL GRAN ILUSIONISTA*, DE PILAR PEDRAZA MARTÍNEZ (SHANGRILA EDICIONES, COLECCIÓN TRAYECTOS, 10, 2016)

RESEÑA DE *LA ÚLTIMA JUGADA DE JOSÉ FOUCHÉ. LA VISITA*, DE CARMEN RESINO (EDICIONES CÁTEDRA, 2017)

RESEÑA DE *CÚBIT*, DE JOSEP MARÍA MIRÓ COROMINA (AROLA EDITORS, 2017)

RESEÑA DE *MAPA DE AUSENCIAS Y DONANTES*, DE ANTONIO CREMADES

RESEÑA DE *ALFONSO PASO, AUTOR*, DE JOSÉ PAVÁ BELTRÁN (UNIVERSIDAD DE ALICANTE, 2018)



EDITORA REGIONAL
DE EXTREMADURA



ESCUELA SUPERIOR DE
ARTE DRAMÁTICO
DE EXTREMADURA

JUNTA DE
EXTREMADURA