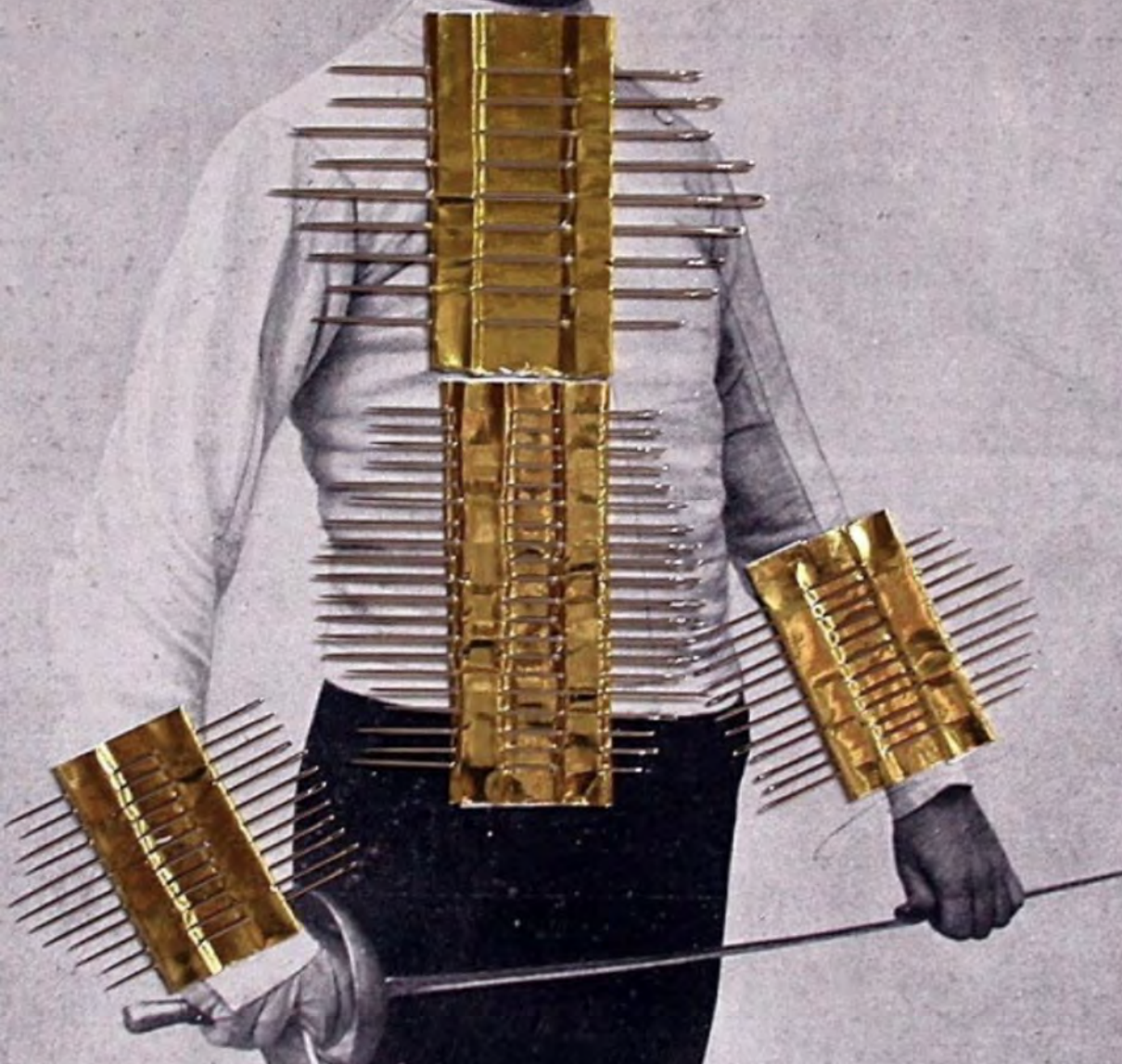


PARÁBASIS

VOLUMEN VI



PARÁBASIS

PARÁBASIS

VOLUMEN VI

PUBLICACIÓN PERIÓDICA
DE LA ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO
DE EXTREMADURA

1ª edición: febrero, 2020

© del diseño de la ilustración de portada: Sara Huete, 2000.

Yo podía ser poeta de agujas de coser

© de los textos: los autores

© de esta edición:

JUNTA DE EXTREMADURA, 2020

Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura

Editora Regional de Extremadura

Maquetación e impresión: IMPRENTA TOMÁS RODRÍGUEZ

ISBN: 978-84-9852-615-8

Depósito legal: BA-87-2020

Impreso en España - Printed in Spain

PRESENTACIÓN

EL TEATRO COMO IA

Nuria Flores Redondo

9

ENSAYO

HISTORIAS DENTRO DE HISTORIAS. EL CASO DEL TEATRO ISABELINO INGLÉS

Manuel Sánchez García

13

APROXIMACIÓN A LA ESGRIMA ESCÉNICA: Técnica, Actitud y Creatividad

Juan Ramón Merino Bocos

43

EL SOMBRERO DE TRES PICOS (un triángulo amoroso)

Ana M^a. Alises Castillo y M^a. Montserrat Franco Pérez

63

NADA MÁS TERRIBLE QUE EL HOMBRE

El coro y sus estásimos en la tragedia griega (*Antígona* de Sófocles)

Marta Ramos Grané

71

ENTREVISTA A ANA ZAMORA. HACER TEATRO ES UN ACTO DE CIUDADANÍA

Juan Manuel Sánchez Rodríguez

95

TEXTOS

INMARCESIBLE

Miguel Ángel González

111

EN BLANCO (EL OFICIO DEL RECUERDO)

Tomás Afán

147

RESEÑAS

RESEÑA DE M. PARK, DE ANTONIO NIETO AGUILAR

(VIGO: EDICIONES INVASORAS, 2019), Y DE SUHAILA, DE JULIO FERNÁNDEZ

PELÁEZ (VIGO: EDICIONES INVASORAS, 2017)

Carlos Ferrer

185

PRESENTACIÓN

EL TEATRO COMO IA

Un ejercicio muy recomendable para todos los que nos dedicamos a la cultura en Extremadura, desde la gestión de base a las responsabilidades en la administración, pero sobre todo desde los creadores y mediadores hasta quienes nos sentimos sobre todo público, espectadores, es intentar imaginar cómo se contará la época que vivimos dentro de unos años. ¿Qué importancia tendrá la cultura cuando se escriba la historia de nuestro tiempo en la comunidad? Este ejercicio muchas veces me desvela, porque entiendo que por encima de cualquier otro compromiso, el de la cultura está ligado inevitablemente con el desarrollo: si no hay desarrollo personal y social, la cultura no es más que un entretenimiento, y no ruido y furia.

Vamos a contarlo todo: en ocasiones me desvelo porque encuentro esos espacios que aún no hemos cubierto, o porque me doy cuenta de que es preciso que hagamos más y más rápido. Pero otras me detengo a valorar aquello que sí me parece que nos justifica, aquello que da sentido a lo que hacemos porque nos justifica ante toda la sociedad. Y el teatro tiene mucho que ver con ese consuelo. No ya porque en Extremadura contemos con un número abundante y creciente de grupos profesionales y amateurs, ni porque nuestra red de teatros y festivales sea un modelo para otras comunidades, sino porque entiendo que una de las más viejas y últimas fronteras de la humanidad es el teatro. En sí. Nada más. Merece la pena que lo explique un poco mejor.

La presencia de la tecnología, inevitable y esencial, produce una lejanía insalvable entre todos nosotros: la distancia que establecen las pantallas, pero también la ficción de la realidad transformada en algoritmo, en efectos especiales, en mutaciones imperceptibles del significado de las cosas -pienso en qué querrá decir ahora la palabra amigo/a, en qué no querrá decir ahora like/me gusta- nos ha envuelto en un plástico protector pero aséptico: somos piezas de fruta tan relucientes como

insípidas. Frente a esa frontera que hace de cada uno de nosotros una isla apenas nos quedan recursos. Y uno de los más importantes, uno de los más sencillos y antiguos, y al mismo tiempo eficaces, es el teatro. El teatro es, debemos reconocerlo, lo contrario a la luz constante y fría de un laboratorio, es el brillo parpadeante de una lámpara, la suciedad de las relaciones humanas, la emoción de lo que no se contiene y, como nuestra naturaleza, es incorregible. El teatro sería la última frontera de lo humano, una especie de Inteligencia Artificial que llevamos dentro, y que en cada representación carga la electricidad que une todas las neuronas de quienes en ese momento, siglos antes y espero que años después, se sienten unidos, comunidad.

Por eso, podemos entender que si en Extremadura contamos con la ESAD, con el compromiso de las instituciones y singularmente de la Junta de Extremadura para formar a los profesionales del teatro, en realidad contamos con una apuesta decidida por esa Inteligencia Artificial de toda la comunidad, una especie de salvaguarda que nos recuerda, a cada momento, como a los emperadores romanos, que somos mortales. Es decir: que estamos vivos. Ese es el objetivo de cada estudio, texto y reseña de la revista Parábasis, confirmarnos en ese compromiso con lo humano, con la carne, con el ruido y la furia que nos desconcierta pero que está en nuestra naturaleza. Es posible que la historia de la humanidad sea así y esté contada por un idiota, pero mientras ese idiota tenga los gestos y la entonación del teatro, nos reconoceremos en él, y nos sentiremos uno.

Nuria Flores Redondo

*Consejera de Cultura, Turismo y Deportes
de la Junta de Extremadura*

ENSAYO

PARÁBASIS

HISTORIAS DENTRO DE HISTORIAS EL CASO DEL TEATRO ISABELINO INGLÉS

Manuel Sánchez García

1. Introducción

Seguramente no resulte exagerado afirmar que la narración de historias, sean estas reales o inventadas, es la más básica, antigua y extendida forma de arte propia del ser humano. Las más vetustas manifestaciones artísticas que nos es dado conocer tienen que ver directamente con esa pulsión tan humana que es la expresión de sentimientos y emociones engastados en fórmulas narrativas que, de maneras muy diversas, se plasman con el objeto de ser trasladadas de una mente creadora a otra receptora, de un artista narrador a un ávido espectador. Desde la lejana antigüedad, las más diversas manifestaciones artísticas que el hombre ha tenido la suerte de conocer —y seguramente también las no pocas que se han perdido o deteriorado por el camino— comparten el deseo de exponer historias, ideas y sentimientos de modo que aquellos que no participaron en su génesis puedan acceder a ellas de la forma más intensa y efectiva posible. Es así, sin duda, como nace la comunicación humana en sus primérrimos estadios; y es así también, a buen seguro, como nace el arte en general, y el placer de elaborar y recibir historias en particular¹.

El proceso narrativo, como es bien sabido, rara vez es unilineal, pues las historias, por sencillas que resulten, poseen una tendencia irrefrenable a ramificarse, complicarse y abarcar un elevado número de ámbitos, participantes y subdivisiones argumentales. Incluso en la menos sofisticada de las narraciones, resultará poco menos que imposible evitar que incorpore, a medida que progrese, un número creciente de acciones y participantes, además de frecuentes interacciones entre ellos. Y es así

¹ Dado que este trabajo pretende centrarse en el ámbito teatral, esta reflexión inicial no presta atención a las restantes artes, en el sentido más convencional de la palabra. Ello no quiere decir, obviamente, que se menosprecie o se ningunee aquí la relevancia de la comunicación artística en el terreno de la música, la pintura o la danza, por citar tan sólo algunas de las artes mayores. Antes bien, se pretende tan solo centrar, ya desde el mismo principio, la atención del lector en el área que aquí interesa.

como surgen, dicho sea muy a grandes rasgos, los distintos e inevitables niveles narrativos o argumentales de un relato.

De esta suerte, al narrador se le plantea de partida un problema de índole técnica, puesto que la naturaleza tradicionalmente lineal de toda narración tiene que hacer frente a la necesidad de dar cuenta de acciones que ocurren de forma simultánea. Para afrontar las dificultades surgidas de este problema, la mente humana ha alumbrado, a lo largo de los siglos y en gran parte gracias a la creciente sofisticación del intelecto y el lenguaje humanos, un amplio repertorio de soluciones con las que garantizar la adecuada transmisión de la narración sin la menor pérdida de matices argumentales o de riqueza expresiva. Así, la creciente versatilidad del lenguaje y sus recursos, la aparición de modos narrativos que, en algunos casos, evolucionan a formas de arte y, por qué no decirlo, la inventiva de ciertos individuos excepcionales capaces de crear nuevas formas de expresión han facilitado, con el paso del tiempo, la transmisión y la recepción de narraciones cada vez más complejas y ricas en detalles.

Obligados por la necesaria brevedad que ha de caracterizar a un modestísimo trabajo como el que se presenta en estas páginas, daremos ahora un salto considerable y nos centraremos, de aquí en adelante, en las narraciones con aspiraciones artísticas, esto es, en la literatura. Como sucede con otros muchos problemas inherentes a todo tipo de relatos, tengan estos pretensiones literarias o no, tales como la expresión de lo inefable —el amor, la verdad, la belleza— o la narración de aquello que aún no ha traspasado la barrera de lo estrictamente mental mediante mecanismos expositivos como el *stream of consciousness*, la mente humana ha encontrado diversas maneras de enriquecer sus relatos mediante técnicas narrativas que posibilitan la mezcla, la simultaneidad y la fusión de dos o más líneas argumentales en una sola narración.

El propósito principal de este trabajo no es otro que reflexionar sobre varias de esas técnicas, y más concretamente sobre algunas propias del teatro. De esta suerte, las siguientes páginas se dedicarán a presentar ante el lector algunos de esos mecanismos de inserción narrativa en la obra teatral que Braunmuller y Hattaway designan como “enmarcadores” o “distanciadores”, y entre los que incluyen, entre otros, los prólogos y los epílogos, las representaciones de mimo, las figuras del coro y el presentador, y las narraciones enmarcadas (2003, p. 81). Para su mejor comprensión, las explicaciones y comentarios sobre dichos mecanismos irán acompañadas de un buen número de ejemplos ilustrativos procedentes de obras dramáticas del Renacimiento

inglés, con especial referencia a la obra *The Spanish Tragedy* (*La tragedia española*, 1592), de Thomas Kyd (1558—1594)².

2. Historias dentro de historias

Una historia dentro de una historia se da, como resulta fácil deducir, en ese momento de la narración en el que uno de los personajes procede a presentar otro relato, habitualmente distinto e independiente de aquel en cuyo seno se incluye. A efectos terminológicos, se llamará aquí “historia externa” o “narración marco” a aquella en la que el personaje narrador participa como tal, e “historia interna” al relato que este aporta en un momento dado. Aunque la historia interna tiene a menudo una función meramente lúdica y llega en algunos casos a servir tan solo de prescindible adorno, lo habitual, como se verá, es que guarde una relación lógica, en algunos casos muy intensa, con el argumento o con uno o varios personajes de la narración marco. No resulta infrecuente, además, que se den paralelismos de diversa índole entre la historia interna y la externa, de modo que la primera sutilmente revele datos o desencadene acciones en la segunda. Y aunque en ocasiones la historia interna puede leerse por separado o incluso ser eliminada por completo dado su carácter independiente, lo cierto es que tanto uno como otro proceder conllevarían la pérdida de sutiles matices —y a veces no tan sutiles—, relevantes para la comprensión global del texto en su conjunto, a la par que una mutilación, a veces de trascendencia capital, de dicho texto.

2.1. Relación entre niveles narrativos

A grandes rasgos, podemos caracterizar la relación que se establece entre la historia externa y la interna de una de las dos maneras siguientes:

- En primer lugar, la relación más sencilla es la que se establece entre una narración principal que ocupa la mayor parte del conjunto y ese otro relato dotado de

² A lo largo de este trabajo, y con el fin de situar cada obra y cada autor en su debido contexto, se proporcionarán las fechas de publicación, en el caso de aquellas, y las de nacimiento y muerte, en el de estos, procurando en todo momento que esas fechas sean lo más fiables que permita la literatura especializada disponible. No obstante, en favor de la brevedad y para evitar innecesarias repeticiones, sólo se darán dichas fechas en la primera ocasión que aparezca cada trabajo o artista. Además, se ofrecerá el título de la obra en su idioma original de publicación, seguido de una traducción española entre paréntesis, ya sea aquella con que habitualmente se conoce dicha obra en el ámbito hispanohablante o, cuando no exista tal cosa, una versión lo más fiel posible. Los nombres de los personajes de las obras, por su parte, se dejan en todo momento en la lengua original.

menor duración y relevancia argumental que se inserta en ella en un momento de la acción. El propósito de esta inclusión puede ser muy variado, desde la mera ornamentación estilística o argumental hasta el desencadenamiento de acciones vitales para la historia externa, pasando por la utilidad pragmática de resumir en unas cuantas frases acciones y diálogos que, de presentarse de forma completa, restarían frescura y agilidad a la narración principal.

- En segundo lugar, mayor complejidad revisten esos casos en que el interés principal del conjunto de la narración reside en la historia insertada o, como sucede a menudo, en un grupo de ellas. En efecto, según se verá más adelante, resulta harto común que la historia externa tenga como función principal el servir de tejido de unión o hilo conductor que justifique la concatenación de historias internas, a menudo con poca o ninguna relación entre estas.

No es posible afirmar con rigor que uno de los dos modos de relación entre la historia interna y la externa recién presentados predomine estadísticamente sobre el otro, o que esta o aquella opción posea una trayectoria más extensa que la otra en la historia de la literatura mundial, o que se pueda asociar cualquiera de las dos alternativas con algún movimiento literario concreto. Antes bien, abundantes ejemplos de uno y otro tipo salpican no solo la literatura de todos los tiempos, sino también cualquier forma de arte en la que la narración de historias ocupe un lugar preeminente. Así, por ejemplo, se puede afirmar sin riesgo de caer en la exageración que pertenecen a la primera categoría abundantes pasajes de la relevancia y la diversidad de los Cantos V al XII, ambos inclusive, de la *Odisea* de Homero (siglos VIII-VII a. C.), en los que el protagonista relata al rey Alcínoo sus aventuras desde su salida de Troya; la extensa narración de la Guerra de Kurukshetra en boca de uno de los personajes del poema épico indio *Mahabharata* (siglo III a. C.); los fragmentos del Nuevo Testamento de la biblia, en su versión canónica ratificada en diversos concilios de los siglos III y IV, en los que Jesús transmite su mensaje mediante narraciones en forma de parábolas; o las abundantes ocasiones en que Miguel de Cervantes (1547-1616) inserta en la primera parte del *Quijote* (1605) historias adyacentes que, de un modo u otro, acaban por influir en el comportamiento del ilustre protagonista.

Por otro lado, resulta igualmente sencillo encontrar obras literarias que sirvan de ejemplo de esa relación en la que la historia externa sirve para acomodar una o

varias historias internas. Uno de los más conocidos es sin duda *Las mil y una noches*, la colección de cuentos tradicionales orientales del siglo IX a los que, en el siglo XIV, se añadió la historia principal sobre Scherezade y el sultán para servir de marco narrativo. Precisamente de ese mismo siglo, el XIV, son también tres grandes obras de la literatura europea que hacen uso de una técnica estructural similar, si bien cada una lo hace a su manera: *El conde Lucanor* (1331-1335), del español don Juan Manuel (1282-1348); *Decameron* (*El Decamerón*, 1351-1353), del italiano Giovanni Boccaccio (1313-1375); y *The Canterbury Tales* (*Los cuentos de Canterbury*, 1387-1400), del inglés Geoffrey Chaucer (1343-1400). En todos ellos, un grupo de personajes con una vinculación determinada —una relación de servidumbre, en el caso del español, o un viaje que los aleja de su hogar, en los otros dos— se cuentan historias entre sí con el objeto de entender mejor un problema o, sencillamente, de amenizar una velada compartida.

A pesar de que, como se acaba de ver, se trata de un recurso ya antiguo, en la época contemporánea el uso de una historia dentro de otra historia no ha perdido vigencia alguna. Antes bien, se ha incorporado con toda naturalidad a las nuevas manifestaciones artísticas propias del hombre moderno. Por supuesto, seguimos hallándolo en la literatura actual, como atestigua, por ejemplo, la inclusión del relato “The Town-Ho’s Story” (“La historia de Town-Ho”) por parte de Herman Melville (1819-1891) en su famosísima novela *Moby Dick* (1851), lo que sitúa este caso en el primer grupo de la clasificación arriba expuesta³. Y como ejemplos actualísimos del segundo grupo, cabe citar aquí la obra de teatro *The Glass Menagerie* (*El zoo de cristal*, 1944), del norteamericano Tennessee Williams (1911-1983), y la novela *Il nome della rosa* (*El nombre de la rosa*, 1980), del italiano Umberto Eco (1932-2016). En la primera de ellas, el protagonista, Tom Wingfield, narra desde el presente la historia de las frustraciones y los deseos pasados de las mujeres de su familia, cuya interacción configura la historia interna —y principal— de la obra. Por su parte, la novela de Eco es una

³ En realidad, es bien conocido que Melville elaboró este relato, cuyo título evoca el grito de avistamiento de ballenas por parte de los marinos, con material argumental que luego no llegó a imbricar en la trama principal de la novela. Por este motivo, pasó a ser una historia casi independiente dentro del argumento principal, hasta tal punto que el autor llegó a publicarla por separado en *Harper’s Magazine* en el mismo año de la aparición de la novela sobre la gran ballena blanca. Para un análisis pormenorizado de este relato y su relevancia tanto individual como en relación con *Moby Dick*, véase el breve pero excelente trabajo de Sherman Paul (1949) que figura en la bibliografía final.

de tantas obras en las que la narración presenta al protagonista, ya anciano —historia externa—, contando sus andanzas y peripecias de cuando era joven —historia interna—, conformando estas últimas el verdadero meollo argumental del relato. Tan popular se muestra este planteamiento narrativo que resulta hartamente frecuente hallarlo en época reciente en series de televisión, como *The Wonder Years* (*Aquellos maravillosos años*, 1988-1993), en la que la voz en *off* del protagonista, ya adulto, sirve de hilo conductor de los ciento quince episodios de que se compone la popular serie y que presentan las peripecias del mismo protagonista en su niñez. La fórmula resulta hoy día válida en múltiples formatos, pues se utiliza en series de dibujos animados, como es el caso de la inclusión de *The Itchy and Scratchy Show* (*El show de Rasca y Pica*) en numerosos episodios de la archiconocida serie televisiva *The Simpsons* (*Los Simpsons*, 1987 hasta el presente); en videoclips musicales como el *Thriller* (1982), de Michael Jackson (1958-2009), cuya historia principal resulta ser un breve corto cinematográfico dentro del sueño de la novia del protagonista; o la hermosa película *The Princess Bride* (*La princesa prometida*, 1987), en la que la historia central no es otra cosa que el cuento relatado por un abuelo a su nieto durante una aburrida convalecencia de este por enfermedad.

Para concluir esta larga —y sin embargo incompletísima— lista de ejemplos, resulta pertinente tal vez hacer mención de dos obras relativamente recientes que recurren de forma original a la inclusión de una historia en el seno de otra. Así, en primer lugar, el breve cuento “Continuidad de los parques” (1964), del argentino Julio Cortázar (1914-1984), se inicia con un uso aparentemente convencional de una historia marco, la del hacendado que se sienta a leer una novela, que de inmediato da paso a una historia interna, la de los dos enamorados⁴. Por su parte, la deliciosa novela *Die unendliche Geschichte* (*La historia interminable*, 1979), de Michael Ende (1929-1995), presenta un planteamiento inicial en el que parece recurrir a una simple alternancia entre una historia marco, la del joven Bastian Baltasar Bux, y una historia interna que se desarrolla dentro de ella, la de las peripecias de Atreyu, su dragón de la suerte Fújur y la Emperatriz Infantil en el reino de Fantasía. Sin embargo, a medida

⁴ A fin de no estropear el disfrute del texto a quienes pudieran no ser conocedores de su desenlace, sacamos este último a nota al pie: en los renglones finales, las dos historias, la externa y la interna, se funden de manera tan brusca como brillante en una sola, con el asesino de la historia interna entrando, armado con un puñal, en la habitación en la que el protagonista de la historia externa se halla leyendo en ese mismo momento el relato de su inminente muerte.

que avanza la trama, ambas historias se funden gradualmente hasta que, mediada la novela, se convierten en una sola⁵. De este modo, se rompe un molde narrativo que, como se ha venido insistiendo en los párrafos precedentes, tiene en la actualidad muchos siglos de tradición a sus espaldas.

3. La historia dentro de la historia en el teatro

A la luz de la introducción precedente, y a pesar de lo lejos que queda de resultar exhaustiva, no parece aventurado afirmar que la inclusión de una historia en el seno de otra es un recurso de enorme versatilidad y grandes posibilidades desde el punto de vista tanto narrativo como expresivo. En las páginas restantes de este trabajo, se analizará su uso en el ámbito de la composición teatral, destacando sobre todo las posibilidades que se le abren al dramaturgo en el plano expositivo.

Conviene tal vez empezar señalando algo tan obvio como que el uso de esta técnica le ha resultado conocido a los autores teatrales casi desde el nacimiento mismo del género, así como especialmente atractivo y útil en sus épocas de mayor éxito. En efecto, la figura del coro, de la que se hablará con mayor detalle más adelante, es prácticamente tan antigua como el teatro mismo, en el caso de la Grecia clásica. Entonces, estaba formado por un grupo de actores que describían y comentaban de formas variadas el desarrollo del argumento, a menudo mezclando la declamación sobre el escenario con elementos musicales y de danza. Esquilo, Sófocles y Eurípides lo utilizaron con frecuencia, y Aristófanes incluso se valió del coro en *Los acarnienses* para que este se dirigiera al público en nombre del autor, explicando los motivos por los que la obra debía ganar el concurso dramático en que participaba (Pollard, 2010, p. 69).

Es sin embargo en los siglos XVI y XVII, esto es, en la época dorada del teatro en buena parte de Europa, cuando el recurso a la incrustación de una historia dentro de otra se convierte en una técnica narrativa de enorme popularidad y dotada de no pocas variantes. Para no resultar excesivamente prolijo con los ejemplos, baste mencionar aquí el nombre del más famoso dramaturgo de todos los tiempos, William Shakespeare (1564-1616), quien se sirvió de distintas formas de este recurso en un

⁵ Quede claro que lo antedicho es válido tan solo para la novela del autor alemán. En ningún caso debe pensarse que la infame adaptación cinematográfica de 1984, de cuyos títulos de crédito el propio Ende exigió ser eliminado, presta otra cosa que una muy superficial atención a la citada relación entre la narración marco y la historia interna, sacrificando así al efectismo comercial inmediato el que sin duda es uno de los mayores valores narratológicos de *La historia interminable*, si no el mayor.

buen número de sus obras teatrales. Así, *The Life of Henry V* (*La vida de Enrique V*, 1599) incorpora un personaje de larga tradición, el Coro, que en seis ocasiones a lo largo del texto —una al principio de cada acto y la última en los versos finales de la obra— rompe la famosa cuarta pared del teatro y se dirige al público para preparar la escena, comentar la acción e identificar a los personajes que aparecerán o han aparecido en cada tramo de la obra. Por su parte, el argumento principal de *The Taming of the Shrew* (*La fierecilla domada*, 1590-1591), es decir, la historia de los casamientos de las hijas de Baptista Minola, el rico comerciante italiano, no es otra cosa que una obra presentada como entretenimiento para el borracho Christopher Sly, quien la presencia junto al aristócrata urdidor del engaño desde un balcón situado sobre el escenario principal. Por lo demás, otras obras del bardo inglés tan diversas como *Love's Labour's Lost* (*Trabajos de amor perdidos*, 1594-1595), *A Midsummer Night's Dream* (*El sueño de una noche de verano*, 1595), *Hamlet, Prince of Denmark* (*Hamlet, príncipe de Dinamarca*, 1599-1601)⁶ y *Pericles, Prince of Tyre* (*Pericles, príncipe de Tiro*, 1607-1608), por citar tan solo algunas, incorporan en su trama representaciones de breves obras teatrales cuya inclusión responde a los más variados motivos argumentales.

3.1. *The Spanish Tragedy*, de Thomas Kyd

En las próximas páginas, se presentarán y comentarán algunos ejemplos concretos de historias contenidas dentro de otras historias, estas últimas con el denominador común de ser todas ellas obras de teatro. Como se ha anunciado ya, buena parte del análisis se centrará, aunque no de forma exclusiva, en *The Spanish Tragedy*, del dramaturgo isabelino Thomas Kyd⁷. Se ha elegido esta tragedia para este fin por un motivo que ya a estas alturas resultará fácil de adivinar: en varias ocasiones a lo largo de la obra, Kyd inserta historias de mayor o menor entidad dentro de la obra principal, que a su vez resulta ser también una “play with in the play”, una obra dentro de la obra.

Escrita entre 1582 y 1592, *The Spanish Tragedy* se inicia con un largo monólogo en el que el joven Andrea relata su propia muerte en el campo de batalla. Después de descender al inframundo, es enviado a contemplar, junto al espíritu de Revenge

⁶ El caso concreto de *Hamlet* será analizado con algo más de detalle en el apartado 3.2.4 del presente trabajo.

⁷ Las referencias a la obra de Kyd se harán usando la edición de Andrew Cairncross (1967). Las traducciones del texto al español, cuando las haya, provienen todas de la traducción realizada por el autor del presente trabajo, pendiente de publicación.

(en español, “Venganza”), los hechos acaecidos en la corte española tras su muerte, que se le presentan como si de una pieza dramática se tratara —de ahí el título de la obra, *The Spanish Tragedy*—, con Andrea y Revenge presenciando desde una especie de balcón situado encima del escenario lo que acontece al resto de personajes. En la corte del rey español, el joven Horatio y el asesino de Andrea, Balthazar, se enamoran ambos de la antigua amada de Andrea, Bel-Imperia, quien corresponde al amor del primero de los dos. Despechado, Balthazar asesina a Horatio con ayuda de Lorenzo, el hermano de Bel-Imperia, y unos criados. El protagonista principal y padre de Horatio, Hieronimo, descubre el cadáver y, tras no ser atendidas sus múltiples peticiones de justicia ante el rey debido a la alta posición social de los asesinos, decide vengarse por su cuenta. Para cuando la obra llega a su fin, han muerto de forma violenta y sobre el escenario todos los personajes de la corte española mencionados, que vienen a añadirse a los muertos en escenas anteriores: la mujer de Hieronimo, el hermano del rey de España, el taimado aristócrata portugués Villuppo, y los criados Pedringano y Serberine. Cae el telón, con un escenario literalmente plagado de cadáveres, pues casi todas las muertes ocurren en escena, y Andrea despide la obra plenamente satisfecho con su desenlace.

Dado que la acción transcurre en diversos emplazamientos —la corte de Portugal, el entorno de la corte española y el lugar indefinido y etéreo desde el que los espíritus de Andrea y Revenge contemplan todo lo demás—, y dado también que los distintos personajes se agrupan en diversas tramas y subtramas argumentales, a Kyd le resulta útil en varias ocasiones a lo largo de la obra fundir dos planos narrativos en uno solo, unas veces por aligerar la progresión del argumento y otras para proporcionar al público, con la ayuda de la ironía dramática⁸, un grado de conocimiento de la acción fuera del alcance de los propios protagonistas de esta.

3.2. Modos de inserción de historias

La literatura crítica especializada ofrece gran cantidad de explicaciones y clasificaciones, así como una nomenclatura ciertamente heterogénea, de los modos en que dos

⁸ La ironía dramática consiste, en palabras de Abrams y Harpham, en “un modo de escritura dramática o narrativa en que el autor crea la ilusión de estar presentando la realidad para después destruir dicha ilusión revelándose, en su calidad de artista, como creador y arbitrario manipulador de los personajes y sus acciones” (2012, p. 187. Mi traducción).

relatos pueden relacionarse en el seno de una obra teatral. Además, les atribuye diversas utilidades de tipo técnico, como cuando Braunmuller y Hattaway señalan que esos modos “describen acciones que no se pueden representar de forma mimética; aportan detalles (de relaciones entre personajes o de hechos pasados, por ejemplo) que el dramaturgo no pudo o no quiso transmitir de otro modo; [y] condensan la acción” (2003, p. 82. Mi traducción).

En las páginas siguientes, se ofrecerán un total de cuatro de los referidos modos, extraídos de la abundante producción crítica existente y presentados por orden de complejidad, lo que hace posible clasificarlos a priori en dos grupos con características comunes. Así, por un lado, tanto la simple narración a cargo de un personaje como cualquiera de las variantes del monólogo se caracterizan por referirse a parlamentos más o menos extensos, puestos en boca de un único personaje. Por otro lado, tanto los espectáculos de mimo como las obras engastadas dentro de otra obra mayor van mucho más allá, pues comportan la inserción de toda una historia, con su trama y protagonistas, en el seno de otra historia distinta, cuyo argumento y elenco de participantes difieren, a veces grandemente, de los suyos. Aunque de todos y cada uno de estos cuatro modos son de una utilidad indudable como recursos compositivos, salta a la vista que tanto las obras de mimo como las obras insertas dentro de otras suponen un grado de complejidad y de elaboración mucho mayor, con el indudable enriquecimiento argumental del conjunto que su uso conlleva.

3.2.1. La narración a cargo de un personaje

Sin lugar a dudas, la forma más sencilla de engastar una historia dentro de otra, tanto que difícilmente puede hablarse aquí de mérito técnico alguno, es la inserción en la trama principal de una narración puesta en boca de uno de sus personajes. Lo habitual es que dicha narración, presentada en forma de parlamento más o menos extenso, guarde una relación directa con al menos uno de los personajes y con la acción de la obra, si bien su utilidad a menudo no va mucho más allá de agilizar el desarrollo de la trama, mostrándola de forma más o menos resumida y poniendo en boca de algún personaje eventos y situaciones cuya presentación sobre el escenario supondría un innecesario decaimiento de la intensidad dramática.

Parece evidente que el mérito teatral de este recurso técnico resulta ciertamente escaso. Se incluye aquí, no obstante, para que sirva de extremo más bajo de esa escala que comienza con él y que, progresando a través del monólogo y el espectáculo de

mimo, culminará en la denominada “play within the play” (obra dentro de la obra). Por este motivo, a pesar de su presencia recurrente en obras teatrales de todo tiempo y condición, bastará con una única muestra para ilustrar su funcionamiento en la obra dramática.

Así, encontramos un ejemplo palmario de este tipo de narración en el largo parlamento del General en la segunda escena del primer acto de *The Spanish Tragedy*. En este pasaje, el personaje atiende la petición del Rey de España para que, “en breve discurso” (I.ii.16), le informe del desenlace de la batalla contra el ejército portugués, cosa que el General hace con deleite justo a continuación. A lo largo de un monólogo de más de sesenta versos repletos de alusiones mitológicas y altisonante retórica, se nos presenta la suerte de la batalla, en un texto sembrado de detalles sobre el desempeño de varios esforzados caballeros españoles. Los últimos veinte versos son los que aportan información verdaderamente relevante para la trama principal, pues relatan la muerte de Andrea a manos de Balthazar y la posterior derrota de éste por parte de Horatio.

A pesar de su naturaleza recargada, el pasaje resulta de una utilidad práctica incontestable. En vez de presentar en escena, con las indudables dificultades técnicas que ello supondría, el campo de batalla y los sucesivos enfrentamientos entre los personajes mencionados, Kyd se limita a poner en boca de un narrador la presentación de nada menos que tres de los personajes principales de la obra. Aún más, los últimos versos de dicha presentación cumplen con la importante función de poner en antecedentes al público sobre el inicio del conflicto personal entre Horatio y Balthazar, que acabará con la muerte del primero unas escenas más adelante y desencadenará la trama de venganza que vertebra la obra.

3.2.2. El monólogo, el soliloquio y el coro

El monólogo, entendido simplemente como un largo pasaje en el que un único personaje habla en escena sin ser interrumpido (Abrams y Harpham, 2012, p. 94), es, sin lugar a dudas, un sencillo recurso técnico de uso harto recurrente en la literatura de todos los tiempos⁹. En el caso concreto del teatro, se denomina de forma más espe-

⁹ Baste como prueba mencionar la existencia de abundantes páginas de Internet dedicadas en exclusiva a recoger, clasificar, comentar y ofrecer monólogos famosos —y no tan famosos— procedentes sobre todo de obras de teatro y novelas. Véase, por ejemplo, la cantidad y variedad de monólogos de

cífica “soliloquio” a todo monólogo que expresa los pensamientos más íntimos del personaje que lo declama mientras se halla, o cree hallarse, a solas en el escenario¹⁰. El soliloquio se diferencia de la narración simple tratada en el apartado anterior en que, en esta, el personaje en cuestión habla para el resto de personajes en escena, poniéndolos al corriente de eventos en los que no han participado pero que resultan importantes para el desarrollo de la trama. Por su parte, en el caso del soliloquio, el personaje cree estar a solas y expresa en voz alta sus pensamientos de un modo tal que el público, y en ocasiones otros personajes no detectados por el hablante, oyen y asimilan dichos pensamientos igual que si hubieran formado parte de un simple diálogo entre personajes en escena. A buen seguro, pocos estarán en desacuerdo con la afirmación de que el “To be or not to be” de la primera escena del tercer acto de *Hamlet, Prince of Denmark*, de Shakespeare, es el más famoso soliloquio de la historia del teatro occidental.

Existe otra variante del monólogo que resulta de especial interés para los fines de este trabajo: el coro (*chorus*, en inglés). Con este término se designa tanto a ese personaje al que, a imitación de los clásicos, recurrieron con frecuencia los dramaturgos isabelinos para presentar los prólogos y epílogos de los actos de sus obras, como al propio texto de dicha presentación (Childs y Fowler, 2006, p. 26). Esta segunda acepción del término enlaza con la idea del monólogo de la que se hablaba más arriba, por cuanto que el discurso del coro-personaje indefectiblemente adopta la forma de monólogo, dotado además de características que lo hacen especial. Y es que el coro es habitualmente ese personaje poseedor de una habilidad única, consistente en la ruptura a voluntad de la conocida “cuarta pared” del teatro, ese supuesto muro transparente que separa el mundo real del público y el imaginario de la obra representada (Childs y Fowler, 2006, p. 35). Con su monólogo, que no suele ser especialmente extenso, el coro-personaje habla directamente al público acerca de los eventos que rodean a la obra que se está presenciando. Más aún, a menudo resume, anuncia, comenta y hasta enjuicia el comportamiento de los personajes y la trascendencia de sus acciones.

que disponen las páginas www.monologuearchive.com o www.shakespeare-monologues.org, por citar tan solo un par de casos destacables.

¹⁰ Es precisamente este último detalle, el hecho de que el personaje crea, tal vez erróneamente, que se encuentra a solas, el que distingue al soliloquio del monólogo, que no pasa de ser, como se acaba de decir, un simple parlamento de extensión considerable a cargo de un único actor o actriz, independientemente de la presencia o la ausencia de más personas en el escenario (Abrams y Harpham, 2012, pp. 94 y 370).

El interés renacentista en la dramaturgia clásica y, muy especialmente, en la obra de Séneca (4 a. C. - 65 d. C.)¹¹ es sin lugar a dudas el principal responsable de que en el teatro inglés de la época isabelina el coro fuera una figura muy recurrente, como atestigua la siguiente selección de ejemplos ilustrativos:

- En la obra *Gorboduc* (1562), de Thomas Sackville (1536-1608) y Thomas Norton (1532-1584), considerada por muchos la primera tragedia auténtica de la literatura inglesa, la figura del coro abre cada uno de los cinco actos de que consta con un *dumb show* (espectáculo de mimo) alegórico¹² y lo cierra con un monólogo de tono reflexivo en el que se exploran las conexiones lógicas y morales entre la acción de *Gorboduc* y la de la obra de mimo. De acuerdo con Coral Escola, de este modo los autores logran que cada acto constituya una unidad en sí misma en la que el monólogo del coro entabla una relación indisoluble y cambiante con el argumento principal (2007, p. 17).

- El autor de otra de las grandes obras del Renacimiento inglés, *Doctor Faustus* (*El doctor Fausto*, 1592), Christopher Marlowe (1564-1593), tampoco se resiste a incluir en dicha tragedia un coro al más puro estilo de la antigüedad clásica. La obra comienza con este coro que, en poco menos de treinta versos, resume para el público la historia que va a presenciar y avisa de que el gran pecado del protagonista no es su orgullo, sino su excesivo afán de conocimiento. Tras aparecer otras dos veces en la segunda mitad de la tragedia, el coro se presenta por última vez en el epílogo para cerrar la obra alertando contra la soberbia de los sabios que valoran más su propia sabiduría que el valor de su alma inmortal.

- Por supuesto, el gran William Shakespeare no fue ajeno a la popularidad de que gozó el coro en su época, pues lo empleó no pocas veces en sus obras. Así, por ejemplo, en los treinta y dos versos iniciales del cuarto acto de *The Winter's Tale* (*Cuento de invierno*, 1611), el Tiempo se encarna en la figura del coro para anunciar que han transcurrido dieciséis años en la acción desde el final del acto anterior. Por otra parte, como se dijo páginas atrás, en *Henry V* (*Enrique V*) el coro aparece en seis ocasiones,

¹¹ A fin de no desviar la atención del asunto principal, invitamos al lector interesado en la profundísima influencia ejercida por el insigne autor cordobés a que consulte el ya clásico trabajo de Cunliffe (1893) y el excelente estudio de Coral Escola (2007) que figuran en la lista de obras citadas de este trabajo.

¹² Dado que el apartado siguiente de este trabajo versa precisamente sobre este tipo concreto de obra, remitimos al lector a dicho apartado para encontrar información más concreta al respecto.

una al principio de cada acto y la última para despedir la obra, ofreciendo en todas ellas anuncios, explicaciones y hasta disculpas relacionadas con el contenido de la obra, además de alabar con frecuencia la figura del rey protagonista¹³.

3.2.3. El espectáculo de mimo

Como se anunciaba párrafos atrás, el espectáculo de mimo (en inglés, *dumb show*) va considerablemente más allá en la imbricación de historias diversas sobre el escenario que las narraciones y los distintos tipos de monólogo. Con la inserción de este tipo de relato en la historia marco, la trama principal se interrumpe momentáneamente, se altera la ubicación de la acción y cambian los protagonistas, con el objeto de presentar sobre el escenario una obra, normalmente de corta duración, para ser presenciada por algunos de los personajes de la historia externa. La relevancia y la trascendencia de la obra representada con respecto a la narración marco son variables, pues pueden ir desde el mero divertimento formal al desencadenamiento, por reacción, de acciones esenciales para el desenlace de la obra principal.

Como nos recuerda Cash (“Dumb Show”), el de *dumb show* es un nombre de significado muy próximo al de “pantomima”, pues designa una historia representada en escena cuyos actores se limitan a gesticular sin recurrir al diálogo. Los ejemplos más antiguos en literatura inglesa, dotados de un fuerte componente alegórico y religioso, pertenecen al teatro medieval aunque, si hacemos caso a Ousby (1993, p. 281), fueron los dramaturgos profesionales del Renacimiento inglés los que se percataron de las ventajas estructurales que aportaba la inclusión en la historia-marco de estas obras de mimo para dirigir la atención del público hacia determinados hechos que quedaban fuera de la secuencia de acciones que conformaban el argumento principal. De resultados de esto, como nos recuerda Wentersdorf (1967, p. 187), la obra de mimo acabó por adquirir funciones cada vez más trascendentales desde el punto de vista dramático: servir de alternativa al coro como presentadora de acciones ante el resto de personajes y del público; revelar hechos anteriores a la historia principal cuyo conocimiento es vital para el desenlace de esta; o crear suspense mediante la anticipación de hechos que tendrán lugar más adelante en la obra¹⁴.

¹³ Por no resultar excesivamente prolijo con los ejemplos del uso del coro en el teatro renacentista inglés, se recomienda al lector interesado en este tema en particular la consulta de nuevo del trabajo de Cunliffe (1893).

¹⁴ Como se puede apreciar, por mucho que hoy día se intente dar un carácter más actual a los dos últimos usos citados por Wentersdorf denominándolos “flashback” y “flash-forward”, respectivamen-

Los ejemplos de obras de mimo insertadas en textos de mayor duración abundan en la literatura renacentista inglesa. Tanto es así que algunas obras incluyen no ya uno sino dos o más pasajes de estas características, como es el caso de *The Spanish Tragedy*. Así, en primer lugar, en los poco más de cuarenta últimos versos de la cuarta escena del primer acto, el protagonista de la obra, Hieronimo, presenta un espectáculo de mimo en el que tres actores disfrazados de caballeros ingleses hacen prisioneros a otros tantos actores que hacen de reyes hispanos. Durante la representación, Hieronimo explica brevemente cada suceso, para deleite del rey español y el embajador portugués. El propósito del pasaje es claro: aunque la acción de la trama principal de la obra transcurre en España y Portugal, Kyd no se olvida en ningún momento de su público inglés, con lo que resulta fácil imaginar el efecto enfervorizador de estos tres recordatorios de sendas victorias inglesas contra el eterno enemigo español, todas ellas en territorio ibérico, para mayor mortificación de los derrotados.

En segundo lugar, los últimos quince versos del acto tercero de esta misma obra presentan el sueño de Revenge (Venganza, en el texto traducido):

VENGANZA Contempla, Andrés, si lo deseas,
el sueño de Venganza y luego imagina
lo que ella ha diseñado para el destino.

Comienza un espectáculo de mimo.

FANTASMA Despierta, Venganza. Explica este misterio.

VENGANZA Los dos primeros llevan las antorchas nupciales,
ardiendo brillantes como sol de mediodía.
Mas tras ellos se apresura Himeneo,
vestido con pieles y de color naranja,
y apaga ambas antorchas con sangre
de tan poco como le agrada la situación.

FANTASMA Me basta. Entiendo tu mensaje
y te agradezco a ti y a los poderes infernales
que no consintáis el sufrimiento de este amante.
Y ahora descansa, que yo veré el resto.

te, parece que ya en el Renacimiento —y seguramente mucho antes— estos dos recursos eran bien conocidos por autores y público. *Nihil sub sole novum* (*Eclesiastés* 1:9).

VENGANZA No discutas más, tu deseo es concedido.

Fin del espectáculo de mimo.

Como se puede comprobar, el pasaje resulta tan esquemático como poderosamente simbólico, pues no hay más referencias a los actores que representan la obra de mimo que la narración de sus acciones por parte de Revenge y las dos sucintas acotaciones que marcan el inicio y el final. El mensaje, no obstante, es claro y contundente: Revenge ha sembrado su semilla y no permitirá que fragüen ni la hipócrita tregua suscrita por Lorenzo y Hieronimo, ni el matrimonio concertado para Bel-Imperia con Balthazar, simbolizado en el sueño por esas antorchas nupciales que el propio dios del matrimonio apaga con sangre, la sangre de los actos de venganza que presenciaremos en el cuarto y último acto de la obra.

El espectáculo de mimo, en fin, constituye en el teatro renacentista inglés un recurso técnico de incuestionable importancia y son pocos los dramaturgos que se resisten a emplearlo en sus obras. En su pormenorizado estudio, Pearn (1935) analiza y documenta su uso en nada menos que cincuenta y siete obras de teatro estrenadas en Londres entre 1562 y 1626. La lista, que se inicia con el ya mencionado *Gorboduc*, de Thomas Sackville y Thomas Norton, y acaba con *The Roman Actor* (*El actor romano*, 1626), de Philip Massinger (1583-1640), incluye a la flor y nata de los autores teatrales del momento: Gascoigne, Kyd, Peele, Marlowe, Heywood, Middleton, Marston y, por supuesto, Shakespeare, entre otros. Remitimos, pues, a dicho trabajo al lector interesado en obtener información más detallada de este modo concreto de inserción de una historia dentro de otra.

3.2.4. La obra dentro de la obra

Sin lugar a dudas, el mayor grado de sofisticación y complejidad técnica en el sentido que aquí interesa se alcanza cuando un dramaturgo introduce toda una representación teatral, no necesariamente breve o simple, dentro de otra obra totalmente independiente de ella, lo que en la literatura especializada se ha dado en llamar “obra dentro de la obra” (*play within the play*, en inglés, o *mise en abyme*, en el ámbito francoparlante). El mayor mérito de este proceder radica habitualmente en que dos obras con personajes, argumentos y hasta marcos espaciotemporales totalmente distintos se complementen y en ocasiones hasta se justifiquen mutuamente. En efecto, el he-

cho de ver sobre la escena las reacciones de unos personajes tras presenciar una representación dramática sirve a menudo como detonante de una intensa experiencia teatral para el público asistente, lo que explica en buena parte la popularidad de este recurso entre los dramaturgos de algunos de los periodos más gloriosos del teatro inglés, y muy especialmente de la época isabelina. Y es que, como atinadamente señala Mehl (1965, p. 42. Mi traducción),

[a]penas sorprende ver que la convención de la obra dentro de una obra aparece sobre todo en periodos de florecimiento del teatro no solo como literatura, sino como práctica escénica, cuando los dramaturgos experimentaban con las formas establecidas y, tal vez lo más importante de todo, cuando el propósito y la función del teatro y su carácter ilusorio eran objeto de debate. Todo esto resulta especialmente cierto en el caso del periodo isabelino.

De esta suerte, es fácil encontrar ejemplos de una obra dentro de otra en todo tipo de textos dramáticos, como tampoco cuesta mucho hallar dentro de obras marco tanto brevísimas representaciones de apenas unos pocos versos como tragedias completas de cierta extensión.

Fruto de esta popularidad y de esta abundancia de ejemplos particulares es la amplia variedad de formatos y finalidades que este recurso llegó a alcanzar en el periodo mencionado. Daremos a continuación un somero repaso a algunas de esas variantes formales y de propósito¹⁵:

En primer lugar, llamaremos la atención sobre un tipo de inserción de una obra en otra en el que existe poca o incluso ninguna interacción entre los textos implicados. En este tipo, es común que, con alguna sencilla excusa argumental, en un momento determinado de la narración marco, aparezca en escena un grupo de actores con el propósito de representar una obra para deleite del resto. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, en obras del Renacimiento inglés tan diversas como *Sir Thomas More* (*Sir Tomás Moro*, 1596-1601), de Anthony Munday (1560?-1633) y Henry Chettle (1564-1606), aunque con abundantes añadidos y correcciones de autores posteriores, Sha-

¹⁵ Para esta panorámica general, seguiremos en lo esencial los comentarios ofrecidos por Mehl (1965, pp. 43—53), seleccionados y complementados con añadidos a cargo del autor del presente trabajo.

kespeare entre ellos; *The Maid's Tragedy* (*La tragedia de la doncella*, 1619), de Francis Beaumont (1584-1616) y John Fletcher (1579-1625); y *The Tempest* (*La tempestad*, 1610-1611), además de la ya citada *Hamlet*, ambas de Shakespeare.

En este modo de inserción, la historia interna no suele tener gran relevancia por sí misma, sino por las reacciones que provoca en los personajes de la obra principal. Piénsese, por ejemplo, en el enfado del rey Claudius cuando abandona la escena al reconocerse parodiado en la obrita que Hamlet hace representar en el castillo de Elsinore. Además, es común que, cuando el dramaturgo recurre a esta técnica expositiva, los dos niveles argumentales, el de la historia externa y el de la narración marco, permanezcan completamente estancos, incluso a pesar de los frecuentes paralelismos y similitudes, y que en ningún momento se produzca ósmosis alguna entre una historia y otra.

Este primer modo de combinación de historias, típico del teatro del más temprano Renacimiento inglés, se vio poco a poco desplazado en la época jacobina por un modo de inserción de unas obras dentro de otras un tanto distinto. En efecto, como nos recuerda una vez más Mehl (1965, p. 50), en el teatro de los años de reinado de Jacobo I (1566-1625) fue ganando popularidad la tendencia a mezclar distintos niveles de realidad, casi siempre con el propósito de confundir a los espectadores, tanto los que se sitúan sobre el escenario como los que presencian la obra en el recinto del teatro. De esta suerte, a partir de las fechas mencionadas se hace cada vez más frecuente que el dramaturgo utilice a algunos personajes principales de la historia externa para representar una obrita en un momento dado. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, en la primera escena del último acto de *A Midsummer Night's Dream*, de Shakespeare, donde asistimos a la representación de la breve obra sobre Pyramus y Thisbe, tomada directamente del libro cuarto de las *Metamorfosis* de Ovidio, y protagonizada —o tal vez sería mejor decir perpetrada— por Bottom y Flute. Como no podía ser de otra manera, Shakespeare no se conforma con presentar en la obrita un ejemplo relevante —para los personajes de la historia externa— de amor romántico, sino que además aprovecha para subir el tono cómico del conjunto mediante varias parodias de la propia práctica teatral. La interacción entre los dos grupos de personajes, no obstante, es prácticamente inexistente.

Un mayor grado de interrelación entre la obra marco y la historia interna es el que encontramos en el que probablemente es el caso de “play within the play” más famo-

so de la historia del teatro europeo: *The Mousetrap*, la obrita que, por encargo del príncipe Hamlet, se representa para los miembros de la corte entre el verso 142 y la acotación que sigue al verso 248 de la segunda escena del tercer acto de *Hamlet, Prince of Denmark*¹⁶. En la obrita, se combinan diversos elementos que, a estas alturas, ya resultan familiares: un *chorus* o prólogo inicial cuya brevedad, solo tres versos, da pie al príncipe para proferir un primer comentario mordaz; la obrita propiamente dicha (versos 148-217) con un diálogo entre los actores que hacen de monarcas y dos breves interrupciones a cargo del entusiasmado príncipe (versos 172 y 213); una vuelta a la obra principal con el intercambio de opiniones entre Hamlet, Gertrude, Claudius y Ophelia; y un breve remate de apenas seis versos (del 243 al 248) con el que se cataliza la airada reacción del rey Claudius y sus acompañantes. Como se ha anunciado más arriba, en este caso sí hay interacción entre las dos historias, hasta el punto de que Hamlet ejerce prácticamente de director de escena de la obrita, ordenando a sus personajes cuándo y cómo han de intervenir. Los niveles de realidad, por lo tanto, se mezclan y la barrera entre ellos se hace tenue (véase la Figura 1). Las consecuencias son inmediatas: el rey Claudius, sintiéndose directamente aludido por el argumento de la obrita, abandona a toda prisa la representación seguido de la reina y todo su séquito. Hamlet y su amigo Horatio quedan solos en la escena y llegan rápidamente a la conclusión de que la reacción del rey indica a las claras su culpabilidad en la muerte del padre de Hamlet. El impacto de la obrita ha sido devastador, más fuerte aún que cualquier acusación directa que Hamlet hubiera podido lanzar a la cara del rey, de modo que al príncipe solo le resta ahora urdir y ejecutar su justa venganza, lo que tendrá lugar en las escenas restantes.

¹⁶ Para la numeración de versos de las obras del dramaturgo inglés, seguimos aquí la autorizada edición de sus obras completas a cargo de Stanley Wells y Gary Taylor (1988) que figura en la bibliografía de este trabajo.

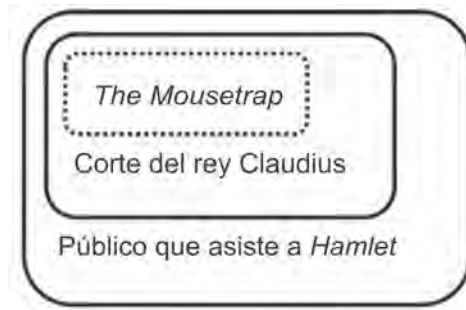


Figura 1. Niveles de realidad en *Hamlet, Prince of Denmark*, acto III, escena III

Algo muy similar ocurre en el caso de la ya citada *The Spanish Tragedy*, de Kyd. La breve obra *Soliman and Perseda*, representada por Balthazar, Lorenzo, Bel-Imperia y Hieronimo —con fatal desenlace para los tres primeros, que morirán de forma violenta antes de que acabe la representación— en la cuarta escena del acto cuarto, mezcla de manera interesantísima y llena de un efectismo dramático sin precedentes los dos niveles argumentales implicados en este punto de la obra. A partir del verso 133, en que Hieronimo exclama “I’ll play the murderer” (“Yo haré de asesino”), se desencadena la hecatombe final y los públicos tanto de la obrita como de la historia marco asisten a una transgresión total de los límites lógicos de la obrita, pues las fingidas muertes de algunos de sus personajes no han sido tales. Como exclama Hieronimo con orgullo al final, su venganza se ha llevado a cabo a plena satisfacción y los asesinos de su hijo yacen sin vida sobre el escenario. La acción ha saltado de *Soliman and Perseda* a la “realidad” que tiene lugar en la corte del rey español, y la ficción teatral se ha convertido en una realidad de nefastas consecuencias para quienes ahora quedan muertos en la escena. Paradójicamente, toda esta “realidad” permanece en el plano de lo irreal porque, no lo olvidemos, la acción de *The Spanish Tragedy* está siendo contemplada de principio a fin por Revenge y el espíritu de Andrea, ahora ya del todo satisfechas las ansias de venganza de este último. El hecho de que todo este conjunto esté siendo a la vez presenciado por el público del teatro no hace sino añadir aún otro nivel de distanciamiento de una realidad dentro de otra, según se ilustra en la Figura 2.

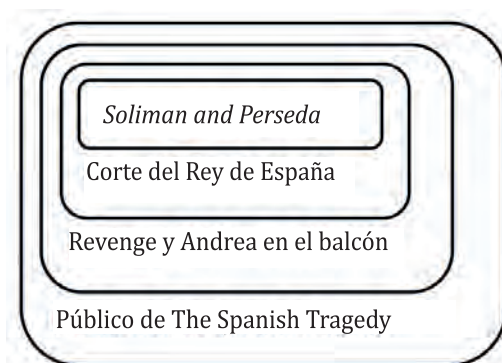


Figura 2. Niveles de realidad en *The Spanish Tragedy*, acto IV, escena I

Es harto sabido que, en su época, *The Spanish Tragedy* gozó de un éxito y una popularidad sin precedentes, no solo entre el público, sino entre los dramaturgos de mayor renombre entonces. Buena prueba de ello es el hecho de que, a partir del estreno de la obra de Kyd, el que los propios personajes de la obra principal representen una obrita independiente durante el transcurso de aquella y que dicha representación tenga importantes consecuencias en su devenir argumental se convirtió en un recurso habitual en el teatro inglés de toda la época isabelina y jacobina. Así, por ejemplo, casi de inmediato fue incorporado a algunas de las tragedias de venganza, ese subgénero dramático inaugurado por Kyd, de mayor éxito en aquellos años, como *Antonio's Revenge* (*La venganza de Antonio*, 1600-01), de John Marston (1576-1634); *The Revenger's Tragedy* (*La tragedia del vengador*, 1606), tradicionalmente atribuida a Cyril Tourneur (muerto en 1626), aunque hoy día parece haber acuerdo en adjudicársela a Thomas Middleton (1580-1627); o *Women Beware Women* (*Mujeres, guardaos de las mujeres*, 1623-24), de Thomas Middleton, por mencionar algunos ejemplos destacados. En poco tiempo, el recurso dio el salto al género cómico, donde se hizo habitual la puesta en escena de una obrita en el momento climático de la narración marco, con frecuencia con el objeto de desenmascarar a los villanos, como sucede en *The Malcontent* (*El descontento*, 1603), de John Marston; y *Your Five Gallants* (*Vuestros cinco galanes*, 1607), de Thomas Middleton. Como señala Mehl a este respecto, “es obvio que este recurso se prestaba especialmente a un tratamiento cómico, y es de hecho en las comedias donde encontramos los usos más intrigantes de la obra

dentro de la obra” (1965, p. 49. Mi traducción). Resulta fácil hallar ejemplos de comedias de este tipo, entre las que citaremos, por su representatividad, *The Roman Actor*, de Philip Massinger; *A Mad World, My Masters* (*Un loco mundo, mis amos*, c. 1606) y *Hengist, King of Kent* (*Hengist, rey de Kent*, 1620), ambas de Thomas Middleton; y *The Spanish Gipsy* (*La gitana española*, 1623), de Thomas Middleton y William Rowley (1585-1626), en colaboración con otros autores.

Sin lugar a dudas, el mayor grado de sofisticación y de elaboración técnica en el sentido que aquí interesa se alcanzó en la época isabelina en aquellas piezas teatrales en las que la obrita menor ya no está engastada en la historia central sino que, por el contrario, asume ella misma la función de contener y servir de marco a la obra principal. De esta suerte, la obra central, que es la que carga con casi todo el peso del argumento, se convierte en un espectáculo que es dado a contemplar a los personajes de la obrita, y no a la inversa, como ocurría en los casos mencionados en las páginas precedentes. Tanto los personajes como las tramas, y muy a menudo incluso el emplazamiento espacial donde se desarrollan las historias, son completamente distintos para las dos obras¹⁷. Así sucede, por ejemplo, en la conocidísima comedia shakespeariana *The Taming of the Shrew*, cuya acción principal se desarrolla a lo largo de cinco actos en la ciudad italiana de Padua y es protagonizada por Katherina, Petruchio, Baptista, Bianca y otros muchos personajes de evidente origen italiano. Esos cinco actos, sin embargo, van precedidos de una *Induction* o prólogo, cuyo protagonista es Christopher Sly, un hojalatero inglés de Burton-Heath al que un noble y sus criados encuentran completamente borracho y dormido en la calle. Para entretenerse a su costa, deciden hacerle creer que es un gran señor recién salido de una grave convalecencia al que sus médicos han recomendado reposo y entretenimientos sosegados

¹⁷ No obstante, por razones prácticas, en las representaciones de la época era harto frecuente que los actores que hacían un papel en la obrita marco tuvieran también otro papel del todo distinto en la obra interna. Es más, en ocasiones, el dramaturgo o el director de escena sacaban partido de esta circunstancia al no poner medio alguno para que el público asistente no se percatara de la maniobra. Casi huelga decir que Shakespeare figura entre los autores que con mayor acierto hicieron uso de este recurso en su producción dramática.

¹⁸ No así ocurre en la anónima y casi homónima *The Taming of a Shrew*, versión corrompida de la obra shakespeariana que fue probablemente recopilada de memoria por algún actor de la época. En esta versión, Sly y sus acompañantes vuelven a aparecer hasta en cinco ocasiones más repartidas por toda la comedia, con una de ellas justo al final, ejerciendo de cierre. Para muchos de los críticos de la obra shakespeariana, esto demuestra que en ella la obritamarco sí abarcaba en su totalidad la historia de los amores de Petruchio y Katherina y que las dos escenas de la *Induction* no son sino la única parte que se ha conservado de ella.

como la comedia que le hacen presenciar a continuación, que no es otra que el citado desarrollo de la historia de los amores de Petruchio y Katherina.

Entre otras muchas cosas, *The Taming of the Shrew* constituye un ejemplo palmario del rédito artístico que un genio de la talla de Shakespeare puede obtener de la imbricación de dos historias en principio independientes. Es imposible ofrecer siquiera un breve resumen de la ingente cantidad de literatura crítica especializada generada por este caso concreto, y eso que parece haber acuerdo, aunque no unanimidad, en que la obra, tal como la encontramos en el texto canónico del Primer Folio de 1623, está incompleta. En efecto, tras una extensa *Induction* de 277 versos separados en dos escenas, Sly, el noble y los criados prácticamente desaparecen, pues solo vuelven a intervenir en una ocasión, seis versos en total, al final de la primera escena del acto primero¹⁸. Para algunos críticos, esto significa que se han perdido irremisiblemente las restantes intervenciones de Sly y sus acompañantes pero, para muchos otros, no falta texto alguno, pues el propósito de Shakespeare queda plenamente satisfecho con la *Induction*: “dar la impresión de que no estamos viendo simplemente una obra de teatro, sino una representación, un sueño, una ilusión” (Mehl, 1965, p. 52. Mi traducción). Y es que ese es, sin lugar a dudas, el objeto de este uso de la obrita como marco de la historia principal: situar la historia en un nivel aún más lejano, más irreal, hacer consciente al público de la distancia existente entre lo representado y la realidad, mediante la interposición de un nivel adicional de esta última que sirva de permanente recordatorio para los asistentes a la representación.

Antes de adentrarnos en el análisis de este que es el foco principal de atención del presente trabajo, conviene tal vez detenerse, siquiera brevemente, en una variante de este modo de combinación de distintas obras. En concreto, como nos recuerda, una vez más, Mehl (1965, pp. 52-53), se trata de textos en los que la obrita hace también las funciones de marco o hilo conductor de las historias principales, pero en los que la función principal no es el entretenimiento o el goce estético, sino la edificación espi-

¹⁸ No así ocurre en la anónima y casi homónima *The Taming of a Shrew*, versión corrompida de la obra shakespiriana que fue probablemente recopilada de memoria por algún actor de la época. En esta versión, Sly y sus acompañantes vuelve a aparecer hasta en cinco ocasiones más repartidas por toda la comedia, con una de ella justo al final, ejerciendo de cierre. Para muchos de los críticos de la obra shakespiriana, esto demuestra que en ella la obrita marco sí abarcaba en su totalidad la historia de los amores de Petruchio y Katherina y que las dos escenas de la *Induction* no son sino la única parte que se ha conservado de ella.

ritual por medio de relatos de propósito didáctico y moralizante. Las reminiscencias clásicas de este método pedagógico y narrativo a la vez parecen fuera de toda duda, pues no hace sino aplicar la técnica que interesa a este trabajo al afán didáctico que se resume en la máxima del poeta latino Horacio (65 a. C. - 8 a. C.), “docere delectando”. Esto es lo que encontramos, por ejemplo, en la obra anónima *The Rare Triumphs of Love and Fortune* (*Los escasos triunfos del amor y la fortuna*, 1589), cuya obrita marco presenta un debate formal entre las diosas Venus y Fortuna en el que se insertan varias historias de víctimas famosas del poder del amor presentadas por Mercurio, y un último caso en el que Venus y Fortuna tratan de influir en el comportamiento de una pareja de amantes, con lo que obrita y obra principal se terminan entremezclando. De este mismo tipo son, con ciertas diferencias, *The Scottish History of James the Fourth* (*La historia escocesa de Jacobo IV*, 1598), de Robert Greene (1558-1592), y *Four Plays or Moral Representations in One* (*Cuatro obras o representaciones morales en una*, 1608-13), de John Fletcher y sus colaboradores.

Volviendo al análisis del uso de una obra de corta extensión y limitada relevancia como marco en el que se inserta la obra principal, no ha de pensarse en modo alguno que Shakespeare es el iniciador de esta técnica dramática para marcar distancias entre el público y la historia representada. De hecho, tal vez no sea ni siquiera su más destacado usuario ni el que mayor beneficio dramático haya sacado de su empleo. Analizaremos a continuación, aunque sea de forma necesariamente breve, el modo en que Kyd se vale de la inclusión de una obra dentro de otra, y esta a su vez dentro de otra, para crear toda una escala de grados de distancia entre el público y la acción que se desarrolla sobre el escenario en el que se representa su *The Spanish Tragedy*. Seguramente no resulte exagerado afirmar que, por lo que respecta al recurso que interesa a los fines de este trabajo, la inclusión de una historia dentro de otra, esta tragedia alcanza las mayores cotas de excelencia en el manejo de este recurso dramático.

En una de las más famosas citas que ha dado el teatro inglés de todos los tiempos, Jacques, personaje de *As You Like It* (*A vuestro gusto*, 1599-1600), sentencia en la séptima escena del segundo acto: “El mundo entero es un teatro, y todos los hombres y mujeres simplemente comediantes”¹⁹. Dado que parece haber acuerdo entre los críticos en que *The Spanish Tragedy* es al menos siete años anterior a *As You Like It*, y

¹⁹ Esta es la versión que de este par de versos ofrece Luis Astrana Marín (1945, p. 1062), uno de los principales traductores de las obras de Shakespeare.

dado también que hay pruebas sobradas de que la obra de Kyd no le era en absoluto desconocida a Shakespeare, no parece descabellado pensar que tal vez el de Stratford la tuvo en mente al concebir el adagio puesto en boca de Jaques. Y es que *The Spanish Tragedy* acumula hasta cinco ocasiones en que a ciertos personajes se les ofrece una representación teatral, de modo que el público de la obra ve cómo dichos personajes se transforman a su vez también en público. Es lo que ocurre en los dos breves espectáculos de mimo sobre las derrotas de los tres reyes españoles o el sueño de Revenge con Himeneo como protagonista comentados en el apartado 3.2.3; la presentación de la obrita *Soliman and Perseda* explicada en el apartado 3.2.4; y la breve escena tercera del acto tercero en que Serberine no es consciente de ser visto por Pedringano, quien a su vez no se da cuenta de la presencia de los guardias que acaban arrestándole después de que asesine al desprevenido Serberine.

Sin embargo, la más celebrada de las escenas de *The Spanish Tragedy* con inclusión de una historia dentro de otra, y la que supone probablemente el culmen de este recurso distanciador, la encontramos en la segunda escena del acto segundo. En este punto de la obra, presenciarnos el hecho que desencadenará el conflicto principal de la obra, a saber, la muerte de Horatio a manos de Lorenzo y Balthazar, y la subsiguiente venganza de Hieronimo, padre de Horatio. La escena en cuestión puede representarse de manera esquemática del modo que se ve en la Figura 3.

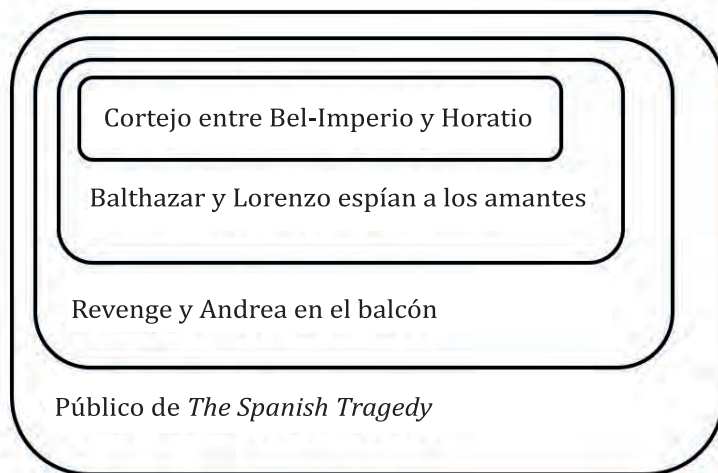


Figura 3. Niveles de realidad en *The Spanish Tragedy*, acto II, escena II

Sobre el escenario, Horatio y Bel-Imperia se declaran su amor con toda la parafernalia retórica propia de los requiebros amorosos del teatro de la época. Traicionados por el criado Pedringano, son espiados en secreto por Balthazar y Lorenzo, quienes desde una sección apartada del escenario se dedican a replicar hasta en cinco ocasiones al intercambio de frases entre los amantes, completamente ignorantes estos de estar siendo observados. En dichas réplicas, toma forma tanto el sufrimiento de Balthazar al comprobar que Bel-Imperia prefiere a Horatio como la determinación de Lorenzo de quitar de en medio al amado de su hermana. En un tercer nivel de actividad, Andrea y Revenge siguen contemplando toda la acción desde la parte superior del escenario. Aunque no hablan en esta escena, ni en su continuación, la cuarta del segundo acto, en la que Balthazar, Lorenzo, Serberine y Pedringano primero cuelgan a Horatio de un árbol y luego lo rematan a puñaladas, no se ha de olvidar que su presencia permanente interpone un grado adicional de distancia entre el público y la acción, o más acertado sería decir acciones, de la obra. Y por último, resulta pertinente destacar el hecho de que todo el conjunto anterior de acciones inscritas dentro de otras acciones es presenciado por el público asistente a la representación, que contempla de forma simultánea nada menos que tres historias insertas unas en otras, como si de una *matrioshka* rusa se tratara.

La crítica especializada abunda en profundos análisis de este uso, tal vez poco original pero sí magistral, de la inserción de unas acciones en el seno de otras. Así, a los comentarios ofrecidos en la práctica totalidad de las ediciones críticas de *The Spanish Tragedy* cabe añadir, por ejemplo, las reflexiones de Adams (1969, p. 232) sobre el distanciamiento gradual de la acción con respecto al público. A renglón seguido, este autor añade, además, que tanto en el caso de esta escena como en el de alguna otra, dicho distanciamiento se enriquece con el uso de la ironía dramática, esto es, el empleo de determinada información conocida por el público pero ajena al personaje que está en escena, con la consiguiente tensión añadida. Otro crítico de renombre, Edwards (1959, pp. 31-32), atribuye la complejidad lograda por Kyd a su éxito al engastar unas historias en otras. Para él, el público asistente a la obra recibe una imagen nítida de sí mismo asistiendo a una representación teatral, idea con la que concuerda Erne (2001, p. 97), para quien *The Spanish Tragedy* tiene un marcadísimo carácter metateatral, es decir, de teatro dentro del teatro. Por su parte, Talbert explica esta escena de *The Spanish Tragedy* recurriendo a la imagen de “tres círculos concéntricos

de atención" (1963, p. 73. Mi traducción), el más interno con Horatio y Bel-Imperia, que queda dentro de otro en el que figuran Balthazar y Lorenzo, que a su vez se recoge dentro del círculo desde el que Andrea y Venganza contemplan toda la acción. El conjunto queda encerrado en un cuarto círculo, el del público que presencia la obra en el Rose Theatre de Londres, como afirma Righter (1962, pp. 77-81).

4. Conclusión

A lo largo de las páginas precedentes, se ha pretendido ofrecer unas breves reflexiones y un análisis, necesariamente incompleto y en absoluto detallado, de los modos en que una historia puede dar cabida en su interior a otras historias de mayor o menor extensión y relevancia. Si en las páginas iniciales el enfoque resultaba amplio por cuanto que daba cabida a diversos géneros artísticos, a la vez que procuraba aportar ejemplos de áreas ciertamente variopintas, en la parte principal del trabajo, es decir, del apartado tercero y todas sus subsecciones en adelante, se ha centrado la atención en el género dramático y, más concretamente, en el teatro inglés de las épocas isabelina y jacobina.

Como se ha podido comprobar, los modos de imbricación de unas historias en otras presentan grados y combinaciones dispares. Estos abarcan desde el breve parlamento sobre el escenario dotado de una función práctica muy concreta, hasta complejas inserciones y mezclas de líneas argumentales, aderezadas con recursos de larga tradición en el mundo del teatro, como la ironía dramática. Las maneras en que esos modos enriquecen el texto dramático están probablemente fuera de toda duda, pues tanto la crítica especializada como el constatable éxito de público de las obras empleadas aquí como fuentes de ejemplos —y muy especialmente *The Spanish Tragedy*, de Kyd— dan fe de que el recurso a estas técnicas necesariamente confiere a dichas obras una calidad y una altura dramática que las hacen destacar muy por encima de la mayoría de sus coetáneas.

5. Obras citadas

Abrams, M. H. y Geoffrey G. Harpham. (2012). *A Glossary of Literary Terms* (10^a ed). Wadsworth: Cengage Learning.

Adams, Barry B. (1969). *The Audiences of The Spanish Tragedy*. *Journal of English and Germanic Philology*, 68, 221-236.

Astrana Marín, Luis, trad. (1945). *William Shakespeare. Obras completas* (7^a. ed.). Madrid: Aguilar.

Braunmuller, A. R. y Michael Hattaway, eds. (2003). *The Cambridge Companion to English Renaissance Drama* (2^a ed). Cambridge: Cambridge University Press.

Cairncross, Andrew S., ed. (1967). *The Spanish Tragedy*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Cash, Justin. Dumb show. Recuperado el 25 de febrero de 2019 de <https://theatrelinks.com/dumb-show/>.

Childs, Peter y Roger Fowler. (2006). *The Routledge Dictionary of Literary Terms* (ed. rev.). Londres y Nueva York: Routledge.

Coral Escola, Jordi. (2007). Seneca, what Seneca? The Chorus in *The Spanish Tragedy*. *Sederi*, 17, 5-26.

Cunliffe, John W. (1893). *The Influence of Seneca on Elizabethan Tragedy*. New York: Macmillan.

Edwards, Philip, ed. (1959). *The Spanish Tragedy*. Cambridge: Harvard University Press.

Erne, Lukas. (2001). *Beyond The Spanish Tragedy: A Study of the Works of Thomas Kyd*. Manchester: Manchester University Press.

Mehl, Dieter. (1965). Forms and Functions of the Play within a Play. *Renaissance Drama*, 8, 41-61.

Ousby, Ian. (1993). Dumb show. *The Cambridge Guide to Literature in English*. Cambridge: Cambridge University Press.

Paul, Sherman. (1949). Melville's 'The Town-Ho's Story'. *American Literature*, 21(2), 212-221.

Pearn, P. R. (1935). Dumb-Show in Elizabethan Drama. *The Review of English Studies*, 11 (44), 385-405.

Pollard, Tanya. (2010). Tragedy and Revenge. En Emma Smith y Garrett A. Sullivan (Eds.). *The Cambridge Companion to English Renaissance Tragedy* (p. 69). Cambridge: Cambridge University Press.

Righter, Anne. (1962). *Shakespeare and the Idea of the Play*. Londres: Chatto and Windus.

Talbert, Ernest W. (1963). *Elizabethan Drama and Shakespeare's Early Plays*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Wells, Stanley y Gary Taylor, eds. (1988). *William Shakespeare. The Complete Works*. Oxford: Clarendon.

Wentersdorf, Karl P. (1967). [Reseña de "Die Pantomime im Drama der Shakespearezeit: Ein Beitrag zur Geschichte der 'Dumb Show'", de Dieter Mehl. (1964). Heidelberg: Quelle and Meyer]. *Shakespeare Quarterly*, 18 (2), p. 187.

APROXIMACIÓN A LA ESGRIMA ESCÉNICA: Técnica, Actitud y Creatividad

Juan Ramón Merino Bocos

¡En guardia!

Todas las clases y entrenamientos de esgrima comienzan con estas dos palabras. Pues bien, eso es lo que se les pide también a los lectores de este artículo, ya seas novato inexperto, alumno aventajado o maestro de esgrima, deberás ponerte ¡en guardia! y disponerte a empezar la escena. Esta lectura debería ser como uno de esos ensayos que se disfrutan con absoluto placer poniendo en práctica los conocimientos adquiridos mientras se van probando nuevos movimientos y acciones aplicando la creatividad e imaginando su efecto sobre las tablas de un escenario.

Ahora bien, para llegar a esta situación, deberíamos transitar el camino de la formación técnica a través de un proceso de enseñanza y aprendizaje riguroso. Los objetivos principales no son otros que lograr que los actores y actrices alcancen un conocimiento suficiente de los conceptos teóricos y prácticos del manejo de las armas, así como el nivel de control de estas, que les aporte la confianza y la autonomía necesarias para sacar adelante una escena de enfrentamiento con los parámetros obligatorios de seguridad y credibilidad, preservando el sentido de la verdad.

También debemos tener en cuenta que cuando nos enfrentamos a la enseñanza de la esgrima nos encontramos con los mismos condicionantes que en cualquier proceso de iniciación, y estaremos supeditados a los objetivos y al tiempo que tengamos para conseguirlos. Es decir, podemos encontrarnos en situaciones en las que tengamos que trabajar con actores y actrices sin conocimientos previos, o con unos recursos muy limitados, y tener que sacar adelante una propuesta escénica en un tiempo reducido. O, por el contrario, puede ser que las condiciones de trabajo sean mucho más generosas en el tiempo y en el nivel de habilidad de los actores y actrices, y no encontrarnos presionados por la urgencia de alcanzar un resultado final a corto plazo pudiendo ser más creativos en nuestra labor. Por lo tanto, será misión del maestro o coreógrafo elegir muy bien los contenidos y pasos a dar para adaptarse a dichas circunstancias. Pues bien, en este pequeño artículo trataremos de repasar muy brevemente en qué

consiste la Esgrima Escénica, su historia, las armas más utilizadas y los aspectos más relevantes que debemos tener en cuenta a la hora de montar una escena.

1. ¿Qué es la Esgrima Escénica?

La Esgrima Escénica la podemos identificar como una adaptación, más o menos rigurosa, de las técnicas de lucha con armas blancas a una situación de enfrentamiento en un contexto dramático. La Esgrima Escénica se sirve de las técnicas de esgrima histórica, esgrima antigua, esgrima deportiva, lucha escénica... y las va a relacionar con las circunstancias de la obra y los personajes, para recrear una escena de confrontación que sirva para resaltar el argumento de la trama y envolver con su fuerza al espectador. En este proceso en el que el intérprete se introduce en el personaje, también deberá interiorizar el uso de las armas de su nueva piel, de tal manera que el espectador perciba que es el personaje el que se pone en guardia y se dispone a luchar, complementando el enfrentamiento verbal con el enfrentamiento físico.

Para que la situación resulte veraz, el actor deberá mostrar una correcta actitud y un elevado nivel técnico en el control del cuerpo y las armas, lo que se verá reflejado en su presencia escénica y en la calidad de sus movimientos. Aunque ya sabemos que todo esto dependerá del perfil y las circunstancias del personaje. No será la misma esgrima la de un pirata que la de un oficial, ni podrá mostrar la misma habilidad un cortesano cultivado que un lacayo sin letras. Todo ello se encuentra dentro de lo que solemos denominar “construcción y deconstrucción del personaje y de sus acciones”. Es en este momento en el que deberá aparecer sobre el escenario el elemento diferenciador de esta modalidad de esgrima, la creatividad, de tal manera que los pilares del trabajo escénico para conseguir un alto nivel de ejecución serán: la **Técnica** para mostrar una correcta ejecución, calidad y limpieza en los movimientos, la **Actitud** que aportará la credibilidad a la intención de los espadachines, y la **Creatividad** para sorprender al espectador con movimientos y situaciones impredecibles. Si no conseguimos unificar estos elementos corremos el riesgo de chocar con dos graves problemas, por un lado, podemos hacer el ridículo sobre el escenario y, por otro lado, y lo que es peor, podríamos sufrir algún accidente lesionándonos nosotros, hiriendo a nuestros compañeros de escena, e incluso al público.

Dicho esto, deberíamos destacar la importancia de la esgrima en la formación actoral. El proceso de aprendizaje del manejo de las armas incide directamente en la

capacidad de observación, en la concentración y en la escucha, así como en el control corporal, del espacio y del tiempo que el actor debe mostrar al subirse al escenario. Estos aspectos resultan esenciales en la formación de los actores y actrices, ya que los van a utilizar a lo largo de toda su carrera. La carga de trabajo físico que supone el aprendizaje de la esgrima y la exigencia en el rigor incidirán directamente en el desarrollo de la disciplina y del sentido de responsabilidad en las tareas con sus compañeros. Por otra parte, el juego con los ritmos e intensidades, la práctica e investigación de situaciones trágicas y cómicas contribuyen al desarrollo creativo necesario en nuestra profesión.

Todo lo descrito hasta ahora se podría resumir con esta frase:

Una espada es la vía de escape de los sentimientos del corazón a través del brazo armado

2. Un poco de historia

La historia de la esgrima se desarrolla de forma paralela al origen y evolución de las armas blancas. Empezando desde la esgrima con palos, cuando estos fueron utilizados como armas defensivas u ofensivas, pasando por la aparición del hierro y la construcción de las primeras espadas, hasta llegar a los últimos avances tecnológicos que permitieron la construcción de las modernas armas deportivas y escénicas, muy seguras, ligeras y resistentes.

A lo largo de la historia y evolución de las distintas civilizaciones, todas las culturas fueron desarrollando un proceso de crecimiento muy personal en el manejo de sus armas que fue unido a su suerte en las batallas. De tal manera que la eficacia alcanzada por una nación en la construcción y manejo de sus armas ha ido determinando su papel a lo largo de la historia.

Así, podemos comprobar cómo el dominio del arte de la guerra mediatizó en gran medida el desarrollo y la suerte de la humanidad. En cuanto a las armas blancas, esto se pone de manifiesto en los distintos dominios de la espada egipcia, griega y persa, o la falcata hispana, pasando por el gladius romano, las cimitarras árabes, las katanas japonesas, o los mandobles, también conocidos como montantes medievales, hasta llegar a la espada bastarda o de mano y media, y el sable pirata. Culminando su desarrollo con la espada ropera española, la rapiere francesa, y el espadín italiano o florete francés.

Toda esta información podemos encontrarla en las distintas fuentes que han llegado hasta nuestros días a modo de grabados, esculturas o tratados. En cuanto a estos últimos, podemos servirnos de los documentos que elaboraron los primeros maestros que se preocuparon por dejarnos sus legados. Así, en España encontramos a Jaime Pons (1472), Jerónimo Sánchez de Carranza (1582) y Luis Pacheco de Narváez (1600) que describieron La Verdadera Destreza en sus tratados filosóficos y matemáticos acerca del manejo de la espada. Las publicaciones italianas, llenas de grabados que ilustraban sus explicaciones acerca de las técnicas más eficaces en la lucha, como Achille Marozzo (1537), Giacomo Di Grassi (1570), Camillo Agrippa (1604), Nicoletto Giganti (1606), Ridolfo Capoferro (1610), Francesco Alfieri (1653), Domenico Angelo (1767), o el tratado francés de Sainct Didier (1573) en el que se relatan los secretos de la espada sola como madre de todas las armas, hasta llegar a los refinamientos de la esgrima del espadín o florete francés.



La Verdadera Destreza.

Jerónimo Sánchez de Carranza (1582)

En definitiva, y como señaló Ocete, la transformación de las armas en general, y de la espada en particular, acarreó un cambio en el método de la esgrima, que dejó de depender fundamentalmente de la fortaleza del brazo para basarse en la destreza, convirtiéndose la punta de la espada en el elemento más importante de la misma.

Posteriormente, en los siglos XVIII y XIX, también podemos encontrar mucha literatura que nos habla y describe las normas y reglas de los enfrentamientos entre caballeros, los juicios divinos, es decir, los duelos leales con espada y sable que tantos libros y novelas han llenado con sus relatos, y que tantos muertos dejaron en países como España, Francia o Italia, y ello a pesar de que los duelos fueron prohibidos en Europa a partir del Concilio de Trento en 1563, pasando a ser actividades clandestinas y perseguidas.

De todos estos tratados, el más famoso en España, y que recoge todos los datos relevantes de los duelos, es sin duda el de Cabriñana *Lances entre caballeros* (1900).

En cuanto a la aparición de la esgrima en la escena, ya desde los clásicos griegos, muchos han sido los escritores y dramaturgos a lo largo de la historia que han puesto en manos de sus protagonistas armas blancas que utilizaron para dirimir conflictos, responder ante las afrentas o reclamar justicia. En nuestro país, ninguna época ha sido tan prolífica como nuestro Siglo de Oro, periodo comprendido entre los siglos XV y XVII, en el que los elementos esenciales de su literatura fueron el verso y las armas, como señala el maestro Francisco Alberola en su obra *Esgrimir con la palabra, dialogar con la espada* (2016).

Así podemos comprobarlo en las obras de Lope de Vega como *La discreta enamorada*, *La noche toledana* o *La dama boba*. En Calderón de la Barca, con obras como *Casa con dos puertas mala es de guardar* o *La dama duende*. Y más tarde, en el romántico José Zorrilla con su *Juan Tenorio*.

De la misma manera, podemos comprobar que las armas aparecen en grandes clásicos de la literatura internacional de todos los tiempos. En la Inglaterra de Shakespeare, con obras como *Otelo*, *Hamlet*, *Macbeth*, *Romeo y Julieta* o *Ricardo III*. En Francia con los famosos *Tres Mosqueteros* de Alejandro Dumas, *Le Bossu* (El jorobado), de Paul Féval, conocida también como *La venganza de Lagardere*, *Cyrano de Bergerac*, obra cumbre de Edmond Rostand, *Scaramouche* del escritor italo-británico Rafael Sabatini, autor también de la novela *El Capitán Blood*. Todas ellas han sido representadas cientos de veces en cine, teatro y televisión.

Además, debemos mencionar otros autores muy conocidos por el gran público como Arturo Pérez Reverte con su *Maestro de Esgrima* y las aventuras del *Capitán Alatriste*, o grandes obras tantas veces versionadas como la leyenda de *Robin Hood*, o *Peter Pan*, del escocés James Matthew Barrie, *El Zorro* de Johnston McCulley, *Pimpinela Escarlata* de la escritora británica de origen húngaro Emma Orczy, o *La Princesa Prometida* escrita por William Goldman, con alguna de las coreografías más famosas de la esgrima escénica. Hasta las escenas más modernas tan espectaculares como la saga de *Star Wars*, *Los Inmortales*, *Rob Roy*, *Kill Bill*, *El Último Samurai*, *Troya*, *Gladiator*, *Piratas del Caribe*, *El Señor de los Anillos*, *1512*, *La Máscara de Hierro*... Así como series de televisión tan conocidas como *Águila Roja* o *Juego de Tronos*.

Una vez repasado el repertorio escénico más conocido de la esgrima, no podemos dejar de mencionar a algunos de los Maestros de esgrima escénica que han hecho que todos podamos disfrutar de esas escenas, empezando por recordar al más emblemático, Bob Anderson que fue el responsable de las secuencias de esgrima de grandes obras ya mencionadas como *Star Wars*, *Los Inmortales*, *La Princesa Prometida* o *Piratas del Caribe*, así como de *La Máscara del Zorro* y nuestro *Capitán Alatriste*. En Francia, el más conocido fue el maestro Claude Carliez, autor de las escenas de *Scaramouche*, *Le Bossu*, y *Cyrano de Bergerac*, entre otras muchas.

También nos gustaría recordar otros maestros y especialistas menos conocidos, pero que se han dedicado igualmente a desarrollar su trabajo con actores y actrices en el teatro en Portugal y en España, desde los grandes maestros Eugénio Roque, Joaquín Campomanes y Ricard Pous, pasando por Enzo Cherubino, Oscar Kolombatovich, Juan y Vicente Safont, Paco Alberola, Jesús Esperanza, Iñaki Arana, Jesús G^a Salgado o Kike Inchausti,

3. Las armas

La esgrima deportiva se practica actualmente con tres armas, el florete, la espada y el sable. Cada una de ellas tiene sus propias características, una apariencia distinta y un reglamento que diferencia su práctica. El florete y la espada son armas de punta, y el sable es un arma de punta y filo. La transición de la disciplina esgrimística del ámbito militar al deportivo se produjo a lo largo del siglo XIX, culminando con su presencia en la primera edición de los Juegos Olímpicos de la era moderna en Atenas 1896. Este hecho debe ser recordado como impulsor de la esgrima como disciplina deportiva, en

gran medida gracias al apoyo recibido por el principal responsable de la reedición de los Juegos Olímpicos, el barón Pierre de Coubertin, gran aficionado a la esgrima. De hecho, la esgrima es uno de los cuatro deportes que han estado presentes en todas las ediciones de los Juegos Olímpicos de la era moderna desde sus inicios hasta hoy.



Ahora bien, sabemos que las armas que más se utilizan en escena son la espada ropera, la daga, el sable, el florete y el mandoble. Todas ellas han tenido mucho protagonismo a lo largo de la historia de la humanidad, y aparecen reflejadas en los enfrentamientos de los protagonistas de los escritos teatrales de todos los tiempos.

También debemos señalar que la espada, en sus distintos formatos, ha sido, y es, el arma más utilizada a lo largo de la historia en las distintas civilizaciones. El sable, por su parte, es el arma característica de los piratas, la marina y la caballería. El mandoble fue empleado para romper armaduras, e incluso matar al adversario dentro de éstas sin llegar a romperlas. Corresponde a una época en la que se buscaba la eficacia por la fuerza, de hecho, su manejo se acerca más a la técnica empleada con un hacha que a la de la espada. Poco a poco, el uso generalizado de las armas de fuego y la evolución en la calidad del acero, propiciaron la aparición de espadas más ligeras y resistentes, refinando la técnica y haciendo del arte de la esgrima una disciplina más ágil y eficaz en su cometido. Sin embargo, también debemos saber que el florete, o

espadín, surgió en Italia y Francia en la época del renacimiento como arma cortesana y como elemento de aprendizaje, ya que su ligereza facilitaba su práctica a las damas y a los cortesanos, mientras que anteriormente estaba reservada a soldados y caballeros de armas.

Resulta también muy interesante conocer la evolución del uso de las armas en los distintos entornos para poder hacer una aplicación correcta de esta información a la hora de preparar una escena de lucha. Debemos ser rigurosos, siempre que sea posible, para mantener la necesaria coherencia en la correspondencia entre los personajes de la escena y las armas que éstos portan y/o utilizan.

A continuación, vamos a hacer un repaso describiendo las características de estas armas y su aplicación en escena.

La espada

Es el arma más utilizada a lo largo de la historia, se trata del arma empleada por la infantería de la mayoría de los ejércitos. Es un arma de punta, de ataque y contraataque, utilizada tradicionalmente para ensartar al adversario y que permite mantenerlo a distancia gracias a su longitud, es el arma de los duelos. La espada también se puede utilizar para detener o apartar los ataques del oponente gracias a su defensa en forma de cruceta, de orejas, de lazo, con gavilanes, o bien con cazoletas o guardas de distintos formatos que servían para proteger la mano armada.



La evolución de esta arma la llevó a pasar de estructuras más cortas y robustas, como las espadas griegas o romanas que podemos ver en las escenas de películas como *Gladiator*, protagonizada por Russel Crowe, *Espartaco* con Kirk Douglas, *Troya* con Brad Pitt, o *300* con Gerard Butler, a las más largas y pesadas utilizadas por toda Europa a lo largo del Medioevo, como los montantes o mandobles, que deben su denominación al hecho de que tienen que ser manejados con las dos manos debido a su peso (mano doble). Posteriormente aparecieron las espadas de mano y media, también conocida como espada bastarda, hasta llegar a la evolución de las espadas más modernas y ligeras como fue la famosa ropera española, sobre la que los conocidos Jerónimo Sánchez Carranza y Luis Pacheco de Narváez escribieron sus tratados sobre “La Verdadera Destreza de la esgrima española”. Esta ropera española también fue conocida como rapiere en Francia, la cual fue el arma de los mosqueteros galos, y que hemos podido disfrutar en la historia de Cyrano de Bergerac, o en las innumerables versiones que de las aventuras de los Tres Mosqueteros y D’Artagnan se han hecho a lo largo de la historia del cine.



Gladius romano de Maximus en *Gladiator*, Interpretado por Russel Crowe.

(De Ridley Scott, con 2000. Universal Pictures).



Kiefer Sutherland, Charlie Sheen, Chris O'Donnell y Oliver Platt con sus espadas roperas de lazo en *Los tres Mosqueteros*. (De Stephen Herek, 1993. Walt Disney Pictures / Caravan Pictures)

La ropera se puede ver con claridad en la versión de nuestro *Capitán Alatriste* de Pérez Reverte que protagonizó Viggo Mortensen. Estas espadas ligeras también fueron las más utilizadas en los innumerables duelos disputados en la Europa de los siglos XVI a XIX, aunque en la última época fueron sustituidas por los sables, ya que la espada resultaba ser casi siempre mortal.

También aparecen las espadas en otras muchas aventuras que se relatan en obras tan conocidas como *La Máscara del Zorro* con Antonio Banderas, *La Princesa prometida* con Cary Elwes y Mandy Patinkin, o el *Hamlet* de Kenneth Branagh.

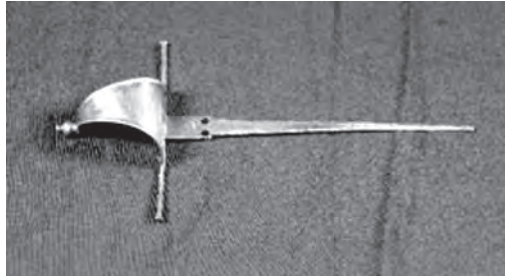
La evolución de la espada, en su versión de práctica, dio paso al espadín francés o florete.

Las espadas deportivas, en su modalidad de entrenamiento, son las más utilizadas en la práctica teatral. Resultan muy útiles en los procesos de enseñanza con los actores y actrices, ya que son ligeras y muy adaptables a multitud de situaciones escénicas. Las espadas de entrenamiento también son más cómodas y seguras por lo que es recomendable su uso como paso previo a la utilización de las armas roperas, de más difícil manejo.

La daga

Es el arma que tradicionalmente completaba la indumentaria del soldado español a lo largo de todo el renacimiento, y que llegó hasta la época barroca. Su uso se genera-

lizó en España a partir del siglo XV sustituyendo al broquel en funciones de defensa, pero con el valor añadido de resultar mucho más útil en los enfrentamientos cuerpo a cuerpo, ya que permitía igualmente defenderse de los ataques del adversario de forma eficaz, como ofender al enemigo asestándole golpes en la distancia corta. También fue muy valorada en las situaciones en las cuales había que enfrentarse a más de un adversario, así como un arma alternativa de manejo rápido y certero en distancias cortas en callejones o tabernas, donde un arma larga como la espada ropera resultaba poco práctica.



La vizcaína, o daga de vela parece que fue la más popular en la España de finales del Siglo de Oro. Tal fue su eficacia, que su uso se extendió hasta bien entrado el siglo XVII en el que alcanzó su máximo esplendor. A partir de esa fecha, los tratados cuentan que su utilización quedó relegada a maleantes y gente de mal vivir.



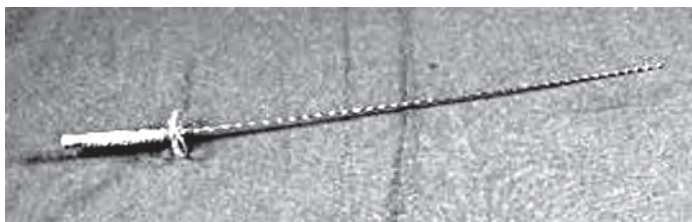
Viggo Mortensen en El Capitán Alatriste preparado para luchar con espada ropera y daga de vela.
(De Agustín Díaz-Yanes, 2006. Estudios Picasso).

Las dagas también resultan muy prácticas en escena. Una vez aprendido su manejo con el brazo no dominante permiten montar coreografías espectaculares con enfrentamientos muy creativos, así como luchas corales entre tres o cuatro actores o actrices luchando simultáneamente sobre el escenario.

El florete

Mi maestro, Francisco Saucedo, en su Tesis doctoral define el florete, citando a Revenue: “Arma inofensiva de hoja flexible terminada en un botón en forma de flor, que permite simular un duelo sin riesgo de herida”.

El florete, también conocido como espadín, es un arma de punta muy ligera que, según señalan la mayoría de los autores, nació en Francia en el siglo XVII como aparece en el tratado de Henry de Saint-Didier. Actualmente su peso es inferior a 500 gramos y como la espada, también tiene una hoja de 90 centímetros de longitud. El florete resulta ideal para iniciarse en el arte del manejo de las armas, sus inicios están asociados a este proceso de aprendizaje y a la modalidad de esgrima de salón que se extendió por las cortes europeas. El manejo de esta arma también se relaciona con los primeros pasos hacia la esgrima de las damas de la corte. Es el arma femenina por antonomasia.



Por lo tanto, en escena sería el arma apropiada para recrear las situaciones cortesanas y las escenas que ambienten momentos de aprendizaje, como en el caso de la obra de Arturo Pérez Reverte, *El Maestro de Esgrima* con Assumpta Serna y Omero Antonutti, *Scaramouche* con Stewart Granger y Mel Ferrer, o *La Clase de Esgrima* con Märt Avandi.



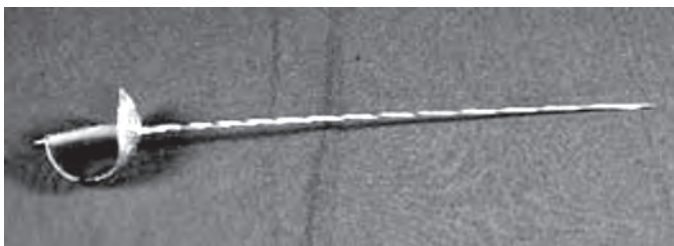
Omero Antonutti y Assumpta Serna, el maestro y la alumna practicando con el florete.

El Maestro de Esgrima.

(De Pedro Olea, 1992. Altube Films)

El sable

Es un arma de punta y corte. Esta arma se caracteriza por los tajos lanzados con el filo y el contrafilo. Es un arma de menor alcance que la espada, pero que permite acciones muy rápidas. La versión más conocida de esta arma posiblemente sea la del sable polaco, que junto con todas las versiones de Europa del este, Hungría, Rumanía o Rusia desarrollaron una técnica mortal para sus enemigos. Es el arma utilizada mayoritariamente por la caballería y la marina en todo el mundo, el arma característica de los piratas, como podemos ver en *El Prisionero de Zenda* con Stewart Granger y James Mason, o en todas las versiones de la famosa serie de *Piratas del Caribe* con Jack Sparrow interpretado por Johnny Depp.



Esta arma comparte una técnica semejante a la famosa katana samurái que podemos ver en *Kill Bill* con Uma Thurman, *El Último Samurái* con Tom Cruise, o en *Los Inmortales* con Christopher Lambert y Sean Connery. Debido a su ligereza, a lo vistoso de su apariencia y a la espectacularidad de sus amplias acciones de corte y molinetes resulta un arma muy utilizada en los escenarios, aunque en algunas ocasiones no se ajuste a las características de los personajes. El sable permite montar coreografías muy dinámicas, pero es necesario tener en cuenta la flexibilidad de su hoja y mantener un correcto control de la distancia para no tener sorpresas desagradables durante los ensayos y las escenas.

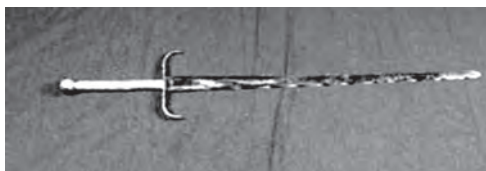


El Signo del Zorro, el duelo con sables entre Tyrone Power y Basil Rathbone.
(De Rouben Mamoulian, 1940. 20th. Century Fox)

Por último, hay que señalar que las técnicas de ataque con el filo propias del sable pueden ser también utilizadas con el florete y la espada en el escenario, ya que resultan más vistosas y seguras que las acciones de punta, además de contribuir a sonorizar de una forma más rotunda las coreografías de esgrima.

El mandoble

El término mandoble hace referencia de forma general a todas las espadas que requerían de las dos manos para poder ser manejadas de forma eficaz, como el Claymore escocés, o los montantes.



Estas armas podían alcanzar los dos metros y medio, y fueron ideadas para enfrentarse a los lanceros, y para derribar a los jinetes de sus monturas, como podemos ver en la historia de la famosa espada de William Wallace, la leyenda escocesa, muy conocida gracias a la película *Braveheart*, de Mel Gibson y que medía más de un metro y medio. También hemos podido ver esta modalidad espectacular en una de las películas atemporales más conocidas a nivel mundial, me refiero a *Conan el bárbaro*, protagonizada por Arnold Schwarzenegger. Estas versiones grandes y pesadas evolucionaron en las conocidas como bastardas, o mano y media, como es el caso de las que aparecen en *Rob Roy*, protagonizada por Lian Neeson y ambientada en Escocia, o la tizona y la colada de nuestro legendario Cid Campeador, y que según cuentan, él manejaba con una sola mano, esta arma la podemos disfrutar en la película del *Cid*, protagonizada por Charlton Heston.



Mel Gibson con el Mandoble de William Wallace en *Braveheart*.

(Dirigida y protagonizada por Mel Gibson. 1995. 20 th. Century Fox / Icon Productions / Ladd Company)

Pues bien, en escena, resultan más prácticas estas versiones más reducidas del mandoble, es decir, armas con hojas cuya longitud se encuentre entre los 80 centímetros y el metro y veinte centímetros, susceptible de ser utilizada con una o dos manos. Resulta más manejable y menos peligrosa, además de permitir una gran variedad de movimientos.

La espada bastarda era un arma sólida, pero a la vez muy ágil, y tuvo un gran protagonismo en toda Europa entre los siglos XV y XVI, hasta que la pólvora propició la generalización de la espada ropera, con la que se produjo la optimización del manejo

de la punta de la espada, como ya hemos descrito en el apartado anterior en el que hablamos de la espada.

Todas estas armas son muy utilizables en escena, aunque debemos ser muy exigentes a la hora de iniciarnos en su manejo, ya que incluso las versiones de prácticano dejan de ser armas y pueden resultar muy peligrosas si no se manipulan con el debido rigor.

Por supuesto, para conseguir buenos resultados y mantener la seguridad en todo momento, mi recomendación es trabajar siempre con la supervisión de un técnico acreditado, ya que ningún manual puede reemplazar la labor de un maestro.

4. El montaje de la escena

Para montar una escena con garantías de éxito debemos seguir los pasos adecuados, recordando que la prioridad siempre es la seguridad de los actores y actrices, y después buscaremos el sentido de la verdad. Por supuesto, será primordial conocer la obra y la versión elegida por el director/a. Deberemos tener un primer encuentro con la dirección para sintonizar y unificar lenguajes, así como concretar las estéticas que se desean emplear y que determinarán las acciones que se emplearán en la lucha. Resulta también primordial dibujar un esbozo de los conflictos que se van a suceder a lo largo del espectáculo, ya que nos podemos encontrar con situaciones en las que nuestro trabajo puede aparecer en un momento muy concreto con una significación determinada y con un efecto ulterior o, por el contrario, puede ser que forme parte de una función en la que se suceden varias escenas con uno o varios personajes que van sufriendo una evolución y desarrollo a lo largo de la trama.

En cualquier caso, vamos a ver las recomendaciones prácticas esenciales para poder organizar el trabajo con los actores y actrices de forma correcta y rentable.

Una vez recogida la información con las líneas generales de la obra podremos empezar eligiendo las armas que más se adecúen a las características de la historia y los personajes, teniendo en cuenta detalles como la época, el lugar, el rango de los personajes, su habilidad... Después analizaremos la situación escénica, escenografía, vestuario, atrezzo... sin olvidarnos del espacio sonoro y visual.

También necesitamos tener muy claro el desarrollo de cada una de las escenas con datos concretos como: qué personajes hay en el escenario, por donde se producen las entradas y salidas, la dinámica de la escena, es decir, quién o quiénes son los

ofensores, y quién o quiénes son los ofendidos, si va a haber heridos o muertos en dicha escena... Todo esto resultará muy relevante a la hora de coreografiar y elegir los recursos escénicos que puedan enriquecer el trabajo. Con toda esta información ya estaremos en condiciones de iniciar el diseño de la escena, sólo nos faltaría por valorar un detalle importante, el material humano, es decir, las características de los actores y actrices que van a participar en el proyecto, ya que el nivel de aptitud corporal de éstos puede determinar el grado de dificultad y complejidad de las acciones que vamos a asumir. En todo caso, debemos concienciar a los actores de que llevar a cabo una escena de esgrima es una gran oportunidad profesional y un momento de lucir su competencia sobre el escenario y cautivar al público mostrando su destreza con las armas. El último detalle imprescindible antes de empezar sería el de diseñar la coreografía siempre en relación directa con el tiempo del que disponemos para ensayar la escena, ya que sería un inconveniente tanto pecar por defecto como por exceso. Dicho esto, la progresión en el trabajo sería recomendable que siguiera los siguientes pasos:

1. Aprendizaje de la coreografía con la mano y a pie parado. Debe realizarse a un ritmo lento y fijando muy bien los blancos, las trayectorias y las paradas.
2. Práctica de la escena con la mano introduciendo los desplazamientos, giros y caídas, también a ritmo lento.
3. Práctica de la coreografía de forma individual con el arma, o las armas, a pie parado y luego con los desplazamientos marcados. Se trata de un trabajo de visualización e interiorización personal previo al ensayo con los compañeros de escena, resulta muy útil y facilitará mucho los posteriores ensayos.
4. Ensayo con el compañero o compañeros de escena con las armas. En este paso podríamos servirnos de armas de práctica, de madera o similar si disponemos de ellas, antes de ensayar con las armas reales. En este punto debemos organizar el trabajo de forma cuidadosa, ya que es el momento en el que aparecen los riesgos de accidente.

Las pautas más recomendables en estos momentos son las de trabajar a **ritmo lento y con distancia larga**. Siempre empezando los ensayos a pie parado y luego con desplazamiento. De tal manera que a medida que los actores y actrices vayan

sintiendo el control y la seguridad en las acciones, éstas se irán agilizando y aproximándose a la distancia y al ritmo real. En cuanto a estos dos factores, distancia y ritmo, debemos matizar que **NO** es recomendable buscar la mayor velocidad posible de ejecución, ya que resulta contraproducente en muchas ocasiones, llevándonos a asumir riesgos innecesarios y ensuciando la escena, a la vez que la hace ininteligible para el público. Por supuesto, los actores y actrices podrán mostrar su virtuosismo en el manejo de las armas, pero de forma muy concreta en acciones muy determinadas y con absolutas garantías de seguridad para ellos y para el público.

Un recurso muy práctico a la hora de ensayar el control de estos parámetros es que el atacante marque el ritmo y el defensor controle la distancia de seguridad. Teniendo en cuenta que la velocidad debe ajustarse al más lento de los actores y la distancia siempre es recomendable que se mantenga ligeramente por encima de la real, respetando el conocido como plano de seguridad en todo momento. Las escenas hay que respirarlas, debemos aprender a temporizar cada enfrentamiento, dar el tiempo necesario a cada momento de la lucha, sin atropellarla y sin dejar que caiga el ritmo de forma innecesaria. El público debe quedarse con ganas de ver más, y nunca experimentar la sensación de que hemos alargado una escena de forma artificial.

El recurso más práctico que tenemos hoy en día es el de grabar los ensayos y revisarlos una y otra vez desde distintos puntos de vista. Como final de este artículo, me gustaría compartir con todos los lectores la pauta que sigo yo, y que pido a todos mis alumnos/as a la hora de preparar cualquier propuesta escénica. Todo trabajo se debe preparar con absoluto compromiso con la profesión y buscando el equilibrio entre los aspectos que soportan la escena, TAC.



Referencias bibliográficas.

- Agrippa, C. (1604). *Trattato di scienza d'arme*.
- Alberola Miralles, F. (1998). *Esgrima Teatral, Lenguaje escénico de las armas. Cuadernos de investigación* 12. Murcia: Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia.
- Alberola Miralles, F. (2016). *Esgrimir con la palabra, dialogar con la espada*. Madrid: Ed. Antígona.
- Alfieri, F. (1653). *Lo spadone*.
- Alfieri, F. (1653). *L'arte di bien maneggiare da spada*.
- Cabriñana del Monte, J. U. (1900). *Lances entre caballeros*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.
- Capoferro, R. (1610). *Gran simulacro dell'arte e dell'uso della scherma*.
- Carranza, H. (1582). *Diálogos de la filosofía de las armas y de su destreza, y de la agresión y defensión cristiana*. Sanlúcar de Barrameda.
- Di Grassi, G. (1570). *Ragione di adoprare sicuramente l'arme*.
- Giganti, N. (1606). *Scola di spada*.
- Lane, R. (1999). *Swashbuckling*. Londres: NHB.
- Marozzo, A. (1537). *Il duelo o vero fiore dell'armi*.
- Marozzo, A. (1568). *Arte dell'armi*.
- Merino Bocos, J.R. (2018). *Esgrima escénica*. Valladolid: Ed. Maxtor.
- Ocete Rubio, R. (1988). *Armas blancas en España*. Madrid: Ed. Tucán.
- Pacheco de Narvaez, L. (1600). *Las grandezas de la espada*. Madrid: Herederos de Juan Íñiguez de Lequerica.
- Pacheco de Narvaez, L. (1608). *Las cien conclusiones o formas de saber de la verdadera destreza, fundada en ciencia, y diez y ocho contradicciones a las tretas de la destreza común*. Madrid: Luis Sánchez.
- Pacheco de Narvaez, L. (1612). *Compendio de la filosofía y destreza de las armas de Gerónimo de Carranza*. Madrid: Luis Sánchez.
- Pacheco de Narvaez, L. (2010). *Las cien conclusiones*. Ed. Manuel Valle Ortíz. Santiago de Compostela: AGEA, Edizer. 2010.
- Pérez Reverte, A. (1992). *El maestro de esgrima*. Madrid: Ed. Alfaguara.
- Pérez Reverte, A. (1996). *El capitán Alatriste*. Madrid: Ed. Alfaguara.
- Pous Cuberes, R. (2003). *Comentarios al Saint-Didier*. Terrasa: Ed. Autor, 2003.
- Roque, E. (1999). *Esgrima Artística*. Lisboa: Hugin.

Roque, E. (2011). *Esgrima para actores*. Lisboa: Ed. E.Roque.

Saucedo Morales, F. (1997). *Jerónimo Sánchez de Carranza y la Escuela Española de Esgrima*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.

EL SOMBRERO DE TRES PICOS (un triángulo amoroso)

Ana M^a. Alises Castillo
M^a Montserrat Franco Pérez

El 22 de julio de 2019 es el centenario del estreno del famoso ballet *El sombrero de tres picos*, obra que fue estrenada en el Teatro Alhambra de Londres por la compañía de los “Ballets Rusos de Diaguilev”; casi cien años después la “Compañía Nacional de Danza” ha repuesto esta coreografía el día 6 de julio de 2019, y ha sido repuesta por encargo del director del festival de Música y Danza de Granada, Pablo Heras Casado, y representada en el encantador espacio del Generalife.

El sombrero de tres picos es un ballet dramático en un acto con música de Manuel de Falla y con coreografía de Leonide Massine. Es considerado como el primer ballet español de la historia. Esta obra está basada en la novela de Pedro Antonio de Alarcón, y el argumento original es de Gregorio Martínez Sierra. Este ballet seguía la idea multidisciplinar de los Ballets de Diaguilev, o idea de obra de arte total¹ muestra de ello es que además de tener música, coreografía, argumento creado por grandes figuras de la música y de las artes escénicas, su escenografía y vestuario fue creado por Pablo Picasso una de las figuras más destacadas de las artes plásticas a nivel internacional.

Es curioso que a pesar de haber pasado ya cien años desde su creación sigue siendo un ballet muy actual, principalmente en la estética.

La primera vez que se representó tardó tres años en ver la luz, Diaguilev consiguió que finalmente se pusiera en escena su ballet español en el Teatro Alhambra de Londres, con un gran éxito. Leonide Massine fue el molinero, Tamara Karsavina la molinera, Leon Woizilovski el corregidor y Stanislas Idzikovski el dandy.

La siguiente puesta en escena de esta obra fue en Estados Unidos a cargo de los

¹ El término alemán *Gesamtkunstwerk* (traducible como *obra de arte total*) se atribuye al compositor de ópera Richard Wagner, quien lo acuñó para referirse a un tipo de obra de arte que integraba la música, el teatro y las artes visuales. Wagner creía que la tragedia griega fusionaba todos estos elementos, que luego se separaron en distintas artes (diccionario.sensagent.com).

“Ballets Rusos de Montecarlo” el 9 de marzo de 1934, Leon Woizilovski fue el molinero, y Tamara Tourmanova la molinera.

Posteriormente este ballet fue puesto en escena por Leonide Massine para el “American Ballet Theatre” en 1943, interpretando los papeles principales Leonide Massine y La Argentinita; para el “Sadler´s Wells Ballet” en 1947 se repuso siendo en esta ocasión el papel de la molinera interpretado por Margot Fonteym.

Siguiendo las investigaciones de María Graciela Estrada (2010), este ballet se sigue reponiendo en 1949 por “El Ballet del Marqués de Cueva”; 1952 en la “Scala de Milán” se vuelve a reponer, y lo más destacado e interesante es que Antonio Ruiz Soler (Antonio “El bailarín”) interpreta el papel del molinero, y Mariemma el papel de la molinera, siendo interpretados los dos papeles principales por dos bailarines de Danza Española. En 1955 se pone en escena dicho ballet en el Teatro Colón en Argentina, y en el Teatro Municipal de Río de Janeiro; en 1956 lo repone el “Royal Swedish Ballet”; en 1957 es presentado en Holanda interpretando los papeles principales Massine y su hija Tatiana; en 1963 se presentó en el “Cologne State Opera Ballet”; en 1965 en el “Viena Ópera House, y en 1969 Massine y su hija Tatiana lo montan para el “Joffrey Ballet”, siendo el papel principal interpretado por un bailarín de Danza Clásica, español, Luis Fuentes, el papel de la molinera lo interpreta Barbara Reminton, el corregidor fue Basil Thompson y el dandy Frank Bays. En 1973 *El sombrero de tres picos* se presenta en el “London Festival Ballet”.

Entre 1973 y el 2004 este ballet fue repuesto en varias ocasiones en España, y en el año 2016 el “Ballet Nacional de España” lo pone de nuevo en escena con motivo del homenaje a Antonio Ruiz Soler.



Figura 1: Diseños del vestuario
(Desarrollando a Picasso - elrethistorico.com)

EL SOMBRERO DE TRES PICOS (UN TRIÁNGULO AMOROSO)

Año	Título	Coreógrafo
1973	<i>El sombrero de tres picos</i>	Versión filmada de Antonio Ruiz Soler (Estrada, Centro de Interpretación, 2010 p. 31)
1981	<i>El sombrero de tres picos</i>	Realizada por Antonio Ruiz Soler para el “Ballet Nacional de España” cuando es Director del mismo (Estrada, Ballet Nacional de España, 2010, p. 31)
1986	<i>El sombrero de tres picos</i>	Antonio Márquez interpreta el papel del molinero dentro de la versión de “El Ballet Nacional de España”, bajo la dirección de José Antonio Ruiz (Estrada, París y Bayo, 2010 p. 32)
1995	<i>El sombrero de tres picos</i>	Versión de Antonio Ruiz Soler para la “Compañía de Antonio Márquez” (Estrada, París y Bayo, 2010 p.32)
2004	<i>El loco</i>	“Ballet Nacional de España” el 6 de septiembre de 2004 en el Teatro Real de Madrid se repone este ballet con el título de <i>El loco</i> , coreografía de Javier Latorre (Estrada, Flamenco-World, noticias, 2010 p. 32)
2016	<i>El sombrero de tres picos</i>	“Ballet Nacional de España” coreografía de Antonio Ruiz Soler http://balletnacional.mcu.es/compania/repertorio/el-sombrero-de-tres-picos-2-2

Figura 2: tabla de reposiciones del ballet según el Estilo de la Danza Española

En diciembre de 1993 la “Ópera de París” graba en el Palais Garnier de París, *La train blue* y *La tricorne* como un documental que deja constancia de los trabajos que Picasso realizó para el mundo de la danza, y de la colaboración que este pintor tuvo con Diaguilev y con Massine.

Y de la experiencia que José Carlos Martínez, Director de la “Compañía Nacional de Danza” de 2011 a 2019, ha vivido como primer bailarín de la Ópera de París viene su conocimiento de esta obra, uno de los motivos por los que este ballet ha sido repuesto en el 2019 en el Festival de Música y Danza de Granada como encargo propio

de dicho festival; aunque la razón que más peso tiene como ya se ha dicho anteriormente ha sido el aniversario de su centenario, pero a esto hay que añadir también que una versión de esta obra fue estrenada en 1958 en este Festival, versión que fue realizada por la compañía de Antonio "Ballet Español".

El sombrero de tres picos refleja una historia ambientada en el siglo XVIII, historia basada en una leyenda popular, Gregorio Martínez Sierra junto a su mujer María Lejárraga adaptaron para teatro la novela de Pedro Antonio de Alarcón. Leonide Massine coreógrafo original de la obra, durante su estancia en España entre 1916-18 se había enriquecido conociendo el baile de carácter español, el flamenco y lo que se considera folclore; quien le ayudó en esta labor fue el bailaror Félix Fernández. La creación de la música corrió a cargo de Manuel de Falla que realizó toda la composición adaptándose a las peticiones de Massine, de esta forma creó toda la composición musical siguiendo totalmente la idea del coreógrafo, adecuándose a las estructuras, ritmos y matices que Massine le solicitaba.

El argumento de este ballet cuenta la historia del molinero y la molinera quienes llevan una vida agradable y dedican su tiempo a enseñar a cantar a su pájaro. Dentro de esta vida tranquila que realiza el matrimonio, la gente pasa por delante de su casa, y un joven se enamora de la mujer del molinero, y una chica joven del pueblo empieza a coquetear con el molinero.

El gobernador de la provincia (corregidor) junto a su mujer, pasa por delante de la casa del molinero y al ver la belleza que tiene la molinera intenta conquistarla, pero ella se resiste e intenta burlarse de él. El corregidor percibe la burla y se marcha amenazando a los molineros. El molinero y la molinera continúan con su diversión, a la que se suman a ella más vecinos, pero son interrumpidos por los alguaciles que se llevan al molinero.

El Corregidor visita al atardecer la casa de los molineros, encontrándose en ella la molinera sola y nerviosa. El sentir de ella es de venganza hacia el corregidor que ha ordenado arrestar a su marido. En el puente que hay próximo a la casa se encuentran el corregidor y la molinera, y esta lo empuja y cae. Mientras todo esto sucede el molinero se escapa y se encuentra con el corregidor, que ha conseguido salir del río donde la molinera lo lanzó, se enzarzan y el molinero comienza a burlarse de nuevo de él, hasta que cansado se cae al suelo. Los alguaciles vuelven a buscar al molinero, pero confundidos arrestan al corregidor, y se llevan a éste en lugar de al molinero.

El final de esta obra termina con una maravillosa jota donde se representa el encuentro entre el molinero y la molinera.



Figura 3: El corregidor
(Pablo Ruiz Picasso. El corregidor, estudio
para el vestuario del ballet *El sombrero de
tres picos*. [www.residencia.csic.es])



Figura 4: Representación en la
Scalata de Milán
(aticoizquierda.es. Enero 2015)

La reposición más reciente que se ha realizado de este ballet, como ya se ha dicho antes ha sido el día 6 de Julio de 2019, por encargo exclusivo del Festival de Música y Danza de Granada.

La “Compañía Nacional de Danza” ha recuperado este ballet mostrando los diseños de escenografía y vestuario que diseñó Picasso, ha puesto en escena la coreografía original de Massine; Lorca Massine y su asistente Anna Krzyskov han sido los encargados de realizar la reposición con el elenco de la Compañía Nacional, respetando las creaciones originales de Leonide Massine, su padre, y de Picasso. Es la primera vez que una compañía española representa la coreografía original que los “Ballets Rusos de Diaguilev” crearon para esta obra.

Y según el Director del Festival, Pablo Heras, (Europa Press, 2019):

El sombrero de tres picos ocupa un lugar muy destacado en la historia del ballet y la danza española... Es el ballet español por antonomasia, que conecta fuertemente la vanguardia del ballet ruso con la tradición española.

Entresijos del ballet *El sombrero de tres picos* – *Le tricorne*

Para aclarar las dos vertientes que se han dado en relación a las reposiciones que se han hecho de esta obra, desde la perspectiva de la línea de trabajo de las compañías de estilo más clásico está la creación original de la misma por Leonide Massine, con escenografía y vestuario diseño de Pablo Picasso y música de Manuel de Falla, puesta en escena por los “Ballets Rusos de Diaguilev” en el Teatro Alhambra de Londres en 1919. Y desde la línea de trabajo de compañías de danza española la primera versión que se hace de esta obra la hace Antonio Ruiz Soler en la Scala de Milan con Mariemma en el papel de molinera, que posteriormente será representada por la compañía de Antonio en 1958.

Comentando otro aspecto de esta obra hay que señalar, como curiosidad, que los telones que Picasso diseñó eran dos: uno de fondo y otro de boca; cuando se repuso este ballet, en la inauguración del Teatro Real en 1997, se puso como telón de boca una proyección de una obra de Picasso que recrea la plaza de toros de Ronda con mujeres con mantilla, obra de su época figurinista que estaba influenciada por su mujer Olga Khokhlova. Y este telón original de Picasso es un tapiz de casi seis metros de altura que ha estado durante muchos años colgado en el Seagram Building en la Quinta Avenida de Nueva York, frente a uno de los restaurantes más famosos del mundo.

También es interesante conocer que para la representación de este ballet, cada vez que se han utilizado los diseños originales de Picasso han tenido que pagarse los derechos de autor a sus familiares, motivo por el que en algunas de las reposiciones que se han hecho se han utilizado diseños similares, pero no los originales de Picasso.



Figura 5: Telón de boca que Picasso pintó para el ballet *Le tricorne* en 1919.
Fotografía GLENN CASTELLANO

La música es otro apartado interesante de tratar, que lleva consigo también sus derechos de autor, y que en esta ocasión la composición musical está muy ligada al argumento de la obra, porque este parte de un romance que hace María Lejárrega, mujer de Gregorio Martínez Sierra, que es quien lo firma, pero la autoría es de ella. María Lejárrega era por otra parte una especie de musa para Manuel de Falla, con quien mantuvo correspondencia, y entre ellos y con las indicaciones de Massine se creó la parte musical para este ballet, que partía de material que ya tenía Manuel de Falla, y que fue adaptando y arreglando según las indicaciones de María Lejárrega, Massine y Picasso.

Este libreto es una de las primeras obras que una mujer pudo firmar, y además se basa en una romance que trata de un abuso de poder, con una segunda versión del mismo en el que la molinera ridiculiza al corregidor.

La obra original, en el apartado musical, la firma Manuel de Falla y fue titulada originalmente en inglés “El tricornio” y editada en el Reino Unido porque en su momento era más fácil y económico hacerlo allí.

Para cerrar este artículo hay que mencionar que la unión de María Lejárrega con Manuel de Falla viene a través de unos escritos que ella hizo sobre viajes, y algunos de estos inspiraron a Manuel de Falla para crear *Noches en los jardines de España* y más tarde *El amor brujo*. El libreto de ambas obras más *El sombrero de tres picos* están firmados por María Lejárrega, una mujer a la sombra de Gregorio Martínez Sierra.

Referencias bibliográficas y videográficas:

Balanchine, G. & Masón, F. (1988). *101 argumentos de grandes ballets*. Madrid: Alianza Editorial, S. A.

Barrera, L. (2008). “Picasso y la danza”. *El Periódico Extremadura*.

Estrada, M. G. (2010). *El sombrero de tres picos. Desarrollo coreográfico a través del siglo XX*. México: Garabatos.

“La Compañía Nacional de Danza recupera este sábado en Granada el ballet original de *El sombrero de tres picos*”. *EUROPA PRESS 5-07-2019*.

Marinero, C. (2015). “Picasso liberado”. *El mundo 1-09-2015*.

Marinero, C. (2019). “El sombrero de tres picos, obra maestra de Picasso, Falla y Massine”. *El mundo 9-07-2019*.

Martínez, J. C. (2019). *Cuadernos educativos de la Compañía Nacional de Danza: Les Ballets Russes*. Madrid: Compañía Nacional de Danza.

Picasso and Dance: le train bleu-Le tricorne (Ballet de L’Opera de París) (1993). DVD. París: Un programa de DIDIER BAUSSY-OULIANOFF- Producido y narrado por ROBIN SCOTT.

“Una muestra en la Alhambra recrea el proceso creativo de *El sombrero de tres picos*”. *AGENCIA EFE 4-07-2019*.

NADA MÁS TERRIBLE QUE EL HOMBRE
El coro y sus estásimos en la tragedia griega
(*Antígona* de Sófocles)

Marta Ramos Grané

Los textos del coro son los elementos de la tragedia griega que menos atención han recibido frente a los grandes monólogos y diálogos, si bien han sido objeto de estudio desde el punto de vista de la métrica (García Romero, 2014), la estructura trágica (Fuentes González, 2007) o su contenido (Pérez Lambás, 2017), pocos son los trabajos que dan una perspectiva global de estas intervenciones. Por este motivo, en los últimos años se están publicando trabajos con este enfoque, como queda demostrado por la bibliografía utilizada.

En las siguientes páginas, vamos a repasar las funciones del coro trágico en la Antigua Grecia partiendo de las características de la tragedia como género: orígenes, preceptos más básicos, su contexto, forma de representación, actores, escenografía, público...



Teatro griego de Epidauro (s. IV a.C.). Fuente: zoover.es

Una vez apuntados estos componentes básicos, comentaremos brevemente las innovaciones que supuso para el siglo V a.C. el teatro de Sófocles, autor que servirá de ejemplo para analizar y explicar con detalle los estásimos, intervenciones corales distintas de la párodos (primera aparición del coro) y del éxodo (canto final) y que funcionan como elementos estructurales. Dado que los ejemplos que se van a utilizar proceden de *Antígona*, una de las obras más conocidas, con mayor influencia y con gran variedad de interpretaciones, veremos el tema y las particularidades de esta tragedia y su tradición a partir de estos pasajes tan conocidos.

A continuación, analizaremos los dos primeros estásimos de *Antígona* según su contenido con la finalidad de comprender mejor el papel del coro en época clásica en un autor tan fundamental en el desarrollo del género como es Sófocles.

1. La inmortalidad de la tragedia griega

La tragedia surgió en la Antigua Grecia ligada, según parece, a representaciones y ritos sagrados de corte dionisiaco (Vara Donado, 1996). Gran parte de las obras que nos ayudarían a entender el género se ha perdido debido a los azares de la transmisión y del tiempo; pero esa misma fortuna también ha salvado del olvido una serie de tragedias que, por su temática y su esencia, nunca han dejado de estar vigentes.

En la tragedia griega, hija de la épica homérica, se funden las palabras, los mitos y la acción con la representación directa. Quizá sea este uno de los pilares en los que se apoyan la mimesis (imitación), la *catarsis* (purificación de las pasiones), la *hamartía* (error que desencadena las desgracias) o la *hybris* (desafío del héroe a los dioses).

Hace unos 2500 años, cuando la tragedia griega alcanzó su máximo esplendor, ya completamente distanciada de sus orígenes, el contexto de las representaciones era muy diferente al actual. Se trata de un género social, además de un espectáculo, que había encontrado su sentido en el contexto de la polis (Herrerías Maldonado, 2010): se desarrollaba en festividades en honor a Dioniso, aproximadamente en marzo, dentro de un espacio consagrado con un altar. La representación de obras estaba limitada a tres autores, elegidos y pagados por un corego (ciudadano cargado con un impuesto especial para sufragar esos gastos), y duraba tres días, en los que cada dramaturgo ponía en escena tres tragedias y un drama satírico. Las actuaciones comenzaban con la salida del sol y acababan al atardecer, de forma que se convertían en auténticos

fenómenos de masas. Durante estas fiestas, los tres autores competían entre sí para obtener el primer premio del concurso (*agón*) de parte de un jurado compuesto por ciudadanos atenienses.

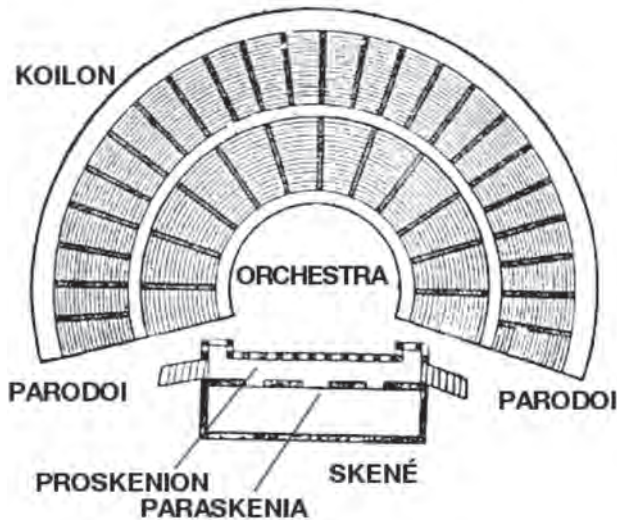
Las obras que presentaba cada tragediógrafo formaban trilogías, normalmente conectadas entre sí por el tema o por los personajes, aunque tampoco podemos saber con exactitud cómo fueron cambiando con el paso de los años porque solo una nos ha llegado completa: la *Orestíada* de Esquilo. A estas tres tragedias hay que sumarle un drama satírico, un tipo de obras también mal conocido, ya que solo *El cíclope* de Eurípides se conserva en su totalidad, si bien es cierto que existen numerosos fragmentos de otras obras. Estos dramas, considerados menores, tenían mayor relación con los orígenes del género, ya que parece que ponían en escena un coro de sátiros y tenían un final alegre, a diferencia de las grandes tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides.

Otro de los elementos que más ha evolucionado dentro del género es el coro. El coro nació de esos cantos rituales y llegó a ser el elemento estructural básico de la tragedia, de forma que las partes de las obras vienen dadas por sus intervenciones: prólogo (antes de su aparición), párodos (primera intervención), una sucesión de episodios y estásimos y, finalmente, el éxodo (canto final del coro). No podemos olvidar el hecho de que el coro actuaba acompañado de música y danza, elementos que hemos perdido irremediablemente y que dificultan nuestra comprensión de la tragedia. Con el desarrollo del género, sin embargo, el coro fue perdiendo participación y permanecía en las obras como mero espectador.

Los actores eran profesionales, por lo general, mal vistos por la sociedad de su época. Conocemos casos de actores tan destacados que los tragediógrafos diseñaban papeles específicos para ellos según su voz o sus capacidades físicas. No había mujeres ni en escena ni entre el público; por ello, los papeles femeninos los interpretaban actores caracterizados mediante el vestuario (túnicas y coturnos) y las máscaras. Estas máscaras no solo eran una parte de la caracterización, sino también una ayuda para la voz del actor, garantizando una sonoridad mayor en un teatro ya de por sí diseñado para mejorar la visión y el sonido de la escena. Sin embargo, no todos los actores eran profesionales: el coro estaba formado por jóvenes atenienses que se movían y cantaban dirigidos por un corifeo (experto).

La escenografía es uno de los elementos más llamativos de aquel gran teatro, pero también uno de los menos conocidos. Los teatros se construían a cielo abierto aprove-

chando la inclinación de las laderas para el graderío. En el centro, se situaba la *orchestra*, reservada para el coro, con un altar de piedra en el centro; detrás, se hallaban el proscenio, espacio destinado a la representación, y la escena, lugar donde los actores podían cambiarse y descansar durante las partes corales. Había cuatro elementos técnicos fundamentales: *pinakes* (tableros decorados para el fondo), *periaktoi* (prismas giratorios), *ekklema* (plataformas giratorias que permitían sacar a escena lo que ocurría en el interior del edificio escénico) y *mechané* (grúa de poleas para introducir la técnica del *deus ex machina*). Existían también algunas plataformas elevadas para situar a los dioses durante la acción y trampas y escaleras ocultas en el suelo para hacer ascender a los personajes desde el Inframundo o desde un lugar inferior. Para los efectos de sonido, esencialmente relacionados con el tiempo atmosférico, se utilizaban utensilios de metal o instrumentos musicales (García Novo, 1981).



Planta de un teatro griego. Fuente: classiquesdeandres.blogspot.com

Es especialmente interesante desde el punto de vista actual el hecho de que el público ya conocía el argumento de las obras que se representaban. No se valoraba la originalidad, sino la forma de desarrollar el mito y la belleza del texto, la capacidad del autor para conectar con el público, que terminaba compartiendo con el héroe sus emociones. La *catarsis* consistía, en esencia, en conseguir desarrollar simpatía o un sentimiento de condena hacia los personajes de la tragedia.

Esto fue lo que consiguieron los tres grandes trágicos griegos: Esquilo, Sófocles y Eurípides. Solo sus tragedias se conservan completas y no toda su producción, sino únicamente una pequeña parte: siete de Esquilo, siete de Sófocles y dieciocho de Eurípides. Sin embargo, siguen apareciendo fragmentos de otras tragedias de estos y de otros autores, cuyas aportaciones al género fueron sin duda más significativas de lo que hoy podemos apreciar. Esta relativa escasez de textos y la proximidad temporal de los dramaturgos derivaron en la aparición de leyendas en torno a ellos: sus muertes irónicas, su personalidad radicalmente distinta o la fijación del año 480 a.C. como fecha clave, ya que Esquilo habría estrenado *Los persas* (única tragedia conservada de tema histórico), para cuyo coro se habría elegido como director a un joven Sófocles, y que la tradición fijaría como año de nacimiento de Eurípides (Lesky,1938).

Todo esto junto con los temas que se tratan ha hecho de la tragedia el género más influyente en la tradición europea posterior, con unos preceptos y formas que siguieron funcionando casi sin interrupción hasta el siglo XIX y que aún hoy se encuentran en nuestras representaciones. Por eso la tragedia es el mayor exponente de su cultura y del clasicismo y por eso se la ha considerado la quintaesencia del arte griego.

2. “Desgracias caen sobre desgracias”. Nueva visión de Antígona

Tanto el artículo como este apartado llevan por título versos del coro de *Antígona*. Estos dos versos en concreto marcan el contenido de los dos estásimos elegidos y son especialmente representativos del teatro de Sófocles, su autor.

Sófocles, uno de los mayores exponentes de la tragedia griega junto con Esquilo y Eurípides, nació en los primeros años del siglo V a. C. en Colono, demo del Ática, y murió en 406 en Atenas, fue uno de los autores griegos más longevos de los que tenemos noticia. Su actividad se desarrolló a lo largo del gran siglo del clasicismo, de la Ilustración ateniense, de tal modo que vivió todo el esplendor de su polis. De

hecho, los últimos años de su vida coincidieron con la guerra del Peloponeso, una de las mayores guerras de la Antigüedad, que supuso la derrota y la decadencia del poder de Atenas.

Se decía que su voz era débil y que era una persona hábil en el ejercicio físico y para la música. Según la *Suda* (una enciclopedia del s. X), se casó en dos ocasiones y tuvo varios hijos, entre ellos Aristón, padre de Sófocles el Joven, también poeta trágico. Como también se ha recogido en relación con otros sabios de la Antigüedad, por ejemplo Sócrates, el dramaturgo era un amante de su patria y rechazó invitaciones de otras polis para no abandonar Atenas durante un período de tiempo demasiado amplio. Fue amigo de Heródoto, historiador, e Ion de Quíos, filósofo y tragediógrafo.

Las biografías de la Antigüedad lo presentan como un hombre de carácter conciliador, amante de su patria y que supo ganarse el favor del público del momento. Un reflejo de ello es que fue el tragediógrafo que más victorias cosechó en los agones trágicos, se suele afirmar que fueron 24, y se dice que nunca quedó tercero. Se dio a conocer en el año 468 a. C., año en el que venció en el concurso trágico a Esquilo, autor que había vencido en los años precedentes.

Sófocles nunca demostró demasiado interés por la política, a pesar de ser amigo de Pericles, como cuenta el historiador Plutarco; sin embargo, participó activamente en la vida política del momento, ejerciendo cargos como el de estratega en dos ocasiones, es decir, comandante en jefe. Participó como tal en uno de los conflictos de su tiempo: la guerra de Samos (440-439 a. C.), un enfrentamiento entre Atenas y Samos por una cuestión territorial que terminó con la expulsión del gobierno de Samos por parte de los atenienses y la intervención de los persas. Se dice que la elección de Sófocles para esta guerra se debió al gran éxito que había cosechado dos años antes con *Antígona* (441 a. C.), aunque no parece un dato muy fiable, como demuestra Pino Campos (2010). También formó parte del Consejo que se convocó tras la expedición a Sicilia (413 a. C.), uno de los mayores desastres militares para Atenas en el desarrollo de la guerra del Peloponeso.

También tuvo algunos cargos religiosos en Atenas: fue sacerdote y participó en la introducción del culto de Asclepio (dios de la medicina) en Atenas.



Sófocles. Fuente: mismuseos.net

El mismo año de su muerte puso de luto a los miembros del coro para honrar a Eurípides, que acababa de morir. Él mismo fue venerado casi como un dios.

De las más de 120 tragedias que le atribuyen la *Suda* y de las que apenas conocemos el nombre, únicamente han llegado completas hasta la actualidad siete: *Áyax*, *Antígona*, *Electra*, *Filoctetes*, *Edipo rey*, *Traquinias* y *Edipo en Colono*; además de numerosos fragmentos que han aparecido en papiros bastante deteriorados. Como se ve, Sófocles recurrió a los grandes temas del mito como argumento para sus tragedias, ya que era frecuente identificar estos personajes y sus circunstancias con arquetipos del comportamiento humano. Esquilo, su predecesor, había presentado sus tetralogías conectando sus temas, sus formas y sus personajes, pero Sófocles, incluso cuando Esquilo aún vivía, decidió presentar sus dramas con temas independientes, especialmente a partir de su madurez.

En lo referente a los aspectos formales de la tragedia, introdujo un tercer actor en escena, lo que añadía vivacidad al diálogo, y aumentó el número de miembros del coro (coreutas) de doce a quince y, aun así, redujo la importancia del coro en las representaciones. Escribió un importante tratado titulado *Sobre el coro*, el único del que tenemos noticia, pero se perdió ya en época antigua. Sófocles podría haber creado el llamado *Tíaso de las Musas*, algo parecido a lo que hoy entendemos por escuela de teatro donde se trataba sobre literatura y arte dramático (Lesky, 1938).

Los aspectos más significativos de la tragedia de Sófocles son la división de la realidad en dos esferas: la divina y la humana, siempre supeditada a la primera, como refleja en *Antígona*; la exploración de la vanidad de las ilusiones humanas, como se aprecia en *Áyax*; la soledad del héroe, especialmente característica de *Filoctetes*; y la miseria de la existencia y el sufrimiento del hombre de las tragedias de Edipo (Lasso de la Vega, 2004). Este dramaturgo dotaba de gran importancia a los oráculos y a la adivinación en todas sus tragedias (Guzmán Guerra, 2016), lo cual se aprecia especialmente en los dramas de Edipo con la aparición del adivino Tiresias. Es, además, el mayor conocedor de la conocida ironía trágica, una situación en el discurso en la que las palabras tienen un sentido diferente o contrario para el que habla y para el interlocutor y el público.

La *Antígona*, que fue representada por primera vez en la primavera de 441 a. C. en Atenas, es distinta de la Antígona que actualmente entendemos. Hoy, este personaje se ha convertido en el prototipo de mujer que se une al débil y se enfrenta a la ley y a su familia, a pesar de conocer las consecuencias de su actuación; Antígona es la personificación de cualquier comportamiento justo que no es imperativo legal.

Antígona lleva a la escena la historia del palacio de Tebas inmediatamente posterior al destierro del gran rey Edipo. Edipo había tenido de su madre cuatro hijos: Eteocles, Polinices, Antígona e Ismene. Los dos hijos varones, herederos del trono, habían decidido reinar alternativamente en Tebas, hasta que Eteocles no quiso cederle el trono a su hermano, por lo que Polinices se vio obligado a atacar Tebas con un ejército extranjero para recuperar el orden establecido. Los hermanos se dan muerte el uno al otro al mismo tiempo frente a la ciudad y el reino de Tebas vuelve a Creonte, cuñado de Edipo y tío de los cuatro jóvenes. Creonte decide promulgar un edicto por el cual prohíbe sepultar a Polinices, considerado enemigo de la ciudad por haber llevado un ejército contra ella. En este punto, comienza la historia que Sófocles cuenta en *Antígona*.

Antígona, obligada por las leyes divinas, decide dar sepultura a su hermano Polinices¹ para evitar que su cadáver fuera devorado por los perros. Los guardianes del cuerpo se dan cuenta de que alguien ha intentado llevar a cabo los ritos fúnebres, por

¹ Permanecer sin sepultura en la cultura griega suponía no poder acceder al Inframundo y permanecer vagando por el mundo de los vivos como un espectro para toda la eternidad sin hallar nunca la paz. Era la mayor impiedad (Vernant, 2001).

lo que advierten a Creonte. Éste proclama que dará muerte a cualquiera que trate de enterrar a Polinices sin saber que su propia sobrina, Antígona, es la culpable. La joven es descubierta tratando de completar los ritos que había empezado y su tío la condena a muerte a pesar de estar prometida con su hijo, Hemón. Antígona se suicida y Hemón hace lo propio; Eurídice, madre de Hemón y esposa de Creonte, se quita también la vida al conocer el destino de su hijo.



Antígona de Marie Spartali Stillman. Fuente: meisterdrucke.es

Antígona escenifica la oposición entre la ley humana y la ley divina, el derecho y la costumbre, lo público y lo privado, el Estado y la familia, representados respectivamente por Creonte y Antígona. Aunque la obra encarna el choque entre dos personajes inflexibles caracterizados por la intransigencia propia de los héroes trágicos, entre la irreverencia de una mujer y el afán de un hombre, entre la juventud y la vejez, entre la sociedad y el individuo, prevalecerá la actuación de la joven. Se trata, en este sentido, de una advertencia de Sófocles: Atenas ha descuidado el culto a los dioses tradicionales, está siendo soberbia y tarde o temprano va a caer; la ley de la ciudad no puede ser contraria a los dioses. Muestra el papel de la mujer en la polis, carente de derechos frente al hombre (Varela, 2008). Sobre cómo podría percibir el público esta tragedia, García Gual (2006) afirma:

Toda la ciudad asiste al espectáculo, y los lamentos ante la peripecia mortal y truculenta de estos destinos heroicos, que son una lección y purificación sentimental para todo el pueblo [...]. Desde el graderío multitudinario, los que ven y escuchan esas desdichas heroicas reflexionan y se emocionan por esos sufrimientos terribles [...], que tienen como protagonistas a héroes solemnes y de otro tiempo, pero comprenden a la vez que en ellos se espejea la condición sufriente del hombre.

La importancia de esta tragedia se debe a que es un testimonio primordial del momento en el que muy probablemente se encontraba Atenas en cuestiones morales, legislativas y religiosas tan solo unos años antes de que estallase la guerra del Peloponeso (431-404 a.C.), que enfrentó a las dos grandes potencias del siglo V, Atenas y Esparta. Además, el alma de esta tragedia, la contraposición entre la ley natural y la ley política, ha sido objeto de debate en numerosas ocasiones a lo largo de la historia (Ockham, Locke, Spinoza...) y siempre se ha recurrido a *Antígona* para ejemplificarlo. En este sentido, esta tragedia se ha rescrito y reinventado en innumerables ocasiones: las óperas de Tommaso Traetta (1772), Arthur Honegger (1927) o Carl Orff (1949); las obras teatrales de Walter Hasenclever (1917), Jean Anouilh (1946) o Bertolt Brecht (1947); y ensayos, novelas... Para la tradición de *Antígona* en Europa no podemos dejar de remitir al capítulo “La Antígona de Sófocles” en La literatura griega y su tradición (Hualde y Sanz Morales, 2008).

El **coro de Antígona** está formado por ancianos de Tebas. Este hecho se debe tanto a que el soberano se rodeaba de un consejo de ancianos como al respeto que podían infundir personas de mayor edad a un Creonte adulto. Sin embargo, esto no se cumple del todo, ya que el propio coro guarda silencio ante el gobernante porque les inspira terror: “Sin embargo, ¿dónde hubiera podido obtener yo más gloriosa fama que depositando a mi propio hermano en una sepultura? Se podría decir que esto complace a todos los presentes, si el temor no les tuviera paralizada la lengua” (*Antígona*, 502-506).

A pesar de este miedo, el coro de ancianos cambia de parecer a lo largo del desarrollo de la tragedia. En el primer estásimo, el coro se había mostrado partidario del soberano en tanto que súbdito; en el segundo, se aprecia cómo se va distanciando de la opinión del gobernante, ya que no acusa a Antígona, sino que hace referencia simplemente a la necesidad del uno y negligencia de la otra. Hacia el final de la tragedia,

uno de los ancianos, tras la visita del adivino que profetiza el error de Creonte, afirma que “sabemos, desde que yo tengo cubiertos estos mis cabellos, antes negros, de blanco, que él nunca anunció una falsedad a la ciudad” (*Antígona*, 1092-1094).

En el coro de *Antígona* se trasluce el pensamiento de Sófocles, su reflexión y el debate que buscaba generar entre el público. Precisamente la evolución mencionada ilustra que, aunque tanto Creonte como Antígona estaban equivocados, el tragediógrafo tomaba partido por ella y por todo lo que Antígona representaba: la familia, lo privado, la costumbre, la ley divina. Esto ha generado una profunda discusión entre los estudiosos, ya que el personaje de Creonte es mucho más moderno, en el sentido de que vive en el marco de su realidad histórica, es un hombre puramente de la polis; en cambio, Antígona pone en escena una mentalidad arcaica, casi impropia del contexto democrático en el que se escribió y se representó la obra. ¿Quién es el verdadero protagonista si tenemos en cuenta que es Creonte el que sufre las desgracias al final de la tragedia? Sigue siendo Antígona, puesto que es ella quien permite introducir las frecuentes reflexiones del coro sobre la reflexión humana tanto antes de morir (hacia la mitad de la obra)² como después.

3. El coro de Antígona. Dos estásimos

En primer lugar, conviene dar unas nociones sobre el **estásimo** y su función en las tragedias griegas. La tragedia griega no tiene actos, se divide en episodios en base a las intervenciones del coro, de tal forma que la estructura de cualquier tragedia es la siguiente: prólogo (todo lo que ocurre antes de la entrada del coro y que sirve para introducir al espectador en la acción), párodo (primera aparición del coro cantando y bailando), episodios, estásimos (cantos entre los episodios) y éxodo (última intervención del coro). Es decir, a la acción representada por los personajes, ya sea diálogo o monólogo, le sigue la reflexión de un canto coral a modo de cierre o comentario del episodio previo y, en ocasiones, del episodio siguiente. Los estásimos son elementos estructurales que separan o entrelazan los diversos episodios de la tragedia. Se distinguen de la párodo porque el coro ya está situado en la orchestra y no se desplaza, solo baila; y del éxodo porque este cierra la obra y no le sigue ninguna intervención coral más.

² Es muy frecuente en la obra de Sófocles que los héroes protagonistas mueran hacia la mitad de la acción, dando lugar a estructuras bimembres como la de *Áyax* o la de la propia *Antígona*.

Lo normal es que haya tres estásimos en cada tragedia y, en consecuencia, cuatro episodios. Sin embargo, algunas obras contienen cuatro o incluso cinco, como es el caso de *Antígona*. Normalmente, hay dos pares de estrofas en cada uno.

Estas partes corales suelen presentar la forma de responsión estrófica, es decir, normalmente se comienza con una estrofa, a la que sigue su antístrofa. Ambas utilizan el mismo tipo de metro, el mismo número de versos términos parecidos o contrarios, etc. En estas intervenciones, el coro combina el canto y la danza, girando de izquierda a derecha en la estrofa y de derecha a izquierda en la antístrofa, sin salir en ningún caso de la *orchestra*.



Coro de *Bacantes* (Eurípides). Fuente: *The Guardian*

Todos los integrantes funcionaban como un personaje único por eso se movían y cantaban también como una unidad. Los elementos más espectaculares de los estásimos son los que se han perdido: el movimiento del coro y la música; probablemente trataba sobre ellos la obra *Sobre el coro* de Sófocles. La métrica de los estásimos, es decir, el ritmo que marcaban sus versos se ha utilizado para tratar de determinar los movimientos en la escena, pero no puede por sí misma dibujar la coreografía.

Son partes que combinan lírica y drama, por ello, se escribían en una lengua especial, el dialecto dorio, que era ligeramente diferente del griego que se usaba en Atenas.

Los estásimos pueden anticipar acciones futuras. El coro puede tomar posición ante la acción que se desarrolla y la expresa con mayor o menor libertad en estas intervenciones. En ocasiones, puede comentar el destino del héroe, como en el segundo estásimo de *Antígona*, como veremos más adelante.

Al tener un carácter lírico y no narrativo, los estásimos son mucho más propicios para incluir referencias literarias y mitológicas relacionadas con los motivos que se ponen en escena (sea en los episodios sea en los cantos corales), ya que no influyen en el desarrollo del argumento. En este sentido, cabe indicar que la acción no avanza durante los estásimos y todas las ideas que se desprenden de ellos se desarrollan o mencionan de nuevo en otros puntos de la tragedia, debido a que la música y el movimiento podían tener como consecuencia que el mensaje no se comprendiera bien o que ni siquiera fuese oído por el público.

Los intervalos entre los episodios y los estásimos permiten solucionar de pasada el problema técnico del cambio de vestuario de los diversos actores.

Las intervenciones corales pueden recoger los pensamientos o ideas morales, políticas o religiosas del autor, siendo un reflejo o un vehículo de expresión para él, permaneciendo casi como teorías filosóficas. Hay autores que defienden que el coro es la representación del pueblo o del público o, incluso, un espectador integrado en la acción; sin embargo, por las relaciones que se establecen entre estos cantos y los filósofos aristócratas de la época, parece más adecuado verlos como un destello del tragediógrafo. Normalmente, el coro expresa los planteamientos comunes, es decir, la moralidad convencional, frente a los acontecimientos del drama, que están al margen de lo que se considera corriente. En todo caso, los estásimos encierran cierta sabiduría popular y tradicional en forma casi de refranes, lo que les otorga un cierto estatuto de respetabilidad que, en el caso de *Antígona*, aumenta al tratarse de un coro de ancianos.

Incluimos a continuación la traducción de los dos pasajes³.

Estásimo 1 (versos 332-375):

Hay muchas cosas terribles, pero nada más terrible que el hombre. Hacia la otra orilla del blanco ponto avanza con el invernall Noto, atravesándolo bajo las rugientes olas; a la más poderosa de las diosas, Gea inmortal e infatigable, la agota, dando vueltas los arados año tras año, labrándola con la especie equina.

La estirpe de las imprudentes aves se la lleva tras haberla apresado y el rebaño de las fieras agrestes y los seres marinos con redes tejidas el hombre lleno de recursos.

³ La traducción es propia.

Domina con sus artes a la fiera campestre que va a través de los montes; al caballo de espesas crines lo somete con el yugo en torno al cuello y también al vigoroso toro montaraz.

Y el lenguaje y el alado pensamiento y el carácter civilizado los aprendió, fecundo en recursos, y a evitar el raso de los desapacibles hielos y el azote de la inclemente lluvia. No camina falto de recursos hacia nada futuro. Únicamente no conseguirá la huida del Hades. La evasión de las enfermedades irreparables ya la habrá meditado.

Con la hábil sabiduría de su arte por encima de lo esperable, se dirige unas veces al mal, otras al bien. Insertando las leyes de la tierra y la justicia de los dioses, que obliga por juramento, será ciudadano de una gran ciudad; desterrado quien, por su osadía, está vinculado a lo injusto. Que no llegue a estar junto a mi hogar ni a compar- tir mis pensamientos quien actúe así.

Estásimo 2 (versos 583-625):

¡Felices aquellos cuya vida no ha probado las desgracias! Pues, a aquellos cuya casa se agita por decreto de los dioses, ninguna desgracia, al arrastrarse sobre la mayoría de la estirpe, les falta; como una ola del mar cuando se lanza sobre el abismo submarino por los desfavorables vientos tracios hace rodar negro fango desde el fondo del mar y los promontorios azotados por el viento y golpeados por las olas braman con su gemido.

Veo que las antiguas desgracias de la casa de los labdácidas caen sobre las desgracias de los muertos y la familia no libera a la siguiente generación, sino que uno de los dioses la hace caer y no tiene escapatoria. Pues ahora se extendía la luz en los palacios de Edipo sobre los últimos descendientes. De nuevo el hacha sangrienta de los dioses infernales la siega junto con la insensatez de la palabra y la Erinis de los pensamientos.

Tu poder, Zeus, ¿qué conducta criminal de los hombres podría detenerlo? Ni el sueño lo domina nunca ni los meses incansables de los dioses. No sin envejecer con el tiempo, soberano, posees el brillante resplandor del Olimpo. En el presente inmediato y en el futuro y en el pasado prevalecerá esta ley: a ninguno de los mortales le viene la vida muy abundante alejada de la desgracia.

La esperanza errante es un beneficio para muchos hombres, pero para muchos otros es un señuelo de sus cambiantes deseos: serpea hacia el que nada sabe hasta

que acerca su pie al ardiente fuego. Alguien mostró con sabiduría la insigne máxima, que lo malo le parece bueno a aquel cuya mente un dios conduce a la desgracia. Durante un escaso tiempo actúa alejado de la desgracia.

El **estásimo primero** del coro de ancianos de Tebas es la definición del hombre según Sófocles. Ofrece un claro contraste con el edicto de Creonte que se ha emitido justo antes de esta intervención del coro: el edicto elimina un derecho natural del hombre, el coro exhibe lo más inherente al ser humano. Creonte ha cometido un acto de *hybris* (soberbia) al creer que está por encima de los demás hombres. El gobernante ha establecido una ley, posible en la Atenas de su tiempo, que prohíbe dar sepultura a Polinices, lo cual implica entrar en conflicto con la muerte, ámbito que dominan exclusivamente los dioses. Además, no escucha las súplicas de sus sobrinas, Antígona e Ismene, ni del consejo de ancianos y ni siquiera cede ante el mítico adivino Tiresias.

El tema de estos versos es la osadía natural del ser humano, un ser dual en esencia, motor de la conducta de Antígona y de Creonte. El pasaje muestra que la soberbia es innata en el hombre en todos los aspectos de su vida: los seres humanos se apartaron de su propia naturaleza desde el momento que se lanzaron a dominar el mundo y lo sometieron todo a sus propias leyes, tal como hace Creonte. Sófocles explica la condición del hombre y las fuerzas que lo impulsan: es propio del ser humano ser soberbio y, por eso, Creonte se excede en su poder y Antígona se esfuerza de un modo temerario por enterrar a su hermano. Atenas se encontraba en un momento de esplendor, por eso el límite del progreso se fija en el estado de la polis en aquel momento: leyes adecuadas y recursos suficientes. El pensamiento del hombre, que es la esencia de su ser, tiene dos salidas: hacia el bien y la justicia o hacia el mal, la soberbia; a lo largo de *Antígona*, se aprecia cómo ambas posibilidades son contingentes.

En este estásimo, el hombre aparece por encima de la naturaleza, como dominador de todo: el mar, la tierra, los animales, la enfermedad... Todo salvo la muerte. Para conseguirlo, ha sido capaz de idear leyes con las cuales organiza la sociedad. Esta dominación tiene lugar después de que el hombre lo haya aprendido todo de forma autónoma. Sófocles ha desvinculado este proceso de los dioses y de los héroes a los que se atribuye el origen de las actividades humanas. El elemento central del pasaje es el hombre, un hombre capaz de someterlo todo, pero que puede errar. No se le presupone una moralidad intachable porque ha sido capaz de alcanzar soluciones

y freno para todo, salvo para sí mismo. Aunque es característico del hombre frente al resto de los animales distinguir entre lo bueno y lo malo, lo justo y lo injusto, no siempre lo consigue y esa es su perdición. Hay quien ha visto en este pasaje una advertencia ante los peligros que puede suponer el progreso y quien es partidario de lo contrario; sin embargo, es más sencillo pensar que el tratamiento del progreso es tan ambiguo como lo son los términos del pasaje o las actuaciones del hombre: tiene dos polos y puede inclinarse hacia uno u otro de una forma casi aleatoria.

La primera frase (“hay muchas cosas terribles⁴, pero nada más terrible que el hombre”) resume todo el contenido del estásimo. En primer lugar, el hombre osó cruzar el mar, que no es su elemento, cometiendo un primer acto de soberbia; este tópicos (denuesto de la navegación) se encuentra ya en Hesíodo y es muy frecuente en la literatura griega, consiste en recriminar al hombre que trate de dominar un elemento que es completamente ajeno a su naturaleza. En este sentido, no se puede olvidar lo peligrosa que era la navegación en la Grecia Clásica. En segundo lugar, el hombre se atrevió a extenuar la tierra, a Gea. Según Brown (1987), esto hace referencia al desgaste que sufre la tierra al ser cultivada y no aludiría a otros fenómenos como la minería o la tala de árboles. El cuarto paso del progreso, el referente a las habilidades de carácter abstracto, es el que ocupa el final del estásimo. El “pensamiento alado” apunta a los dioses como dirección del pensamiento de los hombres, es decir, como el límite de la libertad de actuación y sobrepasarlo implicaría considerarse superior y perder el respeto a los dioses.

En este punto, cabe aludir al filósofo Protágoras, quien concebía al hombre primitivo en un estado rudo que evolucionó hasta el desarrollo del habla y del pensamiento, así pues, sería el *lógos* (*habla*) la principal facultad humana. La idea de progreso en Grecia es compleja, en tanto que se suele aplicar el término *progreso* a una concepción lineal del tiempo que permita examinar el pasado e intuir el futuro. La dificultad radica precisamente en la noción de futuro, ya que apenas se puede conocer qué entendían los griegos por futuro, pues concebían el tiempo como algo cíclico y no lineal. Hay varios mitos contrarios al concepto de progreso, como de las Edades del hombre⁵, por el cual la historia de la humanidad es un declive continuo. Por otra

⁴ El término terrible tiene connotaciones tanto positivas como negativas, puede que ambas estén funcionando a la vez porque todo el pasaje es muy ambiguo, pero nos inclinamos por el segundo sentido.

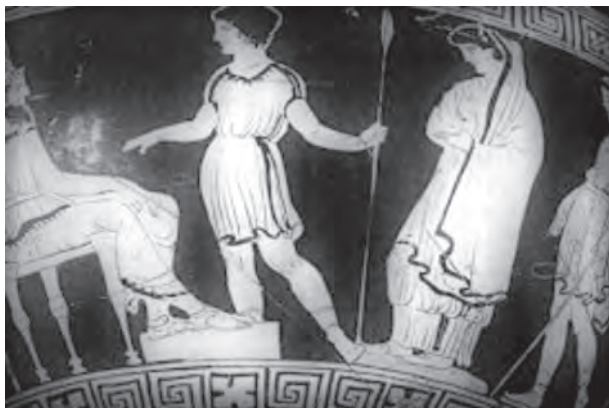
⁵ El hombre y su contexto se van deteriorando progresivamente desde un momento en que la tierra proporciona todo y no es necesario el esfuerzo hasta una época de continuas hambrunas y guerras.

parte, tan solo unos años antes, Jenófanes defendía ya un progreso lineal, basado en los propios esfuerzos del hombre, un cambio fruto de los avances técnicos y científicos de la época. Sófocles, por su parte, no es un racionalista que sitúe el progreso en un punto indefinido entre el éxito y el fracaso, sino que refuerza en este pasaje la ambigüedad del concepto. El hecho de que los logros de los hombres sean humanos, siendo el propio hombre el sujeto activo, no significa nada cuando entran en conflicto con las leyes divinas. La valoración moral del hombre, supeditado a los dioses, es la que determinará el sentido del progreso. Sófocles, atado a las ideas aristocráticas de su época, se muestra reticente al progreso.

Aquí aparece un motivo recurrente en la literatura europea: el progreso técnico no siempre se usa con fines moralmente adecuados, sino que puede emplearse para justificar algo inmoral, uno de los muchos ejemplos sería el desarrollo armamentístico. Se muestra que todas las artes tienen un doble filo: el marinero naufraga, el cazador es cazado o el agricultor siembra el campo que no debe. Son todas ellas ideas tradicionales.

El único elemento que no se ha conseguido dominar es la muerte, el Hades. Antígona se somete a la ley divina, intemporal, porque la permanencia en el mundo de los muertos, donde nada puede el ser humano, es más duradera. Los conflictos entre la esfera humana y la divina se resuelven siempre en favor de la segunda, como se aprecia en el desenlace de *Antígona*: la mayor de las desgracias pesa sobre Creonte, que ha reaccionado tarde a la voluntad de los dioses, mientras que Antígona muere voluntariamente según sus principios.

La divinidad es perenne y fuerte, no está sometida a cambios; respecto a ella, el hombre es una sombra, si bien en su propia esfera es un ser poderoso, como queda señalado ya en el primer verso. Está subyugado a unas fuerzas que lo convierten en potente y nimio a un tiempo. Eso es lo que muestra este estásimo.



Antígona en la cerámica griega. Fuente: culturaclasica.com

En el **segundo estásimo**, Sófocles trata el tema del destino desde un punto de vista negativo: los seres humanos están indefensos frente al destino y todas las generaciones caen en desgracia. Es evidente e inevitable la destrucción de la familia real de Tebas, por lo que el coro se lamenta de su destino y admira el poder de Zeus. Se trata de un canto a los dioses, a cómo son capaces de caer sobre una estirpe maldita. Esta intervención coral presenta un claro contraste con la anterior, ya que se presentan respectivamente el avance en el camino de la civilización y la vulnerabilidad inherente al hombre, mostrando dos polos opuestos del ser humano.

Antígona está condenada y, con su propio castigo, también lo está Creonte. Es el tirano quien pone en marcha el proceso de *ate* (castigo divino), que habrá de poner fin a su estirpe. Este proceso funciona como un engranaje: parte de la soberbia que genera irremediamente una reacción en los dioses para castigar al soberbio incluso en las generaciones venideras, de modo que la destrucción es completa. El castigo consiste en una turbación de los sentidos causada por la divinidad y que impide apreciar con claridad la realidad, lo cual tiene importantes consecuencias, entre ellas el hecho de actuar con temeridad, como es el caso tanto de Antígona como de Creonte. El dios, sea cual sea, siempre está por encima de los hombres y ese orden natural no puede ser subvertido, a pesar de la tendencia natural del ser humano a intentarlo. Este ciclo se compara con la fuerza del mar, introduciendo alusiones a los acantilados y a las costas escarpadas de Grecia.

La oda empieza con una expresión típica que señala que la única felicidad posible es mantenerse alejado de la ira de los dioses y cualquier hombre puede ser objeto de desgracia sin importar cuál sea su estirpe, el motivo esencial del estásimo. Las penalidades recaen sobre todos los miembros de la familia: Lábdaco desató la maldición al no querer rendir culto a Dioniso; Layo⁶ quedó condenado por raptar y violar a un joven; los hijos de Edipo, Eteocles y Polinices, se matan mutuamente en una guerra fratricida; Antígona muere condenada por su tío Creonte; Ismene también morirá; y la historia de Edipo es de sobra conocida.

La luz (signo de esperanza) se identifica con las hijas de Edipo, especialmente con Antígona, a causa de su matrimonio con Hemón. Sin embargo, esa luz se apaga cuando ella se suicida y con ella su amado, hijo de Creonte.

Aquí está la clave para entender el cambio de parecer del coro a lo largo de la tragedia, ya que alude al error de los dos personajes: Creonte, que ha dictado la sentencia de forma irreflexiva pensando en Tebas; y Antígona, que no pensaba más que en las honras fúnebres debidas a su hermano. Hay que entender Erinis como una fuerza primitiva que no se somete ni siquiera a los dioses, como la obcecación y la locura desatada.

La segunda estrofa es una reflexión sobre el poder de Zeus y la impotencia de la voluntad humana comparada con él. La voluntad y la ambición humana pueden desafiar a Zeus, si bien el hombre no es nada comparado con un dios, por eso la divinidad conduce a la ruina. El poder de Zeus se manifiesta en la destrucción inesperada de las vidas de los hombres, ya que la intervención divina y la devastación son inseparables en *Antígona*. Lo que diferencia a los dioses de los hombres es precisamente que no sucumben a las necesidades físicas, son inmortales y habitan en el Olimpo.

En la segunda antístrofa, se expone la definición de la esperanza. El término griego implica que la expectación lleva a la ruina cuando las pretensiones son vanas, como se aprecia claramente en *Antígona*. Se introduce también el concepto de *hamartía* (error trágico), tanto Antígona como Creonte actúan según lo que les parece correcto, pero, por causa de la intervención divina, no es posible hacer algo que sea correcto. Este error desencadena la acción trágica. Confundir lo malo con lo bueno es la consecuencia del castigo, que no hace más que sumar desgracias a las desgracias. El he-

⁶ Lábdaco es abuelo del famoso Edipo, Layo es su padre.

cho de que la confusión proceda de un dios ayuda a comprender el comportamiento irracional de estos personajes, pero no los exime de su responsabilidad moral. Como apuntó Lasso de la Vega (2004), el dolor recae en culpables e inocentes en igual medida y no hay conciliación más allá de la liberación de la muerte (lo cual explica el suicidio de Antígona) y el coro acrecienta el dolor del héroe con comentarios melancólicos; pero es el sufrimiento lo que devuelve al hombre a su lugar natural en el mundo, por debajo de los dioses, y lo que revela la parte más auténtica del ser.

En este estásimo, se aprecia la razón por la cual Sófocles formó el coro con ancianos de Tebas, ya que las consideraciones que se desprenden de ellos son propias de hombres avezados y expertos. Sin embargo, parece mucho más claro otro motivo: las diferencias en cuanto al género y a la edad con Antígona hacen que esta quede mucho más aislada y su sentimiento de soledad sea más fuerte; además, un coro de mujeres o de jóvenes tebanos no tendría la autoridad suficiente ni para aconsejar a Creonte ni para oponerse a él al final de la tragedia.



Representación de *Antígona* por el grupo Párodos en Mérida (2017). Fuente: *Hoy*

Estos dos estásimos que hemos analizado no están aislados del resto de la tragedia ni del resto de tragedias conservadas. Era frecuente que unos dramaturgos respondieran a las teorías, o simplemente a las escenas, de otros autores precedentes. El caso más famoso quizá sea la diferencia entre la Casandra del *Agamenón* de Esquilo y la que presenta Eurípides en *Troyanas*. Los versos que hemos tratado se relacionan con *Coéforos* de Esquilo (585 y ss): “Cría la tierra muchos terribles dolores causados

por seres horrendos. El mar abarca multitud de bestias hostiles al hombre. Lo dañan también [...] las centellas que surcan el aire, las bestias aladas y las que caminan sobre el suelo”⁷. Sófocles le da la vuelta al planteamiento: no es la tierra la que causa dolor al hombre, sino el hombre a la tierra y a sí mismo. En *Hipólito*, Eurípides retoma catorce años después la idea que se desprende del primer estásimo de *Antígona*, que es propio de los hombres, a diferencia de los animales, tener sensatez o poder alcanzarla (916-920): “Hombres que en vano tenéis muchos conocimientos, ¿por qué enseñáis innumerables técnicas y encontráis salida y descubrís todo y, por el contrario, una única cosa no sabéis y no la habéis cazado todavía: enseñar la sensatez quienes no la poseen [...]”⁸.

Quizá la referencia más reconocible que esconden estos versos sea a *Prometeo encadenado* de Esquilo, especialmente al argumento, en cuanto que Esquilo atribuye todo el progreso y, en general, cualquier técnica o avance a los dioses o a los héroes, en este caso, Prometeo, que, según la mitología, entregó el fuego a los hombres y los protegió frente a Zeus. Además, el tratamiento de la culpa que se ve en el segundo estásimo es completamente opuesto al que presenta Esquilo tanto en la tragedia ya citada como en *Orestíada*.

Podemos concluir que los estásimos son una parte fundamental de la tragedia griega y su función no es únicamente estructural. Los tragediógrafos se sirven del coro para hacer más atractiva la obra, tanto por su valor literario como por su canto y su coreografía. Temáticamente, la existencia de una tradición previa lleva a establecer un diálogo constante con los predecesores, son muy frecuentes las alusiones a Homero o a autores anteriores. Todos estos motivos son los vertebradores del pensamiento griego del siglo V: justicia divina, dolor, progreso... La tragedia es uno de los grandes logros de la Atenas del siglo V y el género, junto con la épica, que mayor peso ha tenido en la tradición occidental. Los atenienses eran conscientes de la grandeza de la tragedia y la usaban para ensalzar su propia ciudad, otorgándole un papel fundamental en el desarrollo de la civilización, como se aprecia en el primer estásimo de *Antígona*.

⁷ Traducción de Bernardo Perea Morales para Gredos.

⁸ La traducción es propia.

4. Bibliografía

- Brown, A. (1987). *Sophocles: Antigone*, Aris&Phillips, Warminster.
- Fuentes González, P. (2007). Los elementos estructurales del drama griego antiguo: forma y función. *Florentia Iliberritana*, 18. Granada: Universidad de Granada, 27-67.
- García Gual, C. (2006). *Historia, novela y tragedia*. Madrid: Akal.
- García Novo, E. (1981). Simetría estructural: Importancia de la escena en la tragedia griega. *Habis*, 12. Sevilla: Universidad de Sevilla, 43-58.
- García Romero, F. (2014). Simetría axial en el éxodo de “Prometeo encadenado” y en la párodo de “Persas”. *Habis*, 35. Sevilla: Universidad de Sevilla, 57-69.
- Guzmán Guerra, A. (2016). *Electra, Filoctetes, Edipo en Colono*. Madrid: Alianza Editorial.
- Herrerías Maldonado, E. (2010). La tragedia griega y las bases del imaginario democrático. *Debats*, 108. Valencia: Institució Alfons el Magnànim-Centre Valencià d’Estudis i de Recerca, 6-15.
- Lasso de la Vega, J. (2004). *Sófocles*. Madrid: Ediciones clásicas.
- Lesky, A. (1938). *La tragedia griega*. Barcelona: Editorial Labor.
- Librán Moreno, M. (2008). La *Antígona* de Sófocles. En P. Hualde y M. Sanz Morales (Eds.). *La literatura griega y su tradición*. Tres Cantos, Madrid: Akal, 111-144.
- Lloyd-Jones, H. y Wilson, G. (1992). *Sophoclis Fabulae*. Oxford: Clarendon.
- Pérez Lambás, F. (2017). El prólogo y el primer estásimo de Edipo en Colono. Un estudio comparativo. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos* 27. Valencia: Universidad de Valencia, 49-63.
- Pino Campos, L. M. (2010). *Antígona y sus circunstancias*. *Fortvnatae*, 21, 163-187.
- Vara Donado, J. (1996). *El origen de la tragedia griega*. Cáceres: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura.
- Varela Álvarez, V. (2008). *Destino y Libertad en la tragedia griega*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- Vernant, J. (2001). *El individuo, la muerte y el amor en la antigua Grecia*. México: Paidós.

Fuentes procedentes de la red:

<http://classiquesdeandrea.blogspot.com/2014/03/teatro-griego.html>

<http://www.culturaclasica.com/?q=node/6488>

<https://www.hoy.es/>

<http://mismuseos.net/comunidad/metamuseo/recurso/herma-del-autor-tragi-co-sofocles-tipo-farnesio/47e5c94a-3f2f-47b0-b016-c6fbaf826f3c>

<https://www.theguardian.com/uk><https://www.meisterdrucke.es/im-presion-art%C3%ADstica/Marie-Spartali-Stillman/180781/Ant%C3%ADgona-de-%27Ant%C3%ADgona%27-de-S%C3%B3focles.html>

<http://www.zoover.es/grecia/fotos>

ENTREVISTA A ANA ZAMORA HACER TEATRO ES UN ACTO DE CIUDADANÍA

Juan Manuel Sánchez Rodríguez



Ana Zamora es la directora de Nao d'Amores, una compañía especializada en textos teatrales en los que nadie tenía una pizca de confianza. Mucho menos se podía imaginar el éxito que ha alcanzado desde hace veinte años, situándose en la punta de la pirámide de una escala teatral privilegiada que va desde textos renacentistas hasta el Barroco. Ana Zamora lleva una dilatada carrera teatral llena de aciertos sobre sus espaldas. Quién iba a decir que transitar por unos caminos teatrales tan minoritarios, cuando no menospreciados, se convertiría en su seña de identidad cuando no en una auténtica marca de fábrica.

Me recibe en su casa, entre somnolienta y desganada, en una mañana de domingo. Ya se barrunta un septiembre menos caluroso, precursor de sucesivos estrenos teatrales como señal de una nueva temporada golosa para profesionales y espectadores. Abre la puerta resolutiva, a pesar del aura que desprende un rostro entre frágil y eternamente infantil, pero potenciado por unos ojos enormemente abiertos, deslumbrados por todo lo que tenga que ver con la actividad teatral, por asimilarlo todo. Y a veces, por momentos, su aspecto deja traslucir un aire del que emana cierta pesadumbre, seguramente fruto de las luchas y las batallas a brazo partido para reedificar una literatura olvidada, como si viniera de las brumas de épocas pasadas, de siglos fenecidos donde el paso del tiempo ha hecho olvidar que entonces también los hombres y las mujeres se preguntaban acerca de la existencia de los mitos, los héroes o los dioses.

Ana Zamora, tú has conseguido desde hace ya muchos años poner luz en una etapa del teatro español como es el renacentista y prebarroco que, si no estaban directamente menospreciados, al menos sí estaban abandonados por los profesionales del teatro. Ocupas con todo ello un espacio personal que casi nadie toca.

En mi caso se funden dos cosas, y nada premeditadas. En primer lugar, es cierto que he tenido un gusto y una pasión por ese corpus teatral que casi nadie veía como algo que fuera de interés por nuestros contemporáneos al margen de filólogos o del ámbito universitario o, quizá, ese interés natural tiene que ver con un campo que he mamado de familia. Después, tampoco hay que olvidar que Nao d'Amores, mi compañía, nace de la mano de Noviembre Teatro, compuesta por gente muy joven relacionada ya con el teatro clásico, con ganas de hacer cosas vinculadas al Festival de Teatro de Almagro y de un profesor, director y filólogo, que es Luciano García Lorenzo, que da el gran empujón en esta lucha continua que es hacer teatro en España. Todo el mundo decía que hacer a Gil Vicente o rescatar textos medievales, que para mí son maravillosos, era de locos, sobre todo porque todo este tipo de repertorio estaba ya encallado en literatura dramática no representable. Por un lado, benefició nuestra estructura de escuela en cuanto a nuestra formación y también provocó que nuestro proyecto cayera en festivales como agua de mayo. Se corrió la voz de boca a oreja, eso hizo que tuviera una magnífica acogida allá por donde nos presentábamos.

¿Consideras este tipo de teatro como algo arqueológico?

Sí, si por arqueología nos referimos a la recuperación de un patrimonio perdido, pero no si lo hacemos al modo en que ese patrimonio se recupera. Sin embargo, nosotros abordamos este tipo de material siempre como si fuera contemporáneo buscando esa conexión que nos ayude a entendernos, a explicarnos, a comentarnos a través de los clásicos, analizándonos como en el diván de un psicólogo. Buscar esa conexión que es clásica a través de lo universal pero que nos ayuda a la convivencia hoy. De alguna manera queda una labor por hacer que no es mía, que es la de intentar realizar, desde la práctica escénica, los estudios sobre puesta en escena "arqueológicos", es decir, comprobar si lo que nos dicen los estudiosos de teoría de la puesta en escena es verdad o no.

A mí no me corresponde eso, dedicaría toda una vida entera a la investigación y no tengo ni ganas, ni tiempo de saberlo.

¿De qué manera tu teatro es producto de un trabajo artesanal, mimado, acabado e intimista? ¿No tendría un trasvase mayor como espectáculo si tuvieras más medios a tu alcance? ¿Te gustaría? ¿Piensas que este repertorio tendría todavía más incidencia entre ese público exquisito que acude a tus espectáculos?

Tiene más que ver con un planteamiento desde el que abor das una puesta en escena. A mí me gusta intentar hacer un análisis de base, sobre qué significan esos textos e intentar ser coherente o consecuente con lo que yo creo que significaron en su momento. No darles la vuelta, sino utilizar lo más posible esos textos para, en definitiva, hablar de nosotros mismos. Es una manera legítima de usar nuestro propio material textual, que heredamos. Además, es que van muy bien estos textos, están escritos y pensados, sin ninguna duda, para ser montados de esa manera. Pero también es interesante que otros directores de escena con perspectivas totalmente diferentes a las mías se pudieran acercar a esas obras desde otro punto de vista diferente; darles la vuelta para sacar signos nuevos, explicarlos de otra manera. Pocas se hacen; no obstante, se están presentando últimamente ciertos textos del Siglo de Oro en los que se hace reversible esta idea de la puesta en escena como algo polisémico. Hasta que otros directores no se atre van con el repertorio medieval, prebarroco, o como queramos llamarle, no vamos a terminar de entender la teatralidad profunda de esos textos. Ahora, siempre digo que nosotros hemos abierto una brecha que se ha considerado repertorio posible pero no hemos conseguido el siguiente paso: la gente piensa que estos textos se montan como lo hace Nao d'Amores y no es eso. Cada director tiene que encontrar su propio lenguaje sobre la escena, yo lo que no quiero es ser un tapón generacional en relación a este tesoro que hemos heredado y que poca gente de los profesionales tenía en cuenta hasta hace unos años.

También se utilizan espacios alternativos, otros ámbitos de representación teatral para esos textos que en su época eran su lugar natural.

Este pre-teatro se hacía en palacios renacentistas, fiestas, calles, cortes cardenali cias, hay toda una vía de cosas que antes ya José Tamayo, por ejemplo, hacía: romper los espacios teatrales al uso. Es muy coherente eso, seguro que se montaban así en los siglos XVI y XVII. Hoy estamos acostumbrados y viciados, aunque ya menos, a ver teatro desde un espacio a la italiana. Antes de mi llegada a Madrid vivía en Segovia, donde, a pesar de que existe el Juan Bravo, que es un teatro decimonónico, cuando se celebraba el Festival Internacional de Teatro de Títeres Titirimundi, se hacía teatro

en todas partes, se utilizaban espacios múltiples o se adecuaban lugares según las exigencias de las compañías. Lo que Tamayo hizo en su momento es coherente con cómo se hacía el auto sacramental, por ejemplo, usar el espacio arquitectónico como escenográfico. A mí me gusta romper el espacio convencional. Estamos mal acostumbrados como espectadores y también la profesión tiene algo de culpa al perder la memoria del teatro antiguo, cómo se hacía, cómo se presentaba y lo importante que era



para la gente. El mundo de hoy, a pesar de tantos adelantos técnicos y herramientas escénicas, hace que vivamos muy limitados en nuestro oficio. Yo venía de Segovia como te decía y allí sentí, a pesar de mis pocos años, toda la fascinación que una aficionada al arte en su más amplia expresión podía sentir y del que se contagió para siempre. En Madrid o en las ciudades grandes, se olvida que el teatro se puede hacer de otra manera a un teatro convencional, que también está bien, pero se olvidan las grandes posibilidades de espacialidad en ámbitos como pueblos, calles, fachadas renacentistas, portadas barrocas o en el interior de las iglesias desacralizadas. Nosotros hemos hecho algo así con el “Misterio del Cristo de los Gascones”.

¿Cómo influye el tiempo en un espectáculo? Siendo Nao d'Amores una compañía de repertorio, ¿crees que las obras pierden vigor con el paso de los años?

A veces, entre un trabajo y otro necesito desconectar. Estuve montando los premios Max y acabé un poco saturada. Después, para oxigenarme, marché a Sudamérica unas semanas y he venido completamente renovada. Allí todavía el teatro se basa en una búsqueda de la ritualidad, un intento de conectar con algo que no es tan cerebral. Nuestra generación se aleja bastante de esa figura cuerpo-mente que encarna todo eso, hasta el cura debe tenerlo en la sagrada misa, si no, todo se convierte en algo hueco, por no decir mentiroso, y el teatro si está bien hecho es lo menos parecido a la mentira. Ahora, los actores hacen muchos cursos de técnica Chejov, pero ¿cómo aplicas todo lo aprendido a la teatralidad? Como fin en sí mismo y no como un medio para contar historias, son tiempos de aprendizaje. A veces te llegan currículums de actores

o actrices y casi todos son fascinantes, pero casi ninguno ha hecho teatro activo, solo cursos y más cursos, a veces antitéticos. Ese tipo de técnicas canónicas desarrolladas en unas cuantas sesiones no te da la llave del conocimiento actoral, vivimos en el arte de lo efímero, de lo vertiginoso y el arte es sobre todo paciencia. Estuve con Luis Miguel Sintra, con el grupo lisboeta Cornucopia, él decía que hay que evitar eso de la pervivencia, incluso pasar a la historia a través de nuestros discípulos, eso no es oportuno pues vivimos en lo inmediato, el teatro es el hoy día, mañana ya no vale, el que quiera descubrir el teatro que venga hoy mismo, más tarde el tiempo pasó. Nuestro "Cristo de los Gascones" es del año 2007, si lo tuviera que rehacer hoy, cambiaría muchas cosas, lo haría de forma radicalmente distinta, pero ya está hecho y tiene que seguir su andadura hasta que desaparezca de programación. Nao d'Amores es de las pocas compañías de repertorio y eso me conecta y reconcilia con nuestro pasado, por tanto, los montajes envejecen también, por no decir que es difícil contextualizar todo ese material a medida que el tiempo transcurre.

¿Tienes algún método o preceptiva personal a la hora de trabajar con tu compañía?

Parto de la base de que soy poco técnica, encima no he sido nunca actriz, eso creo que me marca bastante como un punto importante a la hora de trabajar en los ensayos. No lo veo como un hándicap, solo como una manera diferente para llegar a un fin. Yo sé lo que quiero contar, pero no lo sé desde el principio. José Luis Gómez, que es antes que director un grandísimo actor, sí sabe dónde quiere llegar, es otra manera. En mi caso necesito una aportación de los actores, aspecto que me van destilando durante los ensayos. Son un laboratorio de hallazgos en los que la dificultad está en seleccionar lo mejor. Lo que sí impongo es algo así como liderazgos muy fuertes a la hora de articular el trabajo y no perder la línea de lo que se quiere contar. Ejercicio de directora y de dramaturgista de alguna manera, por eso necesito creadores comprometidos con lo que se está contando.

Soy también una organizadora de materiales. El trabajo con los colaboradores artísticos es muy importante. Sin pretenderlo, me convierto en una maga de voluntades ajenas que determina finalmente el acabado del espectáculo. Eso es muy importante, pues, aunque soy muy jerárquica trabajando, no soy una directora omnipotente.

¿En tus obras, haces un estudio pormenorizado del texto y después empiezas a construir con la compañía o cómo lo haces?

Necesito que los actores hagan sus deberes en casa, pero en mi caso tiene más que ver con un aterrizaje en el ámbito literario e histórico de la obra en cuestión que con una preparación previa del texto. Siempre colaboro con filólogos e historiadores del arte, me ayudan en esas tareas preliminares de trabajo previo, necesito entender ese material de partida, luego hay cierto trabajo que solo se puede hacer en la sala de ensayo con la compañía.

Ahora estoy con los estudios y preparativos de “Nise Lastimosa” y “Nise Laureada” de Jerónimo Bermúdez. Todo ello me lleva a indagar en la tragedia renacentista, busco perspectivas de estudio de tragedia contemporánea para poder entender y bucear en ese periodo, que no es ni la tragedia clásica ni la de hoy, sino un espacio borroso de un género que no llega a triunfar. Todo este material de inmersión en una época determinada debo tenerlo revisado y si los actores también lo han hecho a su manera pues mejor para todos.

El primer día de ensayo, a los actores se les da un libreto que no es la versión definitiva, aunque sí está más o menos peinada, con correcciones dramáticas. En ese libreto, los actores no saben siquiera qué personaje van a hacer. Por eso necesito actores con un compromiso con la puesta en escena que va más allá de la mera actuación, insisto en que dejen en la puerta los egos de formación o los vicios de escuela. En Nao d'Amores, trabajamos hacia la totalidad en su conjunto, por eso una actriz puede hacer el monólogo de su vida en una obra y dar vida a un títere manipulándolo detrás de un teloncillo sin que aparezca físicamente en otra. Lo importante no es la individualidad, sino el conjunto. Ya sobre el trabajo de mesa, colabora con nosotros Vicente Fuentes, maestro del verso, así como hábil profesor al potenciar la difícil sinergia cuerpo-voz de la compañía. Cuando trabajamos con autores que no tienen una obra extensa como puede ser Torres Naharro o Juan del Encina, estudiamos también otras obras para conformar una visión totalizadora del autor, así descubrimos claves y hallazgos que no están a veces claros en la obra elegida, es casi como un trabajo de amanuenses.

En el reparto, yo hago dramaturgias a medida para los actores que he escogido para contar esa historia, no invento un personaje y luego escojo un actor para que lo defienda. Lo que yo hago son dramaturgias con rostros. Con los músicos hago lo mismo, participan en tiempo real del desarrollo de los ensayos, aunque en otro recinto distinto, es todo un poco caótico como suele ser en la actividad teatral, pero poco a

poco se va ordenando todo. También trabajamos en coordinación con colaboradores artísticos como Fabio Mangolini, que lo tuvimos en nuestro último espectáculo la “Comedia Aquilana” de Torres Naharro, él es especialista en algunos personajes de la Commedia dell’Arte además de filósofo, es otro sello de nuestra compañía.

Trabajamos sobre unos parámetros de investigación multidisciplinar, bajo un esfuerzo de síntesis, contar lo máximo con métodos a veces primitivos, pero sin intentar engañar al espectador, es otra de las marcas de construcción de narrativa escénica. Todo se reduce a un trabajo de ósmosis. Cuando cumplimos los diez años de la compañía, hice un ejercicio de pedagogía general montando la obra de día, sin luces ni artificios. Estamos ante un repertorio privilegiado, pero los profesionales del teatro tenemos mucho miedo a equivocarnos, eso paraliza, hay una ambición por encontrar un hueco en el parnaso y mantenerse, el público nos tiene que permitir el beneficio de la búsqueda. No se puede trabajar si se tienen esas prevenciones al fracaso y para eso investigamos. Hay que recuperar la agilidad, la frescura de hacer lo que se pretende, es un ejercicio de humildad que vale tanto para público como para profesionales.

¿Cómo entiendes tú el papel de la crítica especializada? ¿Te condiciona como creadora?

Depende, es una cosa muy delicada, nosotros vivimos el teatro como algo que tiene que ver con un proceso y la crítica siempre va a analizar un resultado. Casi ningún crítico está vinculado a la práctica escénica, eso hace que su visión del trabajo sea, a veces, desalentador. Con la “Comedia Aquilana” de Torres Naharro, un montaje que salió a partir de una beca de investigación de la Academia de España en Roma. Fue una coproducción que hicimos con la Compañía Nacional de Teatro Clásico, tuvimos críticas maravillosas y no por eso hemos estado en más plazas ni se ha vendido mejor que otras. Lo fundamental es sentar al público en la butaca, después ya va todo rodado, el público ve que este teatro puede ser también divertido además de importante. Las críticas sientan fatal cuando son adversas;



te parece todo muy injusto, sobre todo porque se critican cosas que han sido decisiones tuyas sobre la puesta en escena que sustentan a veces la arquitectura de toda la obra. Por tanto, si el crítico no lo ve es que no entendió nada, y duele mucho. A mí lo que me interesa es el trabajo como creadora, muchas veces, hacia la mitad del proceso con la compañía, pierdo la perspectiva como directora de si lo que hacemos va por buen camino o no, es la inseguridad de todo creador. Otras veces, no coincide el gusto del público con el mío, pero tampoco pasa nada, por supuesto. Hay obras que de todo el repertorio de Nao d'Amores han gustado mucho y no son las que a mí personalmente me satisfacen más, pero eso es otra historia.

¿El repertorio de Nao d'Amores exige a sus actores una técnica determinada previa o se consigue a través del trabajo en ensayos?

Cuando trabajo con actores que no han trabajado nunca con nosotros les digo, o casi les exijo, que se limpien, que se olviden de técnicas caducas o amañadas, técnicas imposibles que han ido adquiriendo a lo largo de cursos y más cursos, no sé si esto es bueno para un actor, sinceramente. Yo les digo que se olviden de psicologismos, que vean al clown fracasado como alguien más cercano a nuestras vidas y por tanto a los personajes de nuestras obras, muchas veces todo se reduce a: pastor quiere pastora, pastor no quiere pastora, así de sencillo. Los conflictos más básicos mueven las dramaturgias más complejas. Limpiar de cosas extra produce cierta identificación que hace que los espectadores escuchen un lenguaje muy complejo y elaborado, pero con formas muy simples y arquetípicas. Este tipo de premisas se las intento transmitir a mis actores como un código de compañía. No es fácil, pero lo intento.

¿Cómo ves el teatro por venir, por donde piensas que irá el desarrollo teatral de este siglo?

Lo que veo es mucha repetición de fórmulas adquiridas, eso me parece un problema, a veces pienso que el teatro de hoy carece de vuelo, como si una vez alzado el telón ya supiera lo que me va a contar y encima con procedimientos teñidos de pretensiones. Por otra parte, cuando el teatro se convierte en industria sacando su faceta más comercial, hace que las necesidades de resolución sean inmediatas. Yo soy todo lo contrario, hago un espectáculo al año y me sobra, ojalá pudiera hacer uno cada dos años, así me permitiría más investigación, tiempos de estudio, tiempos de proceso,

más disfrute finalmente. Creo que el mundo prebarroco tiene mucho más que ver con el mundo de lo lírico que con lo dramático. Hay que deconstruir para volver a construir, es lo que hacemos nosotros. Yo trabajo básicamente por obsesión, necesito estar embebida en el montaje todas las horas del día.

¿Cómo eliges las obras a montar, como consecuencia de un flechazo, por estudio?

Cuando es de encargo tardo muchísimo en aceptar, necesito encontrar una vía en la que me encuentre identificada con el texto. Cuando hice “Carmen” en la Zarzuela fue así. Me llamaron de prisa, con urgencia, no acepté a bote pronto, siempre necesito pensarlo y analizarlo concienzudamente. Todo el mundo da por supuesto que tú vas a decir que sí. Primero tengo que estar convencida de la propuesta, entiendo que hay que llegar a un acuerdo para que el proyecto llegue a buen puerto; una vez perfilados los límites artísticos, si se da el visto bueno entre las dos partes, lo defenderé a muerte. En ello hay todo un ejercicio de humildad y ambición artística que me espolea y que me hace zambullirme a saco. Como estoy acostumbrada a trabajar para mí, cuando trabajo de encargo, no quiero hacerlo en peores condiciones a las que ya acostumbro. También hago una reflexión sobre si tengo algo que aportar a ese proyecto y también si tengo fecha, porque la compañía no puede estar parada. Cuando me encargaron “Ligazón” de Valle Inclán en el CDN, el lujo de dirigir un Valle estaba por encima de todo. Eso significó mucho tiempo pensando en una vía por donde arrancar el proyecto con mucho esfuerzo. Al final se hizo, además con éxito. El lema era la libertad, así de ambiguo fue el encargo. A estas alturas, yo creo que me puedo permitir no ir de mercenaria, debo hacer lo que realmente me motive y pueda aportar algo nuevo a otras dramaturgias, cualquier dinero que gano lo reinvierto en la siguiente producción de Nao d'Amores.

¿Cómo recuerdas tu paso por una Escuela Superior de Arte Dramático como alumna de Dirección de Escena y Dramaturgia?

El sistema de estudios que había me pareció muy útil. Venía con un perfil muy determinado. Llegué con una fascinación teatral como espectadora absolutamente incondicional. Previamente, había estudiado en un taller municipal en Segovia que no era convencional, sino que allí había gente muy diversa en edades y con antecedentes teatrales ya interesantes.

Recuerdo la Resad con nostalgia y como una experiencia muy importante en mi

vida. Cuando eres alumna y te dan herramientas para montar una obra, siempre quieres impresionar, ser supermoderna o volcar sobre la escena todos tus conocimientos adquiridos. Yo quería hacer como montaje de cuarto de carrera una cosa muy envejada sobre un texto de Vladimír Holan, “Una noche con Hamlet”, de poesía checa, un absoluto disparate, entonces mi profesor de dirección, Eduardo Vasco, me dijo: “Ana, no te compliques la vida, haz una cosa lo más sencilla posible para aplicar todo lo que has aprendido”. Y monté “Antígona” de Jean Anouilh. Esta obra me obligaba a montar escenas, a utilizar una narrativa potente, estaba el elemento clásico, el elemento contemporáneo... Por lo menos, oblígate una vez a probarlo y ya tendrá el alumnado tiempo para montar, una vez graduado, los textos más súper modernos o los que más les interesen.

Creo que el alumnado, a la hora de hacer el taller de fin de carrera, debe buscar una estructura que le permita ser canónico y acotar, sobre todo, porque al fin y al cabo estás en una escuela, pero a la vez elegir algún texto dramático que al futuro director le ponga las pilas y le motive procurando que le haga finalizar el montaje con ilusión y no como obligación para conseguir un título.

Cuando yo cavilaba sobre qué texto coger para mi montaje me recuerdo muy confusa, sobre todo no sabía si elegir un texto clásico o uno contemporáneo. Me viene a la memoria una conversación con mi abuelo, Alonso Zamora Vicente, cuando le hablaba de la posibilidad de elegir el texto de Anouilh. Él, como académico que era, me abrió los ojos con una estupenda metáfora: “lo que tienes que dilucidar es con qué te identificas más, si con el mundo francés, que es más como una cortina al viento, o con el mundo alemán, que es como un gran telón de acero, sobrio y poderoso; qué necesitas contar ahora mismo como directora”. Muchas veces, estas cosas no se aprenden en las escuelas, allí te dan mucha información, herramientas y datos, pero no a conectar con el corazón en lo más recóndito del teatro. Esto también es muy importante.

Como egresada de la carrera de Dirección de Escena y Dramaturgia, ¿cómo sería para ti el tipo de enseñanza ideal? ¿Cómo ves las enseñanzas artísticas en España, habría a tu juicio algo que reformar?

La verdad es que estoy bastante desligada y no sé cómo son ahora los planes de estudio. En lo que a mí se refiere, me sirvieron de mucho y me fue muy útil, claro que yo tenía un corte, un perfil, como he dicho antes, que no era el estándar. Venía de Segovia, donde mis compañeros del taller municipal, que estaba en una iglesia romá-

nica, habían estudiado incluso con Grotowski, otros que venían de París hablaban de Kantor, Piscator, Artaud, y yo, que era una esponja, me decantaba más por los trabajos de mesa que por hacer improvisaciones o prácticas en el espacio. Allí se hablaba de todo el repertorio europeo y demás. Por eso, cuando yo llegué a la escuela en Madrid, lo que pedía a gritos eran herramientas que me permitieran articular todo ese bagaje que ya traía en la mochila desde casa. Mi promoción fue un grupo especial que recuerdo con cariño, entramos doce, pero enseguida nos quedamos solo cuatro. Con esa ratio, cuando se quiere aprender y el profesorado está en su sitio, los resultados son espectaculares, eran casi como clases particulares. Hoy por hoy, los cuatro trabajamos a un cierto nivel teatral, Carlos Aladro dirige ahora el teatro de la Abadía, Pablo Iglesias Simón es director de la Resad en estos momentos, Julián Quintanilla además de director traduce al español grandes textos teatrales franceses y también tiene una empresa de representación de dramaturgos.

Yo creo también que en mi formación en la escuela influyó mucho que el profesorado fuera, en su gran mayoría, joven, pero con mucha experiencia y profesionalmente muy activos. Nos llevaron de la mano, como aquel que dice, de tal manera que el tránsito entre la escuela y la profesión fue hecho de una manera natural, sin traumas. Las escuelas de arte dramático tienen que ser un puente entre lo académico bien entendido y lo que hay después. Lo de las integraciones entre especialidades yo lo veo un poco complicado. Cada departamento funciona casi como en compartimento estanco y defiende lo suyo, cosa muy natural por otra parte. Surgen fricciones por un lado entre dramaturgos y directores, entre directores y actores. En el ámbito escolar es muy complicado, otra cosa es en el profesional, donde todo el mundo se baja los humos en pos de un proyecto que quieren llevar a buen puerto porque está en juego el sueldo. En mis dos muestras de cuarto yo pude, precisamente por ese conocimiento prematuro, si quieres, del mundo profesional, tener como actores a profesionales disciplinados que sin rechistar se lanzaban a cualquier propuesta de mi dirección, cualquier insinuación que les indicara la transformaban en pura magia, eso creo que le da otra dimensión al montaje.

Por otro lado, creo que en las escuelas se debiera ser más sincero con el alumno, hay gente que vale y otra que no vale. No deberíamos hacer perder el tiempo a alguien que nunca desarrollará una carrera para la que ha estado trabajando durante cuatro años. A veces, en teatro lo menos importante es el talento, lo más importante es el trabajo y la perseverancia, estoy convencida. Yo no me considero con un especial

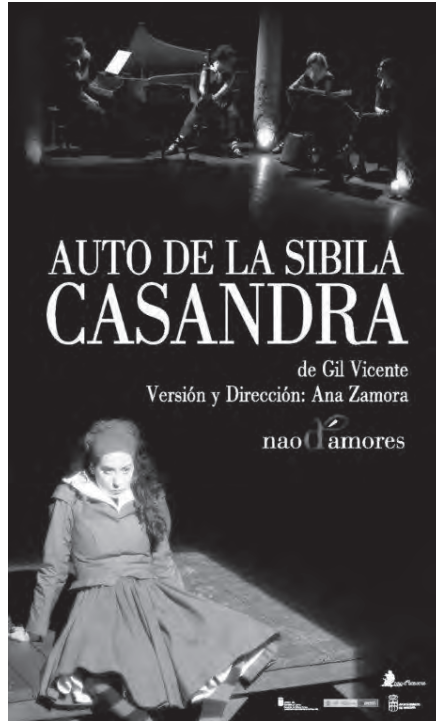
talento como directora; sin embargo, sí que tengo capacidad de trabajo e ilusión por el proyecto que tenga entre manos en ese momento. Al final, todo este impulso me lleva a terminar lo que me propongo. Vivimos en un país donde lo político está por encima de lo artístico, eso nos afecta profundamente a los que hacemos teatro, pero así ha sido siempre y hay que seguir haciendo de la dificultad una manera de vida, como a tantos dramaturgos del Renacimiento, del Barroco... hasta nuestros días.



Solo quien haya presenciado alguna vez alguna propuesta de Nao d'Amores, como "Auto de la Sibila Casandra", "Auto de los Reyes Magos" o "Tragicomedia de Don Duardos", habrá sentido la experiencia única de contemplar un trozo de vida antigua tal y como seguramente se hacía en épocas pasadas, donde el teatro era una plataforma hacia un universo que no se había explorado del todo. Ahí, encima de un carromato, en el entretejido de un retablo gótico o de unas tablas rudimentarias, se aspiraba al noble ejercicio de la fusión de las distintas clases sociales, de la posibilidad de ser más libres, de vislumbrar de una manera ingeniosa el misterio de la condición humana por donde desfilaban las virtudes, los vicios o los deseos más espirituales. Teatro que no ha perdido vigencia precisamente por su esquemática y simple razón de ser; en él se estipulan ya todos los caminos por donde transitará en siglos posteriores el mejor teatro de vanguardia.

La compañía Nao d'Amores, con su directora Ana Zamora, lo consigue. No hay nada como voltear la cabeza hacia nuestros clásicos para, en un ejercicio de humildad, aceptar que hasta lo moderno viene de una tradición de siglos. La memoria tea-

tral, enquistada en los más maravillosos recintos teatrales, consigue elevarnos como el “diablo cojuelo” para contemplarnos en nuestra mínima grandeza. Este teatro es el espejo donde se reflejan nuestros antepasados en un encuentro casi físico entre tierra, cielo e infierno.



TEXTOS

PARÁBISIS

INMARCESIBLE
Miguel Ángel González

Texto ganador del V 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*.

Inmarcesible

Del lat. immarcescibilis.

Aquello que no se puede marchitar.

El peor sufrimiento es el que no se puede compartir

De vidas ajenas. EMMANUEL CARRÈRE

PERSONAJES

ÉL: Vivo.

ELLA: Muerta.

ELLOS: Ni vivos ni muertos.

ESPACIO

La obra de teatro INMARCESIBLE se compone de dos espacios diferentes y complementarios.

Estos dos universos podrían definirse como ESPACIO REAL y ESPACIO ONÍRICO.

El espacio real lo forma el salón de una casa.

En el espacio onírico se recrearán recuerdos vividos en momentos y lugares dispares: *una exposición fotográfica, el Aeropuerto Charles de Gaulle de París, o una cafetería, entre otros.*

TIEMPO

ESPACIO REAL: Una noche.

ESPACIO ONÍRICO: Una vida.

ACTO 1

JUGAR A LAS PELÍCULAS

La puerta de la sala se abre y el público comienza a acceder a su interior.

Lo primero que deben ver es una habitación en la que, a modo de mobiliario, hay únicamente un sofá tipo CHESTER colocado en medio de la estancia. Al lado del sofá hay una mesa baja. Al otro lado hay una lámpara de pie con la luz encendida.

En el escenario hay dos personas: MATEO y MIRIAM.

MATEO ronda los treinta y cinco años; moreno, de pelo corto. Luce barba de varios días. Viste un traje negro, con camisa blanca y corbata negra.

MIRIAM es algo mayor que MATEO, unos tres o cuatro años más. Tiene el pelo largo. Sus ojos son oscuros. Lleva un vestido corto que deja a la vista sus rodillas.

Ambos están sentados sobre el sofá.

Cuando el público accede a la sala, los personajes ya están hablando, la acción debe comenzar unos segundos antes de que se abra la puerta, de tal forma que mientras los espectadores se acomodan, ellos ya estén actuando.

Delante del sofá hay dos sillas.

En ellas se encuentran dos personas: un CHICO y una CHICA.

Las sillas están colocadas de tal forma que, al sentarse sobre ellas, se da la espalda al sofá y, por tal motivo, al lugar donde transcurre la acción de la obra.

Sobre cada una de las sillas hay una bombilla colgando de un cable textil; cuando la obra comienza ambas luces están apagadas, se encenderán o se apagarán en base a la participación de la persona que ocupa cada silla.

Durante este primer acto el CHICO y la CHICA permanecen sentados, cabizbajos; sin intervenir.

MATEO y MIRIAM juegan, él la agarra a ella por la cintura y ella intenta zafarse cariñosamente.

MATEO. No te quejarás, la hubiera acertado hasta un niño.

MIRIAM. Eso no es verdad, lo que pasa es que pensabas que fallaría. Te da rabia que sea mejor que tú. Es mi turno. *(Pensativa)* Ya lo tengo: Te daría un beso, pero acabo de lavarme el pelo.

MATEO. Bette Davis en Esclavos de la tierra. No vas a ganarme poniéndomelo tan fácil. Ahora yo: Dios no está con nosotros porque odia a los idiotas.

MIRIAM se lleva los dedos pulgar e índice a los labios, simulando sujetar un cigarrillo, y habla poniendo voz ronca.

MIRIAM. *(Con masculinidad)* Dios no está con nosotros porque odia a los idiotas. *(Rompe a reír)* Sabía que elegirías esa. Clint Eastwood en El bueno, el feo y el malo. Ahora me toca a mí, vamos a complicar un poco el juego: Los hijos de puta siempre te disparan de noche, cuando solo puedes encontrar un médico de guardia novato con un cerebro somnoliento.

MATEO. *(Pensativo)* Dame un segundo, la tengo en la punta de la lengua.

MIRIAM. *(Sonriendo)* No la vas a adivinar nunca.

MATEO. Esa frase la pronuncia Al Pacino en Atrapado por su pasado, de Brian de Palma.

MIRIAM. Te odio.

Ambos sonríen.

MATEO. Me toca, prepárate.

MIRIAM. Piensa una fácil, no seas rencoroso.

MATEO. La última, si no la adivinas se acaba el juego.

MIRIAM. *(Sonriendo)* No te preocupes por eso, seguro que acierto.

MATEO. Ahí va: No me acuerdo de olvidarte.

Tras la frase, ambos guardan un sepulcral silencio y el buen ambiente que reinaba entre ellos desaparece.

Se miran fijamente, como si la frase pronunciada no fuera parte del diálogo de una película, sino que tuviera relación directa con sus vidas; con su propia historia.

Cuando los personajes llegan a este punto, todo el público debe estar ya acomodado en sus asientos.

MIRIAM. *(Incorporándose)* Tengo que irme.

MATEO. No te vayas, por favor.

MIRIAM. Lo siento.

MATEO. Es de Memento. La frase, pertenece a la película Memento, de Christopher Nolan. Por favor, quédate.

MIRIAM se aleja de MATEO.

MATEO. (*Mirándola mientras se aleja*) No me acuerdo de olvidarte...

La luz de la lámpara que hay junto al sofá se apaga. Durante un instante todo queda a oscuras. No puede verse nada sobre el escenario.

ACTO 2

LLAMADAS TELEFÓNICAS. (PRIMERA PARTE)

La luz vuelve a encenderse. MATEO está tumbado sobre el sofá. Encogido, con las rodillas pegadas al pecho. Su aspecto ahora es más desaliñado. Lleva el nudo de la corbata deshecho y se ha quitado la americana, usándola como manta para taparse. Sin cambiar de postura comienza a hablar. Lo hace sin dirigirse a nadie en concreto.

MATEO. (*Hablando al vacío, mientras se incorpora, quedando sentado en el sofá*) He llegado a casa alrededor de las cinco; me he bebido una lata de cerveza, me he fumado un cigarrillo y me he tumbado en el sillón. Luego me he quedado dormido. (*Se frota los ojos con las palmas de las manos*) Pensé que no podría hacerlo, aunque anoche no logré dormir ni un solo minuto, pensé que no podría. Que cerraría los ojos y todo me daría vueltas, que estarías ahí, dentro de mi cabeza, y que no conseguiría soportar tu imagen. Que no podría soportar imaginarte sabiendo que ya eres solo eso, una imaginación: un recuerdo. Pero ha sido mucho más sencillo de lo que creía, solo he tenido que tumbarme y cerrar los ojos. He recordado cuando jugábamos a las películas, y también el día en que nos conocimos, en la exposición. Lo he recordado todo. Es curioso, ¿sabes? Si no fuera por la cronología nuestra historia sería perfecta. Si este no fuera el desenlace, si pudiéramos elegir otro, uno cualquiera, otro momento en el que yo no esté solo, sentado en este sofá que compramos para los dos, hablando como si tú fueras a escucharme, aunque ya no puedas hacerlo, nuestra historia sería perfecta. Como esas películas románticas en las que el chico y la chica discuten y parece que ella va a marcharse para siempre, pero entonces él sale corriendo y se monta en un taxi y le pide al conductor que le lleve hasta el aeropuerto y se abre paso por entre los demás pasajeros que hacen cola y llega hasta ella y le dice que ha sido un estúpido y entonces ella le perdona y se abrazan y se besan y el resto de pasajeros

comienzan a aplaudir como si, en lugar de estar haciendo cola para embarcar en un avión, estuvieran viendo una película o una obra de teatro. Sería más o menos así. Pero el maldito orden cronológico siempre lo estropea todo. Y ahora ya no puedo pedirte perdón y aunque lo hiciera tú ya no puedes perdonarme y el taxista no me ha llevado hasta el aeropuerto, sino que se ha detenido junto al cementerio; y nadie se ha puesto a aplaudir al verme llegar.

Un teléfono móvil comienza a sonar, interrumpiendo el monólogo de MATEO.

MATEO se palpa en los bolsillos del pantalón hasta que encuentra el aparato, lo saca y descuelga.

Cuando lo hace, la bombilla que hay sobre el CHICO se enciende y él, que durante el primer acto ha permanecido ajeno a lo que ocurría, se lleva un teléfono móvil al oído y habla con MATEO. Lo hace sin cambiar de posición, sin girarse, continúa dando la espalda a MATEO y mirando hacia el público.

Aunque MATEO y el CHICO hablan, no interactúan ni una sola vez, es como si ninguno de ellos pudiera ver al otro.

MATEO. ¿Hola?

CHICO. Hola, Mateo, soy Javier, ¿qué tal ha salido todo?

MATEO. Bien, todo ha ido bien.

CHICO. Mamá está preocupada por ti.

MATEO. Dile que no se preocupe, estoy bien.

CHICO. Anoche te llamó, pero no consiguió hablar contigo. Dice que no querías hablar con ella.

MATEO. Anoche no quería hablar con nadie.

CHICO. Lo sé, y es normal. Pero ya sabes como es. Se puso histérica, me llamó a mí. Me llevó un buen rato calmarla. Le dije que iría a comer con ella y que hablaría contigo. Estamos juntos ahora, está preocupada. Deberías venir a verla.

MATEO. Tal vez la próxima semana.

CHICO. ¿Quieres hablar con ella?

MATEO. ¿Ahora?

CHICO. Sí, claro, ahora mismo. Está en el salón, puedo avisarla, se quedaría mucho más tranquila.

MATEO. Prefiero no hacerlo, estoy algo cansado.

CHICO. Claro, no te preocupes, es normal. Le diré que estás bien, que en un par de días vendrás a verla. Seguro que eso la tranquiliza.

MATEO. Sí, díselo. Dile que no se preocupe por nada. Estoy bien, necesito descansar un poco, solo eso.

CHICO. Se lo diré, descuida. Oye, ¿qué tal te ha quedado el traje?

MATEO baja la mirada para verse el traje. La chaqueta se encuentra sobre el brazo del sofá y la camisa, arrugada, se le ha salido por encima del cinturón.

MATEO. Bien, es un buen traje.

CHICO. Ya lo creo, lo compré en Roma, me costó una millonada. Es de alta costura.

MATEO. Lo sé, me lo dijiste al prestármelo. Tengo que hacer algunas cosas, Javi, ya hablaremos en otro momento, ¿de acuerdo?

CHICO. Claro, no te preocupes, descansa y mejórate. Aunque ahora te parezca lo contrario, hoy no se acaba el mundo.

MATEO. Adiós.

CHICO. Le daré recuerdos a mamá de tu parte.

MATEO. Claro, dáselos.

MATEO cuelga y guarda nuevamente el teléfono.

La bombilla que hay sobre el CHICO se apaga.

Las luces del escenario, también.

ACTO 3

VIVIAN MAIER

El sofá, la lámpara y la mesa deben apartarse.

Esta acción pueden realizarla los propios actores mientras el escenario permanece a oscuras.

El espacio debe quedar completamente diáfano, a excepción de varias fotografías, impresas en tamaño A3, que colgarán por todo el escenario, quedando a la altura de las cabezas de los actores.

Todas las imágenes pertenecerán a la obra de VIVIAN MAIER.

En el siguiente enlace se muestran algunas de sus instantáneas: <http://www.vivian-maier.com/>

Pueden utilizarse diferentes fotografías indistintamente, pero la conversación principal

del acto debe producirse en torno a la siguiente imagen:

Cuando la luz vuelve a encenderse, sobre el escenario se encuentran MATEO y MIRIAM.



Caminan de un lado a otro, lo hacen observando detenidamente las fotografías.

En un determinado momento, MATEO se sitúa tras MIRIAM. Ambos contemplan en silencio la fotografía citada anteriormente.

MATEO. Es increíble, ¿verdad?

MIRIAM se gira y descubre a MATEO a su espalda.

MIRIAM. ¿Perdón?

MATEO. Decía que es increíble.

MIRIAM. ¿La fotografía?

MATEO. Sí, justo eso. ¿No te lo parece?

MIRIAM se gira nuevamente y contempla la imagen durante unos segundos, acto seguido vuelve a mirar a MATEO.

MIRIAM. Es bonita.

MATEO. Es mucho más que eso. Es la vida detenida, ¿no crees?

MIRIAM. Yo solo veo a una madre haciéndose un autorretrato junto a su hija.

MATEO. Sí, eso es lo primero que se ve al mirar la fotografía, pero encierra muchas más cosas.

MIRIAM. ¿Y qué cosas encierra?

MATEO. Encierra una historia única. Una de esas historias reales que parecen sacadas de una novela. Para empezar, ella no es su madre.

MIRIAM mira una vez más la fotografía. No le queda muy claro si MATEO está en lo cierto o si solo es un desconocido que se ha acercado a ella para coquetear.

MIRIAM. ¿Y quién es?

MATEO. Te pudo la curiosidad, ¿verdad?

MIRIAM. ¿Cómo dices?

MATEO. Un chico al que no conoces de nada se acerca a ti y comienza a hablarte, al principio no te interesa lo más mínimo, pero entonces parece conocer un secreto de la exposición y tu opinión respecto a él cambia, ¿no es así?

MIRIAM. (*Molesta*) No sé cómo lo hago, pero siempre acabo rodeada de raros. Déjalo, gracias, ya buscaré la información en internet.

MIRIAM se gira dispuesta a continuar viendo la exposición, pero MATEO vuelve a hablar y se lo impide.

MATEO. (*Sonriendo*) Era broma, no te enfades, solo era una broma. No es su madre, es su niñera.

MIRIAM. ¿Su niñera?

MATEO. Sí, justo eso. Se llama Vivian Maier. Su padre murió cuando era pequeña, así que desde muy joven tuvo que ganarse la vida cuidando a los hijos de sus vecinos. Cuando salía a pasear con ellos se llevaba la cámara y fotografiaba todo lo que llamaba su atención. Le encantaba la fotografía, pero nunca pudo dedicarse profesionalmente a ella. Ni siquiera revelaba sus carretes. No podía permitírselo, necesitaba el dinero para cuidar a su madre. Hace unos años un marchante de arte compró los negativos en una subasta. Cuando los reveló vio que las imágenes eran perfectas, como si hubiera podido atrapar la vida real con su objetivo. (*Señalando a su alrededor*) Todas estas fotografías fueron tomadas hace más de cuarenta años. Y ahora están aquí, en la otra parte del mundo. Eso es lo increíble, las cosas que pueden ocurrirnos sin que nunca lleguemos a saberlo. ¿No te parece?

MIRIAM le mira y después vuelve a mirar la fotografía, como si estuviera intentando ver en ella todo lo que MATEO le ha contado.

MIRIAM. Sí, sí que lo es. No conocía la historia.

MATEO. (*Sonriendo*) Yo tampoco. Lo cierto es que acabo de leerla en el folleto que he cogido al entrar en la exposición. (*Saca un tríptico del bolsillo de su pantalón*)

Encantado, me llamo Mateo. (*Extendiendo su mano*) No soy fotógrafo, a decir verdad, ni siquiera me gusta la fotografía.

MIRIAM. (*Estrechando su mano*) Soy Miriam. Y no soy niñera, a decir verdad, ni siquiera me gustan los niños.

Ambos sonríen.

El escenario vuelve a quedar a oscuras.

ACTO 4

UN TRAJE DE COLOR NEGRO

La luz se enciende.

El escenario vuelve a parecer el salón de una casa y MATEO vuelve a estar sobre el sofá. Tiene el teléfono en la mano, parece como si acabara de terminar la conversación con su hermano.

Guarda el teléfono móvil.

Vuelve a vestir como en el ACTO 2.

MATEO. (*Dirigiéndose, nuevamente, hacia el vacío*) Te habría gustado este traje. Siempre decías que vestía como un adolescente, creo que nunca me viste con corbata. (*Se deshace el nudo de la corbata y la arroja al sofá, junto a la americana*) No es mía, el traje tampoco. Son de mi hermano. Él es así, me deja un traje negro y ya por eso piensa que ha hecho todo lo posible por ayudarme. (*Gira la cabeza y mira la americana*) ¿Quién tiene un traje negro en su armario? ¿Qué tipo de persona tiene un traje negro y una corbata a juego? Es como si lo hubiera comprado y se hubiese sentado junto al teléfono esperando que le avisaran de la muerte de un familiar o amigo para estrenarlo, ¿no te parece?

Suena un teléfono móvil.

MATEO saca el aparato y descuelga.

En esta ocasión es la bombilla que hay sobre la CHICA la que se enciende y es ella la que mantiene una conversación con MATEO.

Tampoco se gira hacia él. Ambos hablan sin prestarse atención.

CHICA. Hola, Mateo, soy Alba, ¿qué tal estás?

MATEO. Hola, Alba. No lo sé, no sé muy bien cómo estoy.

CHICA. Acaba de dejarnos y ya la echo de menos.

Durante un segundo MATEO guarda silencio.

Baja el teléfono móvil hacia su regazo y levanta la cabeza, mirando al frente.

MATEO. *(Hablando al vacío)* Me he quedado callado durante unos segundos, no he podido responder, no esperaba que se pusiera a hablar de ti tan rápido.

CHICA. Mateo, ¿estás ahí?

Acerca el auricular otra vez a su oído.

MATEO. Sí, perdona, Alba, estoy aquí.

CHICA. Lo siento, no debería haber hablado de ella.

MATEO. No te preocupes, no pasa nada.

CHICA. Soy una estúpida.

MATEO. No, no digas eso.

CHICA. Es verdad.

MATEO. No, no lo es. Yo también la echo de menos.

CHICA. Ha sido un entierro muy bonito. A ella le hubiera encantado.

MATEO. ¿A ella?

CHICA. Ya me entiendes, quiero decir que si lo hubiera visto, si hubiese sido otra persona, si ella no... si hubiera podido estar presente, le habría parecido un acto íntimo y bonito. *(Pausa) (parece estar llorando)* No sé ni lo que digo. La echo mucho de menos. No es justo. Ella no.

MATEO. Tranquila.

CHICA. Ha sido un entierro precioso, en cualquier caso.

MATEO. Sí, lo ha sido.

CHICA. Era igual que su madre. Como dos gotas de agua. No la conocía. Me ha impresionado verla, ha sido como tenerla delante. Ha sido bonito. Bonito y duro.

Silencio.

CHICA. ¿Has vuelto a hablar con ellos?

MATEO. No, deben estar de camino a casa.

CHICA. Pensé que dormirían aquí.

MATEO. Les dije que podían quedarse en casa, pero preferían regresar hoy.

CHICA. Debe ser muy duro para ellos. ¿Saben lo que ha ocurrido? Quiero decir que si ellos saben...

MATEO. *(Cambiando de tema)* Es duro para todos.

CHICA. Sí, sí que lo es.

Silencio.

CHICA. Como dos gotas de agua. ¿Verdad, Mateo? Tú ya la conocías, seguro que lo habías pensado antes. Son tan parecidas.

Silencio.

CHICA. Los padres no deberían ver morir a sus hijos.

Silencio.

CHICA. Llevabas un traje muy bonito.

MATEO. No es mío, me lo ha dejado mi hermano.

CHICA. No se merecía acabar así; ella no.

MATEO. No, no se lo merecía.

CHICA. Antes no estaba de moda llevar trajes negros, solo en los entierros y cosas así; pero ahora no, ahora puedes llevarlo para cualquier cosa, para ir a trabajar, por ejemplo, es un color muy elegante.

MATEO. Lo compró en Roma.

CHICA. ¿Tu hermano? No sabía que hubiera estado en Roma.

MATEO. Es normal que no lo supieras, ni siquiera os conocéis.

CHICA. Deberías pedírselo más a menudo. Te quedaba muy bien. Ahora puede llevarse el negro para cualquier cosa. Antes no, pero ahora no pasa nada.

MATEO. Lo pensaré.

CHICA. Era una buena persona. La mejor que haya conocido nunca, mucho mejor que tú y que yo, mucho mejor que cualquiera. ¿Quieres que vaya a verte?

MATEO. No es buena idea.

CHICA. Ella sabía que la querías, me lo dijo más de una vez, lo sabía. Sabía que la querías.

MATEO. Quizá mañana, Alba, estoy algo cansado.

CHICA. Claro, mañana hablamos. Descansa.

MATEO está a punto de colgar, pero ella vuelve a hablar.

CHICA. ¡Mateo!

MATEO. ¿Qué pasa, Alba?

CHICA. Nada, solo que... la echo tanto de menos. ¿Me crees, verdad? ¿Sabes que la quería más que a nadie en el mundo? ¿Lo sabes, verdad, Mateo?

MATEO. Lo sé.

*La bombilla que hay sobre la CHICA se apaga.
Las luces del escenario, también.*

ACTO 5

MIEDO AL AGUA

Cuando las luces vuelven a encenderse, el sofá, la mesa y la lámpara han desaparecido. Sobre el escenario se encuentra una pequeña mesa plegable blanca y dos sillas, también plegables.

En una de ellas: MATEO.

En la otra: MIRIAM.

Frente a ellos, sendas tazas llenas de café. Junto a MATEO, hay también un plato con una porción de tarta.

Durante todo este acto, debe sonar ruido de lluvia.

MATEO. *(Comiendo)* ¿De verdad no quieres probarla? Está buenísima.

MIRIAM. No me gusta el dulce.

MATEO. No te gusta el dulce, no te gustan los niños... ¿algo habrá que te guste?

MIRIAM. *(Sonriendo)* Me gusta bailar.

MATEO. ¿De verdad?

MIRIAM. Claro, ¿por qué te iba a engañar? Acabamos de conocernos, no tendría sentido.

MATEO. Yo odio bailar. Bueno, no es que lo odie, pero soy incapaz de hacerlo.

MIRIAM. No será para tanto.

MATEO. Te lo prometo; una vez, cuando era pequeño, para la función de navidad del colegio, la profesora nos obligó a preparar un baile. Teníamos que hacerlo por parejas y yo era muy vergonzoso, así que fue horrible. Además, la chica que tenía que bailar conmigo se quejaba todo el tiempo porque me equivocaba en los pasos o porque la pisaba. Creo que mi trauma viene de esos días.

MIRIAM. ¿Y qué pasó después?

MATEO. ¿Con la chica? Ahora dirige el ballet nacional.

MIRIAM mira sorprendida a MATEO y este rompe a reír.

MATEO. No, es broma. Salió fatal, fue una actuación nefasta. Le metí un dedo en el

ojo accidentalmente y tuvimos que parar. Un desastre. Para serte sincero, lo cierto es que siempre he pensado que el problema no fue mío, sino de la coreografía que era un auténtico desastre. En un momento dado teníamos que hacer algo así. (*Mueve los brazos como si fueran las olas del mar, haciendo "eses"*) El caso es que en los ensayos habíamos calculado la distancia, pero el día de la actuación estaba tan nervioso que no di los pasos necesarios y le metí un dedo en el ojo. Y ahí terminó todo, ella se puso a llorar y se fue corriendo del escenario. Y yo me quedé de pie, solo, delante de un centenar de padres que me miraban fijamente mientras la música seguía sonando. Fue horrible, te lo prometo.

MIRIAM. (*Sorprendida*) No me lo puedo creer.

MATEO. Te lo he contado tal y como ocurrió.

MIRIAM. ¿Y cuál era la canción que estabais bailando?

MATEO. Vas a pensar que te estoy tomando el pelo.

MIRIAM. Prueba.

MATEO. Hawaii Bombay, de Mecano.

MIRIAM. (*sonriendo*) ¿En serio?

MATEO. Te lo juro, ¿por qué te iba a engañar? Acabamos de conocernos, no tendríamos sentido.

Ambos sonrían.

MIRIAM. Pues no es un tema muy navideño que digamos.

MATEO. No, ya lo creo que no. Bueno, ¿y tú qué? ¿Eres bailarina?

MIRIAM. No, para nada, aunque creo que se me da algo mejor que a ti. (*Sonríe*) Comencé a bailar por pura casualidad. Mis padres nunca me lo han dicho, pero yo creo que mi hermano mayor siempre fue su favorito. Cuando él tenía como unos diez años comenzó a jugar al fútbol, y todos los sábados por la mañana íbamos a verle jugar. Recuerdo que yo contemplaba a mis padres mientras le miraban y parecían tan orgullosos de él, que un día les dije que yo también quería ser futbolista. Él se echó a reír y yo me puse a llorar. Así que al día siguiente fuimos a la tienda de deportes para comprarme unas botas de tacos. Y fue justo en ese momento cuando supe que quería bailar. Había un pasillo entero lleno de zapatillas de ballet. Y todas eran preciosas. Con unas cintas de colores larguísimas que se anudaban hasta la rodilla. Luego lo dejé, como hago con casi todo; hace años que no bailo.

MATEO. ¿Qué me dirías si te propongo hacer un trato?

MIRIAM. ¿Qué trato?

MATEO. Tú me das clases y así te obligas a volver a bailar. No me refiero a un curso intensivo ni nada por el estilo, solo un par de pasos. Lo suficiente para no parecer un elefante cada vez que suena música.

MIRIAM. Si eres tan malo como dices, vas a tener que ofrecerme algo a cambio. Voy a necesitar una buena recompensa para que merezca la pena el sacrificio.

MATEO. Me parece justo, pide lo que quieras, cualquier cosa; aunque ya te adelanto que tampoco soy demasiado bueno con los trabajos manuales, así que no me pidas que te ayude a montar un mueble o que intente arreglarte el grifo de la cocina. Pero seguro que encontramos algo. Mi compañero de piso, por ejemplo, odia las arañas. Siempre tengo que matarlas yo. ¿Hay arañas en tu casa? Puedo ir y matarlas, no me dan ningún miedo.

MIRIAM. No me dan miedo las arañas.

MATEO. Ya, siempre se lo digo a mi compañero de piso, solo a los niños les dan miedo las arañas. ¿Habrá alguna otra cosa que te asuste?

Breve silencio.

MIRIAM. La lluvia. No me gusta la lluvia.

MATEO mira hacia un lado, como si en el sitio en el que se encuentra sentado el público hubiera una gran vidriera desde la que pudiera verse la calle.

MATEO. Pues entonces hoy debes estar aterrorizada.

MIRIAM. Me da miedo la lluvia cuando estoy sola. No me importa que llueva si hay más gente alrededor. Ya sé que parece una tontería, pero no estoy loca. *(Sonríe)* De niña, cuando llovía por la noche, iba a la cama de mis padres y dormía entre ellos. Ahora si estoy sola en casa y comienza a llover pongo la televisión y subo el volumen... o salgo a la calle y busco algún lugar lleno de gente. Te va a parecer ridículo, pero es el motivo por el que he entrado en la exposición.

MATEO. ¡Pero eso es perfecto!

MIRIAM. ¿El qué es perfecto?

Antes de responder, MATEO mira a ambos lados, como si estuviera buscando algo, pero no lo encuentra.

MATEO. Espera un segundo, ya lo tengo.

Del bolsillo del pantalón saca una fotografía en blanco y negro y un bolígrafo. Anota algo en la parte de atrás de la fotografía y se la entrega a MIRIAM.

MIRIAM. ¿Qué es esto?

MATEO. Nuestro trato... Bueno, realmente es una fotografía de Vivian Maier, la he comprado en la exposición. Pero he apuntado mi número de teléfono detrás, así la próxima vez que llueva podemos quedar para nuestra primera clase de baile. Los dos ganamos, ¿no te parece?

MATEO extiende su mano por encima de la mesa y la deja en el aire, esperando que MIRIAM haga lo propio con la suya.

MATEO. ¿Trato hecho?

MIRIAM niega varias veces con la cabeza mientras sonrío, como si le pareciera una locura, pero finalmente cede y estrecha su mano con la de MATEO.

MIRIAM. De acuerdo, trato hecho.

Las luces se apagan.

ACTO 6

HURT

Cuando las luces se encienden, el sofá, la mesa y la lámpara vuelven a estar en su sitio habitual.

Sobre la mesa hay una pequeña radio portátil.

MATEO esta nuevamente sentado en el sofá.

MATEO. (*Hablando al vacío*) ¿Conoces ese relato de Bolaño que habla de una pareja que se quiere, pero que al mismo tiempo no sabe quererse? Son dos personas que ni siquiera tienen nombre. X y B se llaman. Dos personajes que podrían ser cualquiera. Podríamos incluso ser nosotros. Supongo que eso era justo lo que buscaba el autor. Contar una historia sin protagonistas, contar una historia que cualquiera podría protagonizar. El caso es que cada uno de ellos vive en una punta de un país, un país cualquiera. Se ven algunas veces, pasan días juntos, charlan, se acuestan y hacen todas esas cosas que hacen las parejas normales. Pero lo curioso es que su relación, casi por completo, se mantiene gracias al teléfono. Por teléfono se dicen que se quieren o discuten. Lo hacen todo por teléfono. (*Guarda un instante de silencio*) No, eso no es lo importante. Me estoy desviando del tema central. Lo realmente importante es que cada uno de ellos vive en la punta de un país; un país cualquiera. Y en un determinado

momento del cuento, ella muere. La asesinan, creo, o quizá se suicida. Da lo mismo. El caso es que muere y él se monta en un tren que le lleva hasta la otra punta del país en el que vive para estar junto al cadáver de la mujer a la que amaba, pero a la que no sabía querer. Y cuando está allí, cuando va en el tren, con la frente apoyada en la ventanilla, mirando el paisaje que va dejando atrás, piensa algo así como que si hubiera ocurrido al revés, si él fuese el muerto, ella no estaría realizando aquel viaje. Entonces asegura que quizá por eso, justo por ese motivo, él está vivo y ella muerta. (*Vuelve a guardar silencio*) Nunca logré entender el relato de Bolaño, lo que quería decir con aquella frase. Ahora pienso que él, en cierta forma, se siente culpable, se creó responsable de su muerte y es por eso que está vivo, en un tren, de camino al cadáver de la mujer a la que quería, pero a la que no supo amar. Quizá eso sea lo más justo. Quizá los culpables deban sobrevivir, para cargar con un sufrimiento que no pueden compartir. *Comienza a sonar la radio. Primero se escucha el sonido de la búsqueda de un dial.*

MATEO. (*Hablando al vacío*) He puesto la radio y he escuchado un programa de noticias; han hablado de economía, de política y de deportes. Todo sigue igual. Después ha comenzado un programa de música, uno de esos en los que la gente llama y dedica canciones. Ha llamado un chico y le ha dedicado un tema a su ex novia, intentaba conseguir que volviera junto a él.

MATEO guarda silencio, las bombillas que hay sobre el CHICO y la CHICA se encienden y son ellos quienes hablan. Lo hacen simulando ser una locutora de radio y un oyente que llama en directo. Hablan sin mirarse entre ellos, tampoco miran a MATEO.

CHICA. Y dinos, oyente, ¿cómo te llamas?

CHICO. Rubén, me llamo Rubén.

CHICA. Muy bien, Rubén, ¿qué mensaje te gustaría enviarle a tu pareja a través de nuestro programa?

CHICO. Quiero pedirle perdón, quiero que sepa que me arrepiento de lo que he hecho.

CHICA. ¿Y crees que ella nos estará escuchando ahora mismo?

CHICO. No lo sé, tal vez no, pero ojalá lo esté haciendo.

Ambos guardan silencio y comienza a sonar el tema HURT interpretado por JOHNNY CASH. Se escucha la canción durante unos segundos.

El tema musical al que se hace referencia puede oírse en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=vt1Pwfnh5pc>.

*Las luces se apagan y el escenario queda a oscuras.
Durante toda esta transición, la música continúa sonando.*

ACTO 7

LLUEVE SOBRE MOJADO

La música cesa.

El escenario se ilumina.

La escenografía habitual ha desaparecido, ahora el espacio aparece diáfano ante los ojos de los espectadores.

MATEO está de pie, poniéndose un abrigo, junto a sus piernas reposa una pequeña maleta de viaje. MIRIAM está frente a él.

MATEO. (*Enojado*) No lo sé, cariño, no sé qué estaba haciendo el jueves, ni tampoco sé por qué no pude responder a tu llamada. Estaba trabajando. ¿De verdad es necesario que hablemos de esto ahora? Tengo que estar en Barcelona esta tarde.

MIRIAM. (*Irónica*) No tiene importancia, vete, no quiero que llegues tarde por mi culpa.

MATEO. ¿Qué intentas conseguir con todo esto? Dímelo, de verdad. ¿Quieres que me sienta culpable por algo?

MIRIAM. ¿Hay algún motivo para que te sientas culpable?

MATEO. ¿Qué estás insinuando?

MIRIAM. No lo sé, dímelo tú.

MATEO. ¿A qué estás jugando? ¿De qué va todo esto?

MIRIAM. Márchate, de verdad, no quiero tener esta conversación ahora.

MATEO. ¿No quieres tener esta conversación ahora? ¡Has sido tú la que ha comenzado esta maldita conversación cuando ya estaba con la maleta en la puerta!

MIRIAM. Quizá ése sea el problema, que siempre estás con la maleta a punto de salir por la puerta. Así podría resumirse nuestra relación, yo intentando hablar y tú huyendo constantemente.

MATEO. ¿Crees que disfruto con todo esto? ¿Crees que a mí me gusta llevar esta vida?

MIRIAM. No lo sé. ¿Acaso intentas hacer algo para cambiarla?

MATEO. Es verdad, perdona, lo había olvidado. Trabajo por placer, podría deshacer la maleta, sentarme contigo en el sofá y ver una película. Claro, ¿cómo puedo ser tan egoísta? Tú te quedas aquí en casa sola y yo me marcho a trabajar fuera para pagar todos nuestros gastos. *(Irónico)* Soy tan desconsiderado.

MATEO se da la vuelta y está a punto de abandonar el escenario.

MIRIAM. ¿Cómo se llama?

MATEO. ¿Qué?

MIRIAM. Te he preguntado por su nombre.

MATEO. ¿Su nombre? ¿Qué nombre? ¡¿De qué demonios estás hablando ahora?!

MIRIAM. ¡El nombre de la zorra a la que te follas cuando no estás en casa!

Ambos guardan silencio durante un instante.

Un silencio denso y tangible que parece poder tocarse con las manos.

MATEO. ¿Es eso? ¿Todo este numerito que has montado no es más que eso? ¿Un ataque de celos? ¿Eso es todo?

MIRIAM. ¿Vas a negármelo?

MATEO. ¿Qué es lo que quieres conseguir?

MIRIAM. ¡¿Vas a negármelo?! ¡¿Te he hecho una pregunta?! ¡¿Vas a negármelo?!

MATEO. ¿Esto es en lo que nos hemos convertido? ¿Esto es lo que ahora somos? ¿Ya no queda nada de nosotros? ¿Solo esto?

MIRIAM comienza a llorar. Primero lo hace débilmente, intentando contener sus lágrimas, su rabia y su orgullo.

MIRIAM. Vete.

MATEO. No quiero irme así, vamos a hablar, de verdad. Es ridículo.

MIRIAM. Vete.

MATEO. Escúchame un segundo, te llamo cuando esté en Barcelona y hablamos tranquilos, ¿de acuerdo?

MIRIAM. Vete, vete de una maldita vez.

MATEO. Miriam, escúchame, esto es ridículo, no tenemos que acabar así, no tiene sentido.

MIRIAM pierde los nervios y comienza a gritar y a llorar de forma escandalosa.

MIRIAM. ¡Vete, vete, vete!

MATEO abandona el escenario.

MIRIAM continúa gritando.

La luz se va cerrando sobre ella, hasta que solo queda un foco encendido.

No puede verse nada sobre el escenario, a excepción de un pequeño haz de luz iluminando a MIRIAM.

Se escuchan unos pasos.

MATEO entra en escena y se sitúa junto a MIRIAM, bajo el haz de luz.

Ya no lleva la maleta ni la chaqueta, viste otra vez el traje negro con la camisa blanca, sin chaqueta ni corbata.

MATEO y MIRIAM se miran.

Sonríen.

MATEO pasa con delicadeza su mano por el pómulos de MIRIAM y le limpia las lágrimas.

MIRIAM saca una fotografía del bolsillo de su vestido y se la entrega.

Cuando MATEO la coge, la luz que les ilumina se apaga.

ACTO 8

EL TIPO DE LA GORRA DE BÉISBOL

Cuando el escenario se ilumina, la escenografía habitual está nuevamente en su sitio. El sillón, la lámpara y la mesa han regresado.

MATEO continúa de pie, con la fotografía en las manos, durante unos segundos. Después toma asiento, tras hacerlo hace girar la imagen en sus dedos.

Ahora el público puede ver que se trata de una fotografía tomada por Vivian Maier, y MATEO, en cambio, puede leer el texto que hay manuscrito sobre la parte de atrás.

MATEO. *(Leyendo en voz alta)* Si no encuentras a nadie mejor, llámame la próxima vez que llueva.

Tras leer la frase rompe a llorar.

Lo hace escondiendo la cara entre las palmas de sus manos.

Transcurridos unos segundos de llanto, suena su teléfono móvil.

Antes de descolgar, MATEO se limpia las lágrimas de forma torpe y precipitada con la manga de la camisa.

MATEO. *Hola, Dani.*

La bombilla que hay sobre el CHICO se enciende, él se lleva un teléfono móvil al oído y habla con MATEO. Lo hace sin cambiar de posición, sin girarse, continúa dando la espalda a MATEO y mirando hacia el público.

CHICO. Joder, Mateo, acabo de enterarme de lo de Miriam; joder tío, lo siento. Estoy bloqueado, no me lo puedo creer. Lo siento, no sabes lo mucho que lo siento.

MATEO. Gracias.

CHICO. ¿Puedo hacer algo por ti? No sé, lo que sea. ¿Necesitas que te ayude en algo?

MATEO. Tranquilo, estoy bien.

CHICO. ¿Cuándo es el entierro? Quiero estar presente, quiero despedirme de ella.

MATEO. La han enterrado esta tarde.

CHICO. ¿En serio? No me lo puedo creer, soy un capullo. Debería haber estado allí. Joder, soy un capullo.

MATEO. No lo sabías, no tenías que estar allí, no te preocupes.

CHICO. Me lo han contado en el bar. Hace un rato, estaba allí y me lo han dicho, ¿sabes?

MATEO. No, no lo sabía.

CHICO. El tipo ese, el que siempre lleva una gorra de béisbol calada hasta las cejas. Dice que estaba allí cuando ocurrió. ¿Sabes quién es?

MATEO. Sí, le he visto alguna vez.

CHICO. Siempre va con esa estúpida gorra, como si fuese un camionero de una película o algo así. Nunca me ha caído bien.

MATEO. No le conozco, solo le he visto apoyado en la barra en alguna ocasión.

CHICO. Dice que estaba allí cuando ocurrió.

MATEO. No me importa lo que diga.

CHICO. Dice que estaba allí cuando ocurrió. Me ha dicho que la encontró el camarero, que murió en el retrete de aquel antro. Dice que se cortó las venas con una navaja, que estaba sentada sobre un charco de sangre. Ese hijo de puta va por ahí contando esas putas mentiras sobre ella. Alguien debería partírle la cara. Me cago en Dios, debería haber sido yo, debería haberle reventado un vaso en la puta cabeza mientras hablaba.

Ambos guardan silencio.

MATEO. La historia del tipo de la gorra es cierta.

Vuelven a guardar silencio.

CHICO. De todos modos, no tiene derecho a ir contándoselo a todo el mundo. No tiene derecho a hacerlo. Alguien debería ir allí y abrirle la cabeza a ese hijo de puta.

MATEO. ¿De verdad crees que eso es lo que habría que hacer?

CHICO. Por supuesto que lo creo. Es lo menos que se puede hacer por Miriam, por su memoria.

MATEO. No me encuentro bien, Dani, necesitaría dormir un poco.

CHICO. Claro, descansa. Ya hablaremos otro día.

La bombilla del chico se apaga.

MATEO guarda su teléfono móvil y saca un encendedor. Prende la fotografía y la deja caer al suelo. Las luces del escenario se apagan. Lo único que puede verse es la fotografía envuelta en llamas.

ACTO 9

CARIÑO

El escenario debe permanecer a oscuras hasta que la fotografía ha ardido por completo. Cuando se encienden las luces, el sofá, la lámpara y la mesa no están.

En su lugar hay dos sillas plegables. Sobre ellas se encuentran MATEO y MIRIAM.

MIRIAM tiene la cabeza apoyada sobre el hombro de MATEO.

MIRIAM. Llevamos toda la mañana aquí sentados. Odio los aeropuertos. Siempre hay retrasos.

MATEO. ¿No has disfrutado del viaje?

MIRIAM. Claro que sí, no digas tonterías.

MATEO. ¿Entonces?

MIRIAM. Es solo que estoy cansada.

MATEO. *(Sonriendo)* Pues aún tenemos más de dos horas de vuelo por delante.

MIRIAM. Eso si algún día se deciden a hacernos embarcar.

MATEO. ¿Recuerdas tu primer viaje?

MIRIAM. *(Incorporándose)* ¿El primer viaje de mi vida?

MATEO. Claro, justo ese.

MIRIAM. ¿En avión?

MATEO. No importa el medio de transporte, tu primer viaje, fuese a donde fuese.

MIRIAM. No lo sé, no lo recuerdo. ¿Quién se puede acordar de eso? Recuerdo la primera vez que monté en avión. En el viaje de fin de curso, en el colegio. Fuimos a Londres. Fue un vuelo horrible, no paró de llover y hubo turbulencias todo el tiempo.

MATEO. Bueno, al menos no estabas sola en el avión. (*Sonríe*) ¿Y te gustó?

MIRIAM. Sí. Bueno, la verdad es que casi no lo recuerdo. Una tarde hicimos una excursión al Museo Británico y en una sala había una estatua enorme del David de Miguel Ángel, así que me puse delante y gasté un carrito entero de fotografías. Entonces vino una compañera de clase y me dijo que era una réplica y que la verdadera estatua estaba en Florencia. Me acuerdo de eso y también de los puestos de la calle en los que vendían ropa de segunda mano y carteles de películas. También recuerdo que en algunos parques había ardillas, no se dejaban tocar, pero si les acercabas comida te la cogían de la mano y después se subían corriendo a un árbol. Y creo que he olvidado todo lo demás.

MATEO. No da como para escribir una guía turística, pero no está mal.

MIRIAM. ¿Y el tuyo?

MATEO. ¿Mi primer viaje?

MIRIAM. Eso es, el primer viaje de tu vida.

MATEO. Mi primer viaje fue en coche. Con mis padres. Fuimos a visitar a mi abuelo. Vivía junto al mar, en un pueblo pequeño llamado Cariño, en Galicia. En la misma casa en la que había nacido mi padre. Era oscura y austera. Y olía a humedad. En el salón no había televisor, solamente una vieja radio y un sofá tapado con una sábana. La cocina no tenía lavadora y el fregadero estaba oxidado.

MIRIAM. Lo que se dice una mansión.

MATEO. Sí, más o menos. (*Sonríe*) A mi abuelo le gustaba sentarse en una silla de mimbre y pasarse la mañana contemplando el mar. ¿No te parece increíble? Me decía. Justo aquí se unen el Océano Atlántico y el Mar Cantábrico. Y entonces yo miraba al frente y lo único que veía era agua por todos lados. Murió a los tres meses. Muchos años después supe que mi padre y él estuvieron años enteros sin dirigirse la palabra y que realizamos aquel viaje porque mi abuelo le pidió que fuéramos. Quería hacer las paces con su hijo y conocer a su nieto antes de morir.

MIRIAM. Nunca me habías hablado de tu abuelo. Es una historia muy triste.

MATEO. No, no lo es. Al menos él pudo terminar sus días de la forma que quiso. Pudo decirle a su hijo que lo sentía, que no merecía la pena acabar así, que se arrepentía de los errores que había cometido. Imagina que este avión se estrella, ¿cuántas cosas te quedarían por decir? A tu familia, a tus amigos, a mí.

MIRIAM. No seas idiota, no digas eso.

MATEO. No, lo digo en serio. ¿Cuántas cosas quedarían por decir entre nosotros si no volviéramos a vernos?

De repente ambos se miran fijamente durante un instante. Lo hacen como si pudieran intuir la transcendencia que su frase tendrá en el futuro.

Lo hacen como si ya supieran lo que les va a ocurrir.

Tras unos segundos así, comienza a sonar un teléfono.

La luz del escenario se apaga.

ACTO 10

LLAMADAS TELEFÓNICAS. (SEGUNDA PARTE)¹

Durante toda esta transición, el ruido del teléfono móvil sonando debe mantenerse.

MATEO se despierta sobresaltado y enciende la lámpara de pie. Durante este acto esa será la única iluminación del escenario.

MATEO está tumbado sobre el sofá que, junto a la lámpara y la mesa, han regresado a su sitio habitual.

Descuelga sin comprobar el nombre de la persona que llama en la pantalla del aparato.

MATEO. (Somnoliento) ¿Con quién hablo?

La bombilla que hay sobre la CHICA se enciende, ella se lleva un teléfono móvil al oído y habla con MATEO. Lo hace sin cambiar de posición, sin girarse, continúa dando la espalda a MATEO y mirando hacia el público.

CHICA. (Con voz temblorosa) (parece ebria) ¿Está Miriam? Necesito hablar con ella. Dile a Miriam que se ponga.

MATEO. Miriam no está, ¿con quién hablo?

CHICA. ¿Y eso a ti qué cojones te importa?

MATEO. ¿Quién eres?

CHICA. Dile a Miriam que se ponga.

MATEO. Eso es imposible, ¿con quién estoy hablando?

CHICA. Soy una amiga, ¡soy su mejor amiga!

MATEO. ¿Alba eres tú?

CHICA. Quiero hablar con Miriam.

¹ El título los actos 2 y 10 hace referencia al relato homónimo de Roberto Bolaño.

MATEO. Sabes que eso no es posible.

CHICA. ¡Dile que se ponga!

MATEO. ¡Miriam está muerta!

Tras los gritos de ambos, llega el silencio. Unos breves segundos de silencio y paz.

CHICA. Necesito hablar con ella, Mateo. Te lo pido por favor, dile que se ponga, necesito escuchar su voz.

MATEO. Alba, ¿estás borracha?

CHICA. Eso no importa.

MATEO. Deberías acostarte, es tarde.

CHICA. ¡Que te jodan! No me digas lo que tengo que hacer.

MATEO. Cálmate, Alba. Yo también la echo de menos, pero esto no te va a servir de nada.

CHICA. Siempre he sido su mejor amiga.

MATEO. Lo sé.

CHICA. ¡Siempre!

MATEO. Ya lo sé, Alba.

CHICA. Me importa una mierda lo que tú sepas, lo importante es lo que ella sabía. Y ella no sabía lo mucho que la quería. Ella no lo sabía.

MATEO. No digas eso, Alba. Claro que lo sabía.

CHICA. Ojalá me hubieran encontrado a mí en ese puto cuarto de baño sentada sobre un charco de sangre. ¿Me has oído? Debería ser a mí a la que hubieran encontrado.

MATEO. Eso no cambiaría nada.

CHICA. Era su mejor amiga, ¿me oyes? Su mejor amiga, pero ella no lo sabía, se ha ido sin saberlo.

MATEO. Claro que lo sabía, Alba.

CHICA. Ojalá estuviese yo muerta.

MATEO. Es tarde, tienes que descansar. Mañana verás las cosas de otra forma, hazme caso, acuéstate y descansa. Es lo mejor que podemos hacer.

CHICA. Miriam no lo sabía, Miriam me odiaba.

MATEO. No digas eso.

CHICA. ¿Qué es lo que no quieres que diga?

MATEO. Estás borracha.

CHICA. ¿Quieres que te diga lo que ella sabía? ¿Te da miedo escucharlo? ¿Piensas que si no lo decimos será como si no hubiera ocurrido?

MATEO. Voy a colgar, te llamaré mañana cuando estés más tranquila.

CHICA. Ella sabía que follábamos. Eso es lo que sabía. Y por eso está muerta. Está muerta porque sabía que cada vez que te ibas de casa era yo la que te esperaba en un hotel. Eso era lo que sabía. Y justo por eso ella está muerta y nosotros vivos.

Justo en ese momento, en el preciso instante en el que ella pronuncia la frase del relato de Roberto Bolaño que MATEO no lograba comprender, la conversación termina.

Hay un silencio.

Un silencio largo que solo se interrumpe por la respiración de MATEO. Debe ser una respiración agitada, el oxígeno entra con fuerza por su nariz y llena sus pulmones. Su tórax se infla para, un segundo después, perder su forma al expulsar el aire por la boca. El silencio y la respiración tienen que mantenerse hasta que el público se acostumbre a ellos y se relaje. Entonces MATEO, por sorpresa, debe arrojar con fuerza el teléfono móvil al suelo rompiéndolo en pedazos.

Esta acción ha de ser repentina y violenta, de tal forma que a los espectadores les resulte sorpresiva.

De repente cae una gota de agua.

Después otra.

Y otra más.

Entonces comienza a llover sobre el escenario.

Las luces se apagan.

En la oscuridad, puede escucharse con claridad el sonido de una tormenta.

ACTO 11

ÉBLOUIE PAR LA NUIT. (DESLUMBRADO POR LA NOCHE)

Durante toda esta transición, el ruido de la tormenta debe ir incrementándose.

Cuando las luces vuelven a encenderse, toda la escenografía ha desaparecido.

MATEO y MIRIAM están de pie, en medio del escenario, tienen sendos paraguas abiertos.

Sobre el escenario llueve.

Gotas de agua que caen sobre el entarimado, sobre los paraguas abiertos de los personajes y sobre ellos mismos.

El sonido de la tormenta debe acompañar al diálogo hasta el final de la obra.

MIRIAM. No me lo puedo creer.

MATEO. ¿Qué es lo que no te puedes creer?

MIRIAM. Que se ponga a llover en agosto, eso es lo que no me puedo creer.

MATEO sonríe. A decir verdad, ríe de manera ostentosa.

MATEO. ¿Y eso es lo que te tiene tan enfadada? ¿Un poco de agua?

MIRIAM. No es un poco de agua, no ha parado de llover desde que hemos salido del hotel. Tengo los pies empapados. Sí, stoy enfadada. No me gusta la lluvia, ya lo sabes.

MATEO. Pues a mí me encanta.

MIRIAM. *(Mirándole sorprendida)* ¿Te encanta? ¿Y eso desde cuándo si se puede saber?

MATEO. Desde hace un año más o menos.

MIRIAM. ¿En serio? Mira que eres cursi.

MATEO. Perdóname por ser romántico.

MIRIAM. Yo también soy romántica, pero la lluvia no tiene nada que ver con el romanticismo.

MATEO. Pues si no hubiera sido por ella no nos habríamos conocido.

MIRIAM. Eso no lo sabes.

MATEO. Claro que lo sé, si hubiera hecho un sol espléndido no habrías entrado en la exposición.

MIRIAM. Podríamos haber coincidido en cualquier otro sitio.

MATEO. Eso es verdad, nos podríamos haber cruzado por la calle, o habernos encontrado en el cine, o en la cola del supermercado... pero el caso es que nos conocimos en una exposición fotográfica a la que tú fuiste porque estaba lloviendo a mares, justo como hoy.

MIRIAM. *(Resignada)* De acuerdo, llevas razón. Pero es que míranos. Estamos en París, delante de la Torre Eiffel, frente a ella como dos imbéciles debajo de los paraguas. Tengo los zapatos calados, deberíamos volver al hotel.

MATEO. Como quieras.

MIRIAM se gira y comienza a caminar, MATEO se queda quieto.

MIRIAM. ¿Qué te pasa? ¿No quieres? ¿Prefieres que nos quedemos aquí, mojándonos como un par de idiotas?

MATEO. No, no es eso.

MIRIAM. ¿Entonces?

MATEO. Es solo que... no sé... Imagina que alguien nos estuviera observando desde muy lejos.

MIRIAM. ¿Cómo desde muy lejos?

MATEO. Sí, alguien que pudiera vernos desde mucha distancia. Alguien ajeno a nosotros.

MIRIAM. ¿Un extraterrestre, por ejemplo?

MATEO. Sí, por ejemplo, aunque no tiene que ser un extraterrestre. Puede ser una persona de carne y hueso. Imagina que fuéramos los protagonistas de una película, o de una novela. Como si alguien estuviera escribiendo nuestra biografía y justo este fuese el último capítulo.

MIRIAM. ¿Y por qué iba a ser este el último capítulo?

MATEO. Eso es lo de menos. Imagina que es el último porque estamos en París y todas las historias de amor siempre terminan en París.

MIRIAM. ¿Vas a tardar mucho en contármelo? Es que estoy calada.

MATEO. No, ya termino. ¿Lo imaginas, entonces?

MIRIAM. Sí, vale, lo imagino.

MATEO. Genial, pues ahora piensa en el autor escribiendo el último capítulo de nuestra historia. Sería algo así como: Y se quedaron de pie, escondidos bajo sus paraguas, y luego se fueron al hotel para cambiarse los calcetines. Fin.

Ambos ríen.

MIRIAM. Pues si quieres, de camino al hotel, podemos ir pensando otro final mejor, ¿te parece?

MATEO. No es necesario, yo ya tengo uno: Él dejó caer su paraguas al suelo, extendió su mano y ambos bailaron durante horas bajo la lluvia.

Mientras pronuncia la frase, MATEO hace justo esos movimientos, lanza su paraguas al suelo y extiende su mano para sacarla a bailar.

MIRIAM. Coge ahora mismo el paraguas. Te vas a resfriar y te vas a pasar todo el viaje metido en la cama.

MATEO. (*Sonriendo*) Habíamos hecho un trato, está lloviendo y yo estoy contigo, me debes una clase de baile.

MIRIAM. Te lo digo en serio, Mateo. Te estás calando. No seas infantil. Llueve a cántaros, tápate. No estoy bromeando, ¿quieres recoger el paraguas del suelo? Te lo advierto, como lo pierdas no te pienso dejar el mío. Te lo digo en serio.

MATEO no dice nada, continúa de pie, con la mano extendida.

Segundos de silencio. MIRIAM mira a su alrededor.

MIRIAM. Me estoy muriendo de vergüenza. Puedes pasarte todo el día ahí plantado como un pasmarote, pero no pienso bailar contigo. Tápate, por favor, nos está mirando todo el mundo.

MATEO. Claro que nos miran, pero eso es porque solo nosotros podemos escuchar la música.

Ambos vuelven a guardar silencio.

Comienza a sonar música.

Concretamente la canción ÉBLOUIE PAR LA NUIT interpretada por ZAZ.

El tema musical al que se hace referencia puede escucharse en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=KDcgOpUp2nc>.

MATEO y MIRIAM se miran. Sonríen. MIRIAM deja caer el paraguas y agarra su mano.

Ambos comienzan a bailar bajo la lluvia.

Todas las luces del escenario se apagan.

FIN

EN BLANCO (EL OFICIO DEL RECUERDO)

Tomás Afán

Texto ganador de Accésit del V 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*.

ACTO 1

LA ENTREVISTA

Estamos en un teatro, en la parte trasera de un decorado formado por paneles anclados. Hay una puerta practicable como único acceso a la parte delantera de la escenografía, la que vería el público del teatro en el que transcurre la acción. Nosotros mostraremos lo que ocurre detrás, entre cajas. Por una vez el público verá las interioridades de la tramoya teatral, los espectadores serán invitados silenciosos entre bastidores. Se escuchan martillazos, deducimos por las voces que se perciben de fondo que el director de la obra está dando las últimas instrucciones a los encargados de instalar el decorado. Dos mujeres acaban de acceder al backstage desde el exterior, son actrices, una es joven y la otra es mayor. Una de ellas, la más joven, se acerca a la puerta con intención de atravesarla, pero la otra la detiene, increpándola.

ACTRIZ MAYOR. (*Malhumorada*) ¡Espera! ¡No salgas!

ACTRIZ JOVEN. ¿Por qué?

ACTRIZ MAYOR. Este es nuestro sitio. Si alguien quiere hablarnos, que venga aquí, entre bambalinas.

ACTRIZ JOVEN. Me encanta esa palabra.

ACTRIZ MAYOR. ¿Qué palabra?

ACTRIZ JOVEN. Lo de estar “entre bambalinas”, siempre me ha sonado como a flotar entre telas misteriosas que...

Como la ACTRIZ JOVEN, llevada por sus comentarios etéreos camina por el espacio con la vista elevada en sus imaginaciones, la ACTRIZ MAYOR, cascarrabias, la interrumpe, señalando las escuadras de madera que sobresalen del suelo fijando los paneles del decorado.

ACTRIZ MAYOR. Niña, ten cuidado, no vayas a tropezar. El teatro no es como la tele, aquí está mal visto chocarse con los muebles.

ACTRIZ JOVEN. ¿Te pasa algo?

ACTRIZ MAYOR. ¿Por qué?

ACTRIZ JOVEN. Estás de mal humor. Te enfadas con cualquier cosa, es como si estuvieras preocupada.

ACTRIZ MAYOR. ¿Por qué iba a estar preocupada?

ACTRIZ JOVEN. No sé. Por la carta del Ministerio, se me ocurre, y por lo de citar-nos aquí.

ACTRIZ MAYOR. Nosotros nunca nos hemos metido en política, no tenemos nada que temer.

ACTRIZ JOVEN. Por eso mismo, ¿qué problema hay?

ACTRIZ MAYOR. Este teatro es del Ministerio, aquí citaban a los que sacaban los pies del tiesto, para llamarlos al orden.

ACTRIZ JOVEN. Eso era antes. Ahora hay libertad.

ACTRIZ MAYOR. Tonterías. Son los mismos perros con distinto collar.

ACTRIZ JOVEN. Pero estos, al menos, han convocado elecciones.

ACTRIZ MAYOR. Porque saben que las van a ganar ellos.

ACTRIZ JOVEN. ¡Oh, Dios!

ACTRIZ MAYOR. ¿Qué pasa? ¿Hay cucarachas? Ya te acostumbrarás, yo estuve en un teatro en el que había hasta...

ACTRIZ JOVEN. No, no es eso...mira el patio de butacas... es precioso.

En efecto, la ACTRIZ JOVEN, ha entreabierto la puerta del decorado y está vislumbrando el exterior con expresión de asombro.

ACTRIZ MAYOR. *(Lanzando una brevísima ojeada protocolaria)* A ver. Ah.

ACTRIZ JOVEN. Y qué cómodas parecen las butacas. Deben estar forradas de terciopelo.

La ACTRIZ JOVEN continúa embobada vislumbrando el exterior, mientras la ACTRIZ MAYOR, tras mirar a su alrededor ha encontrado una silla de madera plegable que al fin ha conseguido abrir.

ACTRIZ MAYOR. ¡Vaya!

ACTRIZ JOVEN. ¿Qué pasa?

ACTRIZ MAYOR. Esta silla tiene la pata coja.

ACTRIZ JOVEN. *(Mirando a su alrededor)* Aquí hay otra.

ACTRIZ MAYOR. *(Tras probarla)* Huy quita, esta tiembla más que un viejo. Dame la de la pata coja.

ACTRIZ JOVEN. Espera que busco otra...

Busca infructuosamente.

ACTRIZ JOVEN. No hay más...

ACTRIZ MAYOR. Niña, ¿Qué hora es?

ACTRIZ JOVEN. Las cinco y cuarto.

ACTRIZ MAYOR. ¿Y para qué hemos venido tan pronto si hemos quedado a las seis?

ACTRIZ JOVEN. No. Hemos quedado a las cinco. Míralo en tu agenda.

ACTRIZ MAYOR. Mi agenda la tienes tú.

ACTRIZ JOVEN. Mira bien el bolso.

En efecto, la ACTRIZ MAYOR extrae de su bolso una pequeña agenda de bolsillo.

ACTRIZ MAYOR. Me la habrás metido sin que yo lo supiera. Quieres volverme loca.

El enfado de la ACTRIZ MAYOR va en aumento.

ACTRIZ JOVEN. Cálmate.

ACTRIZ MAYOR. (*Gritando*) ¡Hola! ¡¿Hay alguien?! ¡Dos actrices han sido citadas aquí y no pueden perder todo el santo día en trámites y zarandajas políticas o lo que coño sea esto!

ACTRIZ JOVEN. (*A su madre. Incómoda*) ¡Por favor!

DIRECTOR. (*Asomando por la puerta, desde el exterior, se dirige al personal de la sala*) Tengo que atender a una visita, luego os cuento.

DIRECTOR. (*A ellas, mientras entra, un tanto atribulado*) Perdonad que no os haya recibido antes. Llevo poco tiempo a cargo de la institución, y están a todas horas importunándome con preguntas y problemas, y además ahora, con la nueva producción... esto es un caos inmenso. Pero bien. Genial. Muy feliz de capitanear esta nave de sueños que se dirige a toda máquina rumbo a Utopía.

La ACTRIZ MAYOR aplaude, condescendiente y con cierta mala uva, el final del discurso del hombre, un tanto teatralizado.

DIRECTOR. Perdonad que no me haya presentado aún. Soy Fabio Martorell y el Ministerio me ha encargado dirigir (*señalando el espacio*) esto.

ACTRIZ JOVEN. Todo el mundo conoce al nuevo director del teatro público.

ACTRIZ JOVEN. Ella es...

DIRECTOR. Por favor, nuestra gran diva de la escena y la estrella televisiva del momento no necesitan presentación. Pero vamos a mi despacho, allí estaremos más cómodos.

ACTRIZ MAYOR. Pues mi despacho está aquí, entre las maderas viejas y los telones llenos de polvo.

DIRECTOR. Ah... pues... charlaremos en tu despacho. Que es mucho mejor que el mío. Ni punto de comparación. Mi escritorio de diseño es una mierda comparada con toda esta... atmósfera... Sentémonos.

ACTRIZ JOVEN. Sentaos vosotros, yo permaneceré de pie.

DIRECTOR. Ah ¿Solo hay dos sillas? (*Si se le cruzó la idea de ceder la silla a la chica la desechó enseguida*) Bien... os cuento...

ACTRIZ MAYOR. Sí, cuéntenos.

DIRECTOR. Bueno.

El DIRECTOR se incorpora al experimentar el incómodo traqueteo de su silla.

DIRECTOR. Bueno, como sabéis todo está cambiando en nuestro país, afortunadamente. Empezamos a dejar atrás el oscuro y largo túnel de la dictadura, y la cultura teatral debe estar en consonancia con los nuevos tiempos.

ACTRIZ MAYOR. (*A la ACTRIZ JOVEN, pero en voz alta, no quiere ocultar su actitud hostil al hombre*) O sea que ahora tendremos que sacarnos el carnet de su partido para trabajar.

DIRECTOR. (*A la ACTRIZ JOVEN*) Está bromeando ¿verdad?

ACTRIZ JOVEN. Creo que sí.

DIRECTOR. En fin, perdonad, parece que estoy dando un mitin ¿verdad?

ACTRIZ JOVEN. No. Ella no lo cree, en absoluto.

DIRECTOR. (*A la ACTRIZ MAYOR*) ¿Sabes? Soy tu mayor admirador.

ACTRIZ JOVEN. ¿De verdad?

DIRECTOR. Sí.

ACTRIZ JOVEN. Ella está encantada. ¡A que lo estás!

DIRECTOR. Y no sé cómo pedirte.

ACTRIZ MAYOR. Ves, sabía yo que este quería pedirme algo. Tanta palabrería...

ACTRIZ JOVEN. Déjale hablar.

ACTRIZ MAYOR. Pues que hable. Yo estoy callada.

ACTRIZ MAYOR. ¿Qué quiere pedirme? ¿Lo ha dicho ya?

ACTRIZ MAYOR. Algo político imagino.

ACTRIZ JOVEN. No, ahora con la democracia el teatro estatal dejará de meterse en política ¿verdad?

DIRECTOR. ¿Qué? ... No... Para mí la política y el teatro no pueden desligarse...

ACTRIZ MAYOR. Qué te decía yo. Hay cosas que no cambian.

ACTRIZ JOVEN. Entonces ¿nos has hecho venir para advertirnos sobre nuestras ideas?

DIRECTOR. Todo lo contrario, este lugar será el templo de la libertad de expresión más absoluta. Por eso yo...

ACTRIZ MAYOR. *(Siempre colocando a la ACTRIZ JOVEN como intermediaria)* Entonces, para qué nos ha hecho venir, todavía no lo ha dicho ¿no?

DIRECTOR. Quería hablaros de mi nuevo proyecto.

ACTRIZ JOVEN. ¿Una obra de teatro?

DIRECTOR. Antígona, una versión personal que yo he escrito y que voy a dirigir. He transformado el clásico griego en monólogo y para llevarlo a cabo necesito a... no me basta con tener a una actriz, necesito contar con LA actriz.

ACTRIZ JOVEN. Entonces, ¡esto es un casting!

ACTRIZ MAYOR. ¿Un casting?

ACTRIZ JOVEN. Haber empezado por ahí.

ACTRIZ MAYOR. Pues yo no he traído el currículum.

DIRECTOR. Perdonad, enseguida vuelvo.

El DIRECTOR sale de escena.

ACTRIZ MAYOR. Normalmente estas cosas se avisan con tiempo para que la actriz pueda prepararse algo. ¿No es así como funciona? Tú sabes algo de eso ¿verdad? Conoces de sobra todo este rollo de los castings ¿no?

ACTRIZ JOVEN. Por favor, mamá.

ACTRIZ MAYOR. ¿Y qué obra ha dicho que es?

ACTRIZ JOVEN. Antígona. Yo representé una versión en la Escuela. Es la historia de una muchacha. La hija de Edipo, rey de Tebas, que a la muerte de su padre asiste a la guerra que enfrenta a sus hermanos por alzarse con el poder de la ciudad. *(Tratando de recordar)* ¿Cómo se llaman? ... Polinices y Eteocles... Antígona es decidida, es justa y es...muy joven. Lo recuerdas, ¿verdad?

La ACTRIZ MAYOR trata de disimular su contrariedad, mientras que la ACTRIZ JOVEN apenas puede ocultar su euforia.

ACTRIZ JOVEN. ¿Te pasa algo?

ACTRIZ MAYOR. ¿Dónde coño se ha metido ese gilipollas?

ACTRIZ JOVEN. No digas eso, es un encanto.

ACTRIZ MAYOR. Yo no sé para qué he venido.

ACTRIZ JOVEN. Pues para hacer la prueba.

ACTRIZ MAYOR. ¿Con mi trayectoria? A mí no me han hecho una prueba en mi vida.

ACTRIZ JOVEN. Pues tal y como te van las cosas últimamente, no estás para andar rechazando oportunidades.

ACTRIZ MAYOR. ¿Qué quieres decir?

ACTRIZ JOVEN. Nada.

DIRECTOR. (*Irrumpiendo de nuevo*) Perdonad, como decías que tenías que haber traído el currículum: ¡Tachán! No hace falta, lo tengo yo aquí.

DIRECTOR. Bueno, es un resumen, claro. Si tuviera que recopilar todos tus trabajos, tus críticas elogiosas, tus premios, necesitaríamos varios tomos.

ACTRIZ MAYOR. ¿Es mi currículum?

DIRECTOR. Sí, el de la única candidata a representar mi Antígona. Como ves, esto no es un casting, es una invitación. O mejor dicho, una petición. Una súplica.

La chica hojea el volumen encuadernado.

ACTRIZ JOVEN. Sí, es tu currículum, aquí está tu nombre y tu fecha de nacimiento, mil novecientos veinti...

ACTRIZ MAYOR. ¡CALLA!

ACTRIZ JOVEN. Yo representé a Antígona en la facultad, ¿sabes? Todas mis compañeras de arte dramático tenían un aspecto demasiado... maduro...

DIRECTOR. Sí, he oído hablar muy bien de esa función, el problema es tu contrato con el show televisivo.

ACTRIZ JOVEN. Ahora estoy libre, hasta dentro de medio año no volvemos a grabar.

DIRECTOR. ¿En serio? No lo sabía.

ACTRIZ MAYOR. ¿Eso cambia las cosas?

DIRECTOR. ¿Qué?

ACTRIZ MAYOR. Al final hay casting ¿no?

DIRECTOR. ¿Casting? Pues... no sé... Sois dos Antígonas perfectas...

ACTRIZ MAYOR. (*Decepcionada*) ¿Dos?

ACTRIZ JOVEN. (*Ilusionada*) ¿Antígonas?

DIRECTOR. Sí... eso es...

DIRECTOR. (*Pensando*) Podemos... Claro... Añadiendo solo una letra, solucionar el problema. Jamás se resolvió un dilema con menos letras.

DIRECTOR. (*Haciendo una brevísima anotación en el libreto*) Una "s" aquí y...
Mi nueva obra se llamará. "ANTÍGONAS".

ACTRIZ JOVEN. ¡Genial! ¡Una solución genial!

La ACTRIZ MAYOR, hojeando su encuadernado y grueso currículum, comprueba que una hoja suelta cae al suelo.

ACTRIZ MAYOR. (*Mostrando la hoja suelta*) Traías también el currículum de ella.

DIRECTOR. Psí.

ACTRIZ MAYOR. Qué casualidad ¿no?

Miradas tensas. Oscurece lentamente la escena.

ACTO II

TRABAJO DE MEMORIA. MNEMOTECNIA

Se ilumina tenuemente la escena. No hay sillas. En penumbra, la ACTRIZ MAYOR sola, con un libreto en la mano, parece repetir para sí una sorda letanía. Apenas iniciado el profano rezo se interrumpe, con gesto casi de dolor, se ve obligada a mirar el texto y comprobar un fragmento del contenido. Derrotada, cierra el texto. La mirada perdida. Parece meditar. Entra la ACTRIZ JOVEN.

ACTRIZ JOVEN. ¡Qué oscuro está esto! Enciendo la luz ¿vale?

ACTRIZ MAYOR. No, mejor así. En penumbra.

ACTRIZ JOVEN. ¿Así?

ACTRIZ MAYOR. (*Como recitando un viejo texto aprendido de alguna antigua función*) Las bambalinas deben estar en penumbra, y en silencio. Como en nuestra mente reposan las palabras, los pensamientos justo antes de ser expresados a través de la boca, del escenario.

ACTRIZ JOVEN. Pero ahora no estamos en mitad de una actuación, podemos encender la luz y hablar en voz alta.

ACTRIZ MAYOR. ¿Para qué?

La chica entrega un sobre a su madre.

ACTRIZ JOVEN. Toma, esto estaba en el camerino.

ACTRIZ MAYOR. Un sobre. ¿Qué pone?

ACTRIZ JOVEN. Ábrelo.

ACTRIZ MAYOR. Léelo tú.

ACTRIZ JOVEN. No veo nada.

ACTRIZ JOVEN. (*En voz alta a algún técnico de la sala*) ¡Luces de trabajo, por favor!

ACTRIZ JOVEN. (*Leyendo*) Bienvenida a “El Teatro Nacional”.

ACTRIZ MAYOR. ¡Vaya!

ACTRIZ JOVEN. El Teatro Nacional, ¡qué solemne! Menos mal que le van a cambiar el nombre.

ACTRIZ MAYOR. (*Molesta*) ¡Cambiar! El caso es cambiar.

ACTRIZ JOVEN. ¿Habías actuado antes aquí?

ACTRIZ MAYOR. Pues... ¿es un examen?

ACTRIZ JOVEN. ¿Qué?

ACTRIZ MAYOR. Últimamente parece que estás todo el tiempo examinándome, para ponerme en evidencia.

ACTRIZ JOVEN. ¿Eso crees?

ACTRIZ MAYOR. A ver, lista, tú te sabes mi vida mejor que yo, así que dime. ¿He actuado antes aquí?

ACTRIZ JOVEN. Claro, con tus padres.

ACTRIZ MAYOR. ¿Con mis padres?

ACTRIZ JOVEN. Fue casi tu debut, la abuela me enseñó fotos, ¿de verdad lo has olvidado?

ACTRIZ MAYOR. Me acuerdo, pero no quiero privarte del placer de corregirme.

ACTRIZ JOVEN. Fue durante la guerra.

ACTRIZ MAYOR. Uff, hace mil años.

ACTRIZ JOVEN. Cuando se llamaba el Teatro del Pueblo. ¿Te acuerdas?

ACTRIZ MAYOR. Sí claro. Yo tengo un archivo aquí en mi cabecita y me acuerdo de todos los sitios en los que he actuado en mi vida. ¿Quieres que te diga el nombre y apellido de los que vinieron a verme aquel día?

ACTRIZ JOVEN. Y de la guerra, ¿te acuerdas?

ACTRIZ MAYOR. ¿De cuál de ellas?

ACTRIZ JOVEN.Cuál va a ser.

ACTRIZ MAYOR. Hija mía, yo he sido Juana de Arco, Agustina de Aragón, Hécuba, he sufrido la Guerra de Troya, la de los 100 años, la de la Independencia.

ACTRIZ JOVEN. ¿Y la nuestra?

ACTRIZ MAYOR. Mía no hay ninguna. Yo no me he peleado en la vida.

ACTRIZ JOVEN. ¿En serio?

ACTRIZ MAYOR. Con nadie.

ACTRIZ JOVEN. ¿Con nadie? ¿Ni con tu hija?

ACTRIZ MAYOR. ¿De qué hablas?

ACTRIZ JOVEN. ¿Tan mal estás de memoria?

ACTRIZ MAYOR. Tú sí tienes ganas de pelear.

ACTRIZ JOVEN. Yo no voy presumiendo de pacifista delante de una hija a la que casi le parto la cara de un bofetón.

ACTRIZ MAYOR. Aquello fue... por algo...

ACTRIZ JOVEN. Porque tu hija te hizo sombra una vez en la vida.

ACTRIZ MAYOR. No quiero hablar de eso.

ACTRIZ JOVEN. Yo no puedo triunfar, ¿verdad?

ACTRIZ MAYOR. No quiero recordarlo.

ACTRIZ JOVEN. No tengo derecho a trabajar en la televisión, a ser famosa...

ACTRIZ MAYOR. ¡Calla!

ACTRIZ JOVEN. ...A ser más popular que la gran actriz de nuestra escena...

ACTRIZ MAYOR. Menuda popularidad. Conseguida ¿cómo?

ACTRIZ JOVEN. Pues...

ACTRIZ MAYOR. ¿Cómo?

ACTRIZ JOVEN. ¿Tú... lo sabes...?

ACTRIZ MAYOR. ¿Representando obras teatrales inmortales? ¿Dando vida a personajes que pueden aportar al público sabiduría, conciencia?

ACTRIZ JOVEN. (*Aliviada*) Ah.

ACTRIZ MAYOR. No. Tú estás obsesionada con ser más que yo como sea. Pero te has equivocado de camino. En la tele te pagan mejor que a mí, de acuerdo, y no tienes que arrastrarte por teatros incómodos en giras interminables. Pero cuando acabas de actuar, ¿qué te queda? Cuando termine tu popularidad ¿qué habrás dejado a la gente? ¿qué les habrás contado que merezca la pena recordarse?

ACTRIZ JOVEN. (...)

ACTRIZ MAYOR. ¿Te lo digo yo?

ACTRIZ JOVEN. (...)

ACTRIZ MAYOR. ¡¡NADA!!

DIRECTOR. (*Que ha asistido a las últimas frases*) Eh, chicas. La guerra civil terminó, se supone que estamos en una transición pacífica y vamos a consolidar nuestra democracia sin nuevas luchas fratricidas... así que... haya paz... ¿Ok?

ACTRIZ JOVEN. Buenos días.

DIRECTOR. Os traigo una sorpresa.

ACTRIZ JOVEN. ¿Qué?

DIRECTOR. Sillas.

ACTRIZ JOVEN. Son nuevas.

DIRECTOR. Recién compradas.

ACTRIZ JOVEN. Estas no se bambolean. Son estupendas. Muchas gracias.

DIRECTOR. Y hay tres, nos podemos sentar todos. Para hacer la lectura de texto.

ACTRIZ JOVEN. ¡Qué lujo!

DIRECTOR. (*A la ACTRIZ MAYOR*) ¿No te sientas?

ACTRIZ MAYOR. Prefiero quedarme de pie.

DIRECTOR. ¿No te gustan las sillas?

ACTRIZ MAYOR. Me había acostumbrado a las otras. ¿Eran viejas? Sí, lo eran. Pero tenían historia. Llevaban aquí detrás mucho tiempo. Muchos años. Soportando el peso de Ofelia, de Segismundo, de Bernarda Alba. Pero es verdad, tenían defectos, achaques, y había que sustituirlas, por sillas jóvenes. En este país están cambiando las cosas y una nueva generación de gente muy preparada tiene que tomar el relevo. Pues adelante, los viejos muebles al desván.

DIRECTOR. Si quieres, buscamos... la otra silla... la...

ACTRIZ MAYOR. ¿Vieja?

DIRECTOR. La de antes.

ACTRIZ MAYOR. No. Está bien. Me sentaré en una de estas.

DIRECTOR. Gracias.

DIRECTOR. Y perdona. Tal vez tenía que haber consultado lo del cambio.

DIRECTOR. ¿Quieres que empecemos?

ACTRIZ MAYOR. ¿Qué?

DIRECTOR. El texto que teníamos que ensayar hoy. Lo empezamos a recitar.

ACTRIZ JOVEN. Sí, claro.

DIRECTOR. Os ha dado tiempo a memorizarlo ¿verdad?

ACTRIZ JOVEN. Por supuesto.

DIRECTOR. ¿Y a ti?

ACTRIZ MAYOR. ¿A mí?

DIRECTOR. ¿Es demasiado pronto para...?

ACTRIZ MAYOR. (*Henchida de orgullo*) Yo he tenido que aprenderme las obras completas de Calderón en prosa y en verso. No voy a tener problemas con estas hojas que tú has escrito.

DIRECTOR. Bien. Entremos en materia.

Como sabéis, tras la muerte del rey Edipo, la ciudad de Tebas vive un momento de confusión que deriva en una guerra, entre dos bandos, dos ejércitos enfrentados, comandados por los dos hermanos de Antígona.

ACTRIZ JOVEN. Polinices y Eteocles.

DIRECTOR. Esta lucha fratricida. Esta guerra civil, acaba con la muerte de ambos líderes. Y Antígona cuando conoce el destino de sus hermanos, se lamenta.

El DIRECTOR señala a la ACTRIZ JOVEN y ella recita.

ACTRIZ JOVEN. Mi sangre y mi otra sangre, derramadas por la patria. Tras la muerte de Edipo nuestro padre, mis dos hermanos pactaron gobernar un año cada uno, de esta manera, los dos bandos antagónicos podían tener su espacio, cabían en Tebas las ideas de los unos y las de los otros. Pero mi hermano Eteocles se negó, al final de su mandato, a ceder el poder a Polinices. Se erigió en dictador, en caudillo de Tebas, por la gracia de los Dioses.

DIRECTOR. (*A la ACTRIZ MAYOR*) Bien, te toca.

ACTRIZ MAYOR. (*Recurriendo al libreto. Nerviosa, no acierta a encontrar la página correcta*) Necesito ver las primeras palabras.

ACTRIZ JOVEN. Te las puedo decir yo: “Y de este modo hermanos contra hermanos pelearon en brutal guerra fratricida...”.

DIRECTOR. (*Interrumpiéndola*) ¿Te sabes también el principio de su texto?

ACTRIZ JOVEN. Me he aprendido toda la obra.

DIRECTOR. ¿Íntegra?

ACTRIZ JOVEN. Sí, para sentir mejor los impulsos del personaje.

DIRECTOR. Impresionante.

ACTRIZ JOVEN. Gracias.

DIRECTOR. (*A la ACTRIZ MAYOR*) Bien. Cuando quieras.

ACTRIZ MAYOR. Si te parece cambiaré alguna cosa porque...

DIRECTOR. Perdón, has dicho ¿cambiar?

ACTRIZ MAYOR. Sí, esto que has escrito.

DIRECTOR. Tendríamos que discutirlo ¿no?

ACTRIZ MAYOR. Discutir ¿el qué?

DIRECTOR. Este texto está muy elaborado. Hasta la última coma ha sido meditada y está ahí con un objetivo concreto.

ACTRIZ MAYOR. Creía que teníamos que interpretar una obra de teatro, no la SAGRADA BIBLIA.

DIRECTOR. Reconozco que en este aspecto soy un poco inflexible. Hace algunos meses tuve un altercado con un actor que pretendía cambiar un par de palabras de una de las frases clave del texto, y eso me llevó a... bueno... al final llegamos a un acuerdo para su relevo...

ACTRIZ MAYOR. ¿Por dos palabras, echaste a un actor?

DIRECTOR. Modificaba el sentido del discurso.

ACTRIZ MAYOR. ¿Dos puñeteras palabras?

DIRECTOR. Cuando quieras.

ACTRIZ MAYOR. ¿Qué?

DIRECTOR. El texto. Recítalo.

ACTRIZ MAYOR. ¿En qué página está?

DIRECTOR. ¿Lo vas a leer? ¿No te lo has aprendido?

ACTRIZ MAYOR. Sí, yo me sé más o menos la historia, lo de los hermanos y la guerra y eso, y te lo podría contar de cabo a rabo, solo que con mis palabras e improvisando un poco... O sea que si al tipo aquel lo echaste por cambiar dos palabras... creo que para mí puedes ir preparando el pelotón de fusilamiento.

DIRECTOR. (*A la ACTRIZ JOVEN*) ¿Ahora bromea?

La chica niega con la cabeza.

ACTRIZ MAYOR. Así que ¿lo leo?

Silencio tenso.

DIRECTOR. Página 37.

ACTRIZ MAYOR. No te preocupes que yo me lo aprendo de ir repitiendo el texto en los ensayos.

DIRECTOR. Adelante.

ACTRIZ MAYOR. (*Leyendo*) Y de este modo hermanos contra hermanos pelearon en brutal guerra fratricida y las libertades y los derechos de nuestro inocente pueblo se han visto pisoteados por los pies culpables de los innobles guerreros que han violentado la paz y la justicia, en nombre del dictador, del cruel caudillo de la gran e invencible patria nacional.

DIRECTOR. Gracias.

ACTRIZ JOVEN. Esto último podría ser malinterpretado, ¿no crees?

DIRECTOR. ¿A qué te refieres?

ACTRIZ JOVEN. Lo de la gran e invencible patria nacional es un eslogan del antiguo régimen, hay gente que puede pensar que te estás refiriendo a nuestra situación.

DIRECTOR. ¿Y cuál es el problema?

ACTRIZ JOVEN. Que esto es Antígona, es mitología de la antigua Grecia.

DIRECTOR. Te equivocas, en este texto estoy hablando de nuestra guerra civil, creo que ha llegado la hora de ajustar cuentas con el pasado.

ACTRIZ JOVEN. Pero es arriesgado en la situación del país, hay peligro de un nuevo golpe de estado.

DIRECTOR. Estas cosas hay que decirlas.

ACTRIZ JOVEN. Nos puedes meter en un lío.

DIRECTOR. No hay nada que temer. El Subsecretario de Cultura me prometió libertad absoluta. Tengo un cheque en blanco del Ministerio para hacer lo que me dé la gana.

ACTRIZ JOVEN. ¿Y tú qué opinas, mamá?

ACTRIZ MAYOR. ¿Qué?

ACTRIZ JOVEN. Sobre todo esto.

ACTRIZ MAYOR. No estaba escuchando.

ACTRIZ JOVEN. ¿Te encuentras bien?

ACTRIZ MAYOR. Voy a echarme un poco. Estoy cansada. He pasado la noche en vela estudiando esto.

DIRECTOR. ¿Este fragmento?

ACTRIZ MAYOR. Nos vemos luego.

ACTRIZ JOVEN. Sí.

Se marcha de escena la ACTRIZ MAYOR.

DIRECTOR. ¿Qué le pasa realmente?

ACTRIZ JOVEN. Lo ha dicho, está cansada.

DIRECTOR. ¿De estudiar texto? Pero si apenas se ha aprendido un par de frases.

ACTRIZ JOVEN. ¿Crees que miente?

DIRECTOR. No lo sé. Hay mucha gente que está interesada en que esta obra no salga adelante.

ACTRIZ JOVEN. Mi madre es una profesional, si se compromete a algo...

DIRECTOR. Lo sé. Perdona. Estoy un poco paranoico. He apostado todo mi prestigio en esta producción.

ACTRIZ JOVEN. Va a salir bien. Yo voy a poner todo de mi parte para conseguirlo.

DIRECTOR. ¿Y tu madre? ¿Se acabará aprendiendo el papel?

ACTRIZ JOVEN. No tiene la retentiva que tenía cuando era joven, en las últimas obras le ha costado memorizar todo al pie de la letra, pero tiene recursos para salir airosa de cualquier escena.

DIRECTOR. ¿Improvisando?

ACTRIZ JOVEN. Es su especialidad.

DIRECTOR. No quiero que desvirtúe mi texto.

ACTRIZ JOVEN. Se esforzará para aprenderlo. Y si no lo consigue...

DIRECTOR. ¿Qué?

ACTRIZ JOVEN. Siempre puedes hacer algún retoque. Yo he memorizado la obra entera por si tengo que echar una mano.

DIRECTOR. Déjame pensar...

ACTRIZ JOVEN. ¿Qué?

DIRECTOR. Tengo una idea. Recortaré sus fragmentos y ampliaremos tu parte.

ACTRIZ JOVEN. Supongo que... Podría funcionar.

DIRECTOR. No le importará ¿verdad?

ACTRIZ JOVEN. No sé. Espero que no. Hablaré con ella.

DIRECTOR. ¿Te hace ilusión? Es todo un reto.

ACTRIZ JOVEN. Lo es. Puedo cagarla y hacer el ridículo delante de toda la profesión.

DIRECTOR. O triunfar y convertirte en una verdadera actriz de teatro, capaz de emocionar al público.

ACTRIZ JOVEN. Sí, contándoles cosas que merezca la pena recordar...

DIRECTOR. Te apetece, por lo que veo. Puedes llegar a ser una de las grandes.

ACTRIZ JOVEN. Ella es la mejor actriz. Todo el mundo lo dice.

DIRECTOR. Pero tú eres más famosa. Todo el mundo ha visto tu programa.

ACTRIZ JOVEN. Ella no. Nunca me ha visto actuar.

DIRECTOR. Pues al fin te verá. Y la deslumbrarás. A ella y a todo el mundo.

ACTRIZ JOVEN. ¿Tú crees?

DIRECTOR. Claro que sí. Porque vas a ser la actriz principal de la obra.

Ella no puede reprimir un destello de orgullo en sus ojos, en su sonrisa, pero también deja entrever una cierta preocupación. Oscurece lentamente la escena.

ACTO III

TRUCOS DE TRAMOYA

La ACTRIZ MAYOR, sola en escena, sentada en la vieja silla del principio, está desmaquillándose frente a un espejo. Entra la ACTRIZ JOVEN.

ACTRIZ MAYOR. ¿Cómo me has visto?

ACTRIZ JOVEN. Bien, mamá.

ACTRIZ MAYOR. No me he equivocado tanto, ¿verdad?

ACTRIZ JOVEN. No... bueno... algunas cosas... pero ellos no creo que lo hayan notado. Al fin y al cabo, no se saben el texto.

ACTRIZ MAYOR. Ellos se han dado cuenta de todo. Son de la profesión, ya lo sabes.

ACTRIZ JOVEN. No importa. Son amigos y además compañeros de trabajo.

ACTRIZ MAYOR. Amigos o compañeros de trabajo, las dos cosas a la vez son incompatibles.

ACTRIZ JOVEN. Sal a saludarles. Están todos impacientes por besarte.

ACTRIZ MAYOR. Y abrazarme y estrujarme y machacarme.

ACTRIZ JOVEN. No seas tonta. Te adoran.

ACTRIZ MAYOR. Allá voy.

Abre la puerta y compone una pose de diva, en el umbral, de espaldas a nuestro público. Se escucha aplauso de reducido grupo de personas al otro lado.

ACTRIZ MAYOR. (*Desapareciendo de nuestra vista*) Has venido, ¡cómo te quiero cariño! Y tú también, dame un besazo, preciosa.

Por un acceso lateral entra el DIRECTOR.

ACTRIZ JOVEN. ¿Qué? ¿Te han dicho algo?

DIRECTOR. No. Han sido amables. Ella es una institución. No se puede despellejar a una diosa de mármol, afortunadamente.

ACTRIZ JOVEN. No ha ido tan mal.

DIRECTOR. Tú le has salvado el culo echándole un capote varias veces. Pero... uff... el día del estreno no sé cómo lo vamos a resolver.

ACTRIZ JOVEN. Todavía hay tiempo. Estudia día y noche. Se está esforzando al máximo.

DIRECTOR. Lo sé, pero... algo le pasa... ¿no lo notas? A veces está bien, pero otras, parece... desorientada. ¿Tú no lo notas?

ACTRIZ JOVEN. Sí, cómo no lo voy a notar.

DIRECTOR. Por cierto, ¿te han dado los resultados de las pruebas médicas?

ACTRIZ JOVEN. Sí. Llegaron ayer.

DIRECTOR. ¿Y?

ACTRIZ JOVEN. Pues... lo que temíamos...

Ella, que estaba escuchando, les interrumpe.

ACTRIZ MAYOR. Fabio, amor, mis queridos compañeros de profesión quieren discutir contigo esta manía tuya de meter a la pobre Antígona en política. No lo entienden bien.

DIRECTOR. *(Fastidiado, y remiso a salir)* ¡Vaya por Dios!

ACTRIZ MAYOR. El Subsecretario del Ministerio tampoco lo ha entendido.

DIRECTOR. *(Sorprendido)* ¿Qué? ¿Él ha venido?

ACTRIZ MAYOR. Lo acabo de saludar y no tenía muy buena cara.

DIRECTOR. *(Marchándose)* Perdonad, enseguida vuelvo.

ACTRIZ JOVEN. ¿Qué tal?

ACTRIZ MAYOR. Bien. Todos me han llenado de besos y de abrazos. Algo debe andar mal... porque parecían realmente cariñosos conmigo... su amor era... sincero... ¿Tan mal lo he hecho?

ACTRIZ JOVEN. ¡Qué va!

ACTRIZ MAYOR. Sé franca.

ACTRIZ JOVEN. Tenemos que seguir trabajando el texto. Ese es el problema.

ACTRIZ MAYOR. Lo sé, hija mía, y te juro que lo estudio y lo vuelvo a estudiar,

hasta en el baño, hasta en la cama me repito como una letanía mis diálogos, pero es como escribir una y otra vez sobre la arena, sabiendo que la siguiente ola volverá a borrarlo todo. Y así a todas horas.

ACTRIZ JOVEN. Necesitas descansar.

ACTRIZ MAYOR. No puedo rendirme. Ya me conoces.

ACTRIZ JOVEN. Estás agotada.

ACTRIZ MAYOR. Esta es la vida que he elegido. A veces pienso que los actores, que las actrices, nos hemos vaciado un poco de nosotras mismas, para poder acoger las vidas de los otros, de nuestros personajes.

ACTRIZ JOVEN. Pues ya es hora de que pienses en ti.

ACTRIZ MAYOR. ¿Qué quieres decir?

ACTRIZ JOVEN. ¿Te has planteado alguna vez... jubilarte?

ACTRIZ MAYOR. No. Imposible. Las actrices no nos jubilamos. Debemos permanecer en escena hasta que se nos acabe el texto. Mientras nos queden letras dentro tenemos que decirlas, y a mí aun me quedan algunas ¿verdad?

ACTRIZ MAYOR. ¿Me quedan?

ACTRIZ JOVEN. Ayer me dieron los resultados de tus análisis.

ACTRIZ MAYOR. ¿Y?

ACTRIZ JOVEN. Es una enfermedad poco conocida. Parece que afecta a la memoria.

ACTRIZ MAYOR. ¿Cómo?

ACTRIZ JOVEN. En una primera fase, se producen olvidos, sobre todo de cosas recientes.

ACTRIZ MAYOR. ¿Y luego?

ACTRIZ JOVEN. Sigues olvidando. Tu pasado.

ACTRIZ MAYOR. Se me van a acabar las palabras.

ACTRIZ JOVEN. Sí.

ACTRIZ MAYOR. ¿Todas?

ACTRIZ JOVEN. Todas.

ACTRIZ MAYOR. ¿Y qué haré?

ACTRIZ JOVEN. Yo estaré contigo.

ACTRIZ MAYOR. ¿Te reconoceré?

Ella niega.

ACTRIZ MAYOR. ¿Entonces?

ACTRIZ JOVEN. Lo siento.

ACTRIZ JOVEN. ¿Cómo estás?

ACTRIZ MAYOR. Si pudiera contarte.

ACTRIZ JOVEN. ¿Qué?

ACTRIZ MAYOR. Dentro de mí, dentro de todos los que nos dedicamos a este oficio existe un tesoro de momentos únicos vividos en escena, de los que no ha quedado memoria física, no hay grabación posible de esa vibración irrepetible que solo se puede guardar en la memoria. Ese archivo tan frágil se perderá conmigo.

ACTRIZ JOVEN. No se perderá. Hablaremos. Me lo contarás todo.

ACTRIZ MAYOR. ¿Por qué esta enfermedad? ¿Por qué a mí?

ACTRIZ JOVEN. El doctor me dijo que es cada vez más frecuente, que la padece mucha gente.

ACTRIZ MAYOR. Pero las otras personas no tienen este oficio.

ACTRIZ JOVEN. ¿Qué más da? Necesitan recordar igual que tú, para sus vidas y sus trabajos.

ACTRIZ MAYOR. Pero el teatro es el oficio del recuerdo, ¿no te das cuenta?

ACTRIZ JOVEN. ¿El oficio del recuerdo?

ACTRIZ MAYOR. Mi abuela solía decirme que las actrices tenemos que transmitirnos las unas a las otras cosas importantes, cosas que no es suficiente que reposen el silencio de los libros, son cosas que merecen ser dichas en voz alta, porque tenemos que recordarles una y otra vez a las gentes una serie de verdades; porque los pueblos suelen olvidar y repetir los mismos errores, y nosotros, los cómicos tenemos que gritarles: “Esperad, nuestros viejos colegas griegos de hace dos mil años nos han pedido que os transmitamos algo que ha permanecido en nuestra memoria, en la memoria de los cómicos por más de cien generaciones y que ahora nos toca a nosotros repetir”.

ACTRIZ MAYOR. Por eso el nuestro es el oficio del recuerdo. Nosotras nos pasamos la vida memorizando textos, aprendiendo miles de palabras, de frases, que reposan en nuestro interior, pero no yaciendo, sino latiendo, para volver a nacer cada día de función como si fueran pensadas en ese mismo momento, como si acabaran de nacer de nuestra imaginación espontánea.

La ACTRIZ MAYOR se dispone a marcharse.

ACTRIZ JOVEN. ¿A dónde vas?

ACTRIZ MAYOR. A seguir estudiando.

ACTRIZ JOVEN. ¿Para qué?

ACTRIZ MAYOR. Porque es lo único que puedo hacer.

ACTRIZ JOVEN. ¿Servirá de algo?

ACTRIZ MAYOR. Puede que no, pero debo intentarlo.

ACTRIZ JOVEN. No tienes que seguir torturándote.

ACTRIZ MAYOR. ¿Tortura? No. No es eso. Yo he gozado siempre en escena. Y he actuado con un feto muerto en mi interior, y he disfrutado; y he actuado el mismo día que murió mi padre, y he hecho reír a la gente, y yo reía por dentro con ellos. Y he actuado afónica y con otitis y con desprendimiento de retina, y era como si mi cuerpo me diera una tregua. Después de los aplausos volvían las tristezas, los dolores y los achaques, pero mientras, era feliz. Si he actuado sin ver, sin oír, sin hablar, puedo actuar sin recordar, al final siempre se cierra el telón, y el público aplaude.

ACTRIZ MAYOR. ¿Lo entiendes?

La ACTRIZ JOVEN afirma con la cabeza.

ACTRIZ MAYOR. ¿Me ayudarás?

ACTRIZ JOVEN. Necesitas ayuda médica.

ACTRIZ MAYOR. No has entendido nada.

ACTRIZ MAYOR. Entonces jamás serás una verdadera actriz.

Se marcha, dolida, la ACTRIZ MAYOR. El DIRECTOR que había escuchado las últimas frases, extrañado, se acerca a la ACTRIZ JOVEN.

DIRECTOR. ¿Qué ha pasado? ¿Por qué te ha dicho eso?

Ella se encoge de hombros.

DIRECTOR. Eres una gran actriz, te lo aseguro.

ACTRIZ JOVEN. Ella está dolida, eso es todo.

DIRECTOR. ¿Por qué?

ACTRIZ JOVEN. ¿Eh? ... No se encuentra muy bien.

DIRECTOR. ¿Los análisis? ¿Es eso?

ACTRIZ JOVEN. Pues... Supongo.

DIRECTOR. ¿Cuál es el diagnóstico?

ACTRIZ JOVEN. Tiene problemas de memoria.

DIRECTOR. Ya, eso lo sabíamos. ¿Pero son graves?

ACTRIZ JOVEN. ¿Graves?

DIRECTOR. Lo digo porque no podemos arriesgarnos, he estado hablando con el

Subsecretario. Me ha preguntado por la salud de tu madre, ya sabes que hay rumores, y las cosas están que arden en el Ministerio.

ACTRIZ JOVEN. Él confía en ti.

DIRECTOR. No sé qué decirte. Le ha extrañado lo que acaba de ver en el pase.

ACTRIZ JOVEN. Ya sabías que era arriesgada tu visión de Antígona.

DIRECTOR. Bueno. No es parta tanto. En todas las versiones, Antígona, tras llorar la muerte de sus dos hermanos, protesta porque el vencedor es enterrado con honores, mientras el cuerpo del hermano rebelde es abandonado sin recibir sepultura digna.

ACTRIZ JOVEN. Sí, pero tu Antígona...

DIRECTOR. Nuestra. Tuya y mía.

ACTRIZ JOVEN. La Antígona que tú has escrito.

DIRECTOR. Y que tú interpretas.

ACTRIZ JOVEN. Y mi madre.

DIRECTOR. Y tu madre.

ACTRIZ JOVEN. ...Esa Antígona reclama ante el gobierno una sepultura digna para todos los muertos del bando derrotado en la guerra civil.

DIRECTOR. En estos tiempos no se puede contar esta historia de otra manera, ¿no crees?

ACTRIZ JOVEN. No entiendo de política, ya lo sabes.

DIRECTOR. No puedes mantenerte al margen. Estás en esto.

ACTRIZ JOVEN. Sí, estoy, pero...

DIRECTOR. ¿Con todas las consecuencias?

ACTRIZ JOVEN. Yo soy una profesional. Hago mi trabajo lo mejor que puedo.

DIRECTOR. Y lo haces muy bien. ¿Sabes? A veces pienso que debería volver a la primera idea, que la obra tendría que volver a ser un monólogo.

ACTRIZ JOVEN. Pero... y entonces ¿mi madre?

DIRECTOR. Ella estropea tus escenas.

ACTRIZ JOVEN. No podemos hacerle eso.

DIRECTOR. Serías la protagonista absoluta. Si quieres. ¿Quieres?

ACTRIZ JOVEN. (...)

DIRECTOR. Os conozco a las actrices. Os morís todas por ver vuestros nombres en letras grandes en la cartelera del teatro.

ACTRIZ JOVEN. ¿Nos conoces a todas?

DIRECTOR. Sois previsibles.

ACTRIZ JOVEN. Todas somos iguales.

DIRECTOR. No es malo. Sois ambiciosas. Es normal. Tu madre también es así. O era... mejor dicho...

ACTRIZ JOVEN. ¿Era? ¡Qué dices! Ni que hubiera muerto.

DIRECTOR. No está en condiciones de trabajar. ¿Qué dice el informe médico?

ACTRIZ JOVEN. Dice que ella... puede mejorar... Si le ayudamos.

DIRECTOR. ¿En serio?

ACTRIZ JOVEN. Sí. Hay esperanzas.

DIRECTOR. Me alegra saberlo. Pero... mi oferta sigue en pie. ¿Cuál es tu respuesta?

ACTRIZ JOVEN. Mi respuesta es no.

DIRECTOR. ¿No?

ACTRIZ JOVEN. ¿Sabes? Quiero estar cerca de ella, trabajar con ella. Creo que tiene muchas cosas que transmitirme. Que enseñarme. Que contarme.

Oscurece lentamente la escena.

ACTO IV

PASE DE PRENSA

Se ilumina la escena. No hay ningún personaje. Se escuchan voces, pasos, sonidos de preparativos, se intuye gran actividad. Entra en escena la ACTRIZ JOVEN, está terminando de colocarse el vestuario. Irrumpe el DIRECTOR un tanto alterado.

DIRECTOR. ¿Dónde está?

ACTRIZ JOVEN. ¿Quién?

DIRECTOR. ¡Quién va a ser! ¡Tu madre!

ACTRIZ JOVEN. Se encuentra mal. Ha ido un minuto al baño.

DIRECTOR. ¡Tiene que salir a escena!

ACTRIZ JOVEN. Pero...

DIRECTOR. ¡Ahora!

ACTRIZ JOVEN. Creo que es mejor que haga yo primero mi parte.

DIRECTOR. ¡No! No podemos cambiar el programa.

ACTRIZ JOVEN. No es para tanto.

DIRECTOR. ¡Cómo que no!

ACTRIZ JOVEN. Esto no es el estreno, es solamente el pase de prensa.

DIRECTOR. Te parece poco.

ACTRIZ JOVEN. Hombre, no hay público, no hay tanta presión.

DIRECTOR. ¿Que no hay presión? Están ahí fuera los críticos y reporteros de los principales medios de comunicación del país. Y me van a despellejar.

ACTRIZ JOVEN. (*Asomándose para comprobarlo*) Ahí va... es verdad, han venido hasta las televisiones. Nunca había visto algo así en un teatro.

DIRECTOR. Se ha corrido la voz de que va a ser una obra polémica. Los perros han olido la sangre y van a intentar morder hueso como sea.

ACTRIZ JOVEN. Debemos cambiar de escena, entonces.

DIRECTOR. ¿Por qué?

ACTRIZ JOVEN. Has elegido la parte en la que Antígona se rebela ante la autoridad que no le deja enterrar los restos de su hermano el perdedor de la guerra civil.

DIRECTOR. Ella es coherente con sus ideas.

ACTRIZ JOVEN. No todo el mundo es así.

DIRECTOR. Desgraciadamente.

ACTRIZ JOVEN. Confieso que yo no llegaría al punto, como ella, de excavar con mis propias uñas, con mis propios dientes, la tierra, para cubrir el cuerpo de mi hermano a pesar de las amenazas de muerte.

DIRECTOR. Ella cree que hay que hacer lo que es justo, cueste lo que cueste.

ACTRIZ JOVEN. Y le costará la vida.

DIRECTOR. Pero la razón está con ella.

ACTRIZ JOVEN. De qué le sirve la razón si va a acabar ejecutada.

DIRECTOR. ¿A dónde quieres llegar?

ACTRIZ JOVEN. Creo que deberíamos mostrarle a la prensa alguna escena menos...

DIRECTOR. ¿Menos?

ACTRIZ JOVEN. Comprometida.

DIRECTOR. ¿Por qué?

ACTRIZ JOVEN. Para no alimentar la polémica. No nos interesa. Ahora no.

DIRECTOR. ¿Ahora?

ACTRIZ JOVEN. Me ha llamado mi representante, está muy preocupado. Los del programa de televisión le están presionando, creen que no me conviene que esta función tenga mucha publicidad.

DIRECTOR. ¡Cobardes!

ACTRIZ JOVEN. Un escándalo de prensa en este momento sería fatal.

DIRECTOR. Dame un respiro.

ACTRIZ JOVEN. Puede que nos estemos pasando de rosca.

DIRECTOR. ¿Qué quieres decir?

ACTRIZ JOVEN. Tenemos que ser precavidos, no puedo arriesgar todo lo que he conseguido en este tiempo. Es uno de los programas más vistos. Estamos hablando de millones de personas.

DIRECTOR. Y claro... a su lado el teatro es una mierda insignificante, a la que asisten un puñado de gilipollas.

ACTRIZ JOVEN. Cambiemos de escena. Por favor.

DIRECTOR. Y si no ¿qué vas a hacer? ¿Negarte a salir? ¿Dejarás el pase de prensa en manos de una enferma mental que puede caer en estado vegetativo?

ACTRIZ JOVEN. ¿Cómo te atreves a hablar así de ella?

DIRECTOR. Lo sé todo. He tenido acceso al informe médico.

ACTRIZ JOVEN. Le pedí al doctor que no revelase nada. ¿Es que no hay ética...?

DIRECTOR. ¿Ética? ¿Qué me dices de alguien capaz de mentir sobre el estado mental de su madre que debería estar recibiendo cuidados médicos en una clínica y no arrastrándose en un teatro sometida a todo tipo de presiones?

ACTRIZ JOVEN. Tienes razón, nos hemos metido en una madriguera, y tenemos que buscar una salida.

DIRECTOR. (*Señalando la puerta del decorado*) Sólo hay una salida. Esta puerta es nuestra oportunidad. Atravesándola podremos decir verdades y muchos nos oirán.

ACTRIZ JOVEN. Es arriesgado. Para todos.

DIRECTOR. Es cuestión de dignidad. De eso va nuestra obra. De eso va nuestra profesión.

ACTRIZ JOVEN. ¿De eso va? ¿De arriesgarse inútilmente?

DIRECTOR. Tenemos que jugárnosla.

ACTRIZ JOVEN. ¿Para qué?

DIRECTOR. No vamos a cambiar de escena. No hay vuelta atrás.

ACTRIZ JOVEN. ¿Jugárnosla por un titular sensacionalista de prensa?

DIRECTOR. No permito que me presionen.

ACTRIZ JOVEN. ¡Es solo teatro!

DIRECTOR. ¿Eso te parece?

ACTRIZ JOVEN. Sí.

DIRECTOR. No has entendido de qué va esto del teatro, no has entendido nada de lo que estás ensayando.

ACTRIZ JOVEN. ¿Qué?

DIRECTOR. ¿Sabes que hay un montón de gente que no puede visitar a sus familiares muertos en la guerra civil, porque están enterrados en fosas olvidadas en cunetas anónimas, y los que han heredado el poder de aquellos que ordenaron esos crímenes, no les permiten buscar los restos de sus padres, de sus hermanos, de sus abuelos...? ¿Te parece que es solo teatro?

DIRECTOR. ¡Qué pena! No has entendido a Antígona. No has entendido nada.

Vuelve a escena la ACTRIZ MAYOR.

ACTRIZ MAYOR. ¿Qué pasa?

DIRECTOR. Por fin estás lista. Voy a avisar. Os marcamos un destello de luz y empezamos.

Se marcha el DIRECTOR.

ACTRIZ JOVEN. ¿Te encuentras mejor?

ACTRIZ MAYOR. Un poco desorientada.

ACTRIZ JOVEN. Te toca salir, ¿lo sabes?

ACTRIZ MAYOR. Salir ¿a dónde?

ACTRIZ JOVEN. A escena.

ACTRIZ MAYOR. (...)

ACTRIZ JOVEN. Antígona.

ACTRIZ MAYOR. Antígona, sí.

ACTRIZ JOVEN. ¿Te acuerdas?

ACTRIZ MAYOR. Solo necesito un respiro.

ACTRIZ JOVEN. Claro.

ACTRIZ MAYOR. No tienes que preocuparte.

ACTRIZ JOVEN. ¿Yo?

ACTRIZ MAYOR. Estás mal. ¿Verdad? Te lo noto.

No debes sufrir por mí.

ACTRIZ JOVEN. No es por ti. Tú sabes manejarlo aquí. Este es tu territorio. Eres invencible. Nada malo te puede pasar. No temo por ti. Las tablas te respetan. Temo por mí.

ACTRIZ MAYOR. ¿Qué temes?

ACTRIZ JOVEN. No sé. Supongo que temo no estar a la altura. De Antígona... De ti...

ACTRIZ MAYOR. ¿De mí? Si yo te contara.

ACTRIZ JOVEN. ¿El qué?

ACTRIZ MAYOR. Pues que no soy invencible. Tú me has ganado.

ACTRIZ JOVEN. ¿Yo?

ACTRIZ MAYOR. Me presenté al casting de tu programa de televisión. Les pedí que no te dijeran nada. Lo hiciste mejor que yo y por eso te eligieron.

ACTRIZ JOVEN. ¿Ibas a dejar el teatro?

ACTRIZ MAYOR. Yo adoro el teatro. Pero en el fondo, también envidio la comodidad de tu trabajo. No soy tan perfecta como crees. Te envidio, en muchas cosas...

ACTRIZ JOVEN. No. Yo... Yo soy más cobarde de lo que imaginas.

ACTRIZ MAYOR. ¿Qué quieres decir?

La ráfaga de un foco les marca una señal.

ACTRIZ JOVEN. Un destello.

ACTRIZ JOVEN. Es la hora de salir.

ACTRIZ MAYOR. (...)

ACTRIZ JOVEN. ¿Qué te pasa? Estás temblando.

ACTRIZ MAYOR. ¿Te has quedado alguna vez en blanco?

ACTRIZ JOVEN. ¿En blanco?

ACTRIZ MAYOR. Sí. Es como si... como si... estuvieras... en ... en la piscina, y de pronto no sabes, no puedes mover los brazos, ni las piernas, y el tiempo juega en tu contra. El agua puede entrar en tu boca en cualquier momento, pero lo peor es que hay un montón de gente que te está viendo, y nadie se tira a por ti, a salvarte, al contrario, ellos, con su actitud de enfado hacen que se bloqueen aún más tus miembros. Estás perdida. Hasta que alguno de los otros nadadores, de tus compañeros, llega junto a ti al fin, y te hace reaccionar de alguna manera, y te acompaña nadando hasta que vuelves a tener autonomía y eres capaz de desplazarte con soltura por la piscina, por el escenario, como tú sabes, como siempre habías hecho de una manera automática sin preguntarte nunca cuál era el mecanismo que hacía posible el pequeño milagro

de conseguir flotar sobre las miradas de todos aquellos espectadores. Sin embargo, desde aquel momento, ese miedo paralizante te acompañará en todos los escenarios, como un ruido de fondo, un recordatorio que te susurra: No haces pie, estas aguas son muy profundas y puedes hundirte en ellas para siempre...

ACTRIZ JOVEN. Otro destello.

ACTRIZ MAYOR. No puedo salir.

ACTRIZ JOVEN. No salgas.

ACTRIZ MAYOR. Tengo que hacerlo.

ACTRIZ JOVEN. Yo te llevaré.

ACTRIZ MAYOR. No me sueltes.

Salen. Muy lentamente, casi arrastrando los pies. Juntas, frágiles, de la mano. Sus siluetas se recortan, cuando atraviesan la puerta iluminada, un poco encogidas, a punto de exponerse, a la luz cegadora, al público. Oscurece lentamente la escena.

ACTO V

ESTRENO

En escena, la ACTRIZ MAYOR sentada en un rincón, estática, tal vez de espaldas al espectador, la ACTRIZ JOVEN, también quieta y callada, la observa, de pie, desde cierta distancia.

De pronto irrumpe el DIRECTOR, un tanto alborotado.

DIRECTOR. Es tremendo, tenemos el peor público posible, todos son invitados del gobierno, burócratas, empresarios, políticos. Menudo estreno nos espera...

ACTRIZ JOVEN. *(Pidiéndole que baje el volumen)* Chssst.

DIRECTOR. ¿Está dormida?

ACTRIZ JOVEN. No. No creo. Tiene los ojos abiertos.

DIRECTOR. Parece estar bien.

ACTRIZ JOVEN. Sí.

DIRECTOR. Sonríe.

ACTRIZ JOVEN. Te parecerá mentira, pero... no recuerdo haberle visto sonreír antes.

DIRECTOR. ¿En serio?

ACTRIZ JOVEN. Te lo juro. Al menos nunca con esa sonrisa... cómo decirlo... tan

limpia... tan pacífica... es como si estuviera en paz... no sé. Ella reía muchas veces, pero con una risa fuerte, agresiva; o sonreía con ironía, con una expresión de superioridad. Pero ahora es como si estuviera...

DIRECTOR. ¿Feliz?

ACTRIZ JOVEN. Algo parecido.

DIRECTOR. ¿Crees que el olvido le sienta bien?

ACTRIZ JOVEN. No sé. Puede ser. Tal vez no sea tan malo dejar atrás algunas cosas del pasado.

DIRECTOR. ¿Para ella?

ACTRIZ JOVEN. Y para todos.

DIRECTOR. Para este país también ¿no? Eso crees ¿verdad?

ACTRIZ JOVEN. ¿Por qué no? Tal vez tengan razón los que dicen: Miremos hacia delante. Olvidemos los rencores, las mierdas del pasado.

DIRECTOR. Para quedarnos como ella. Con esa sonrisa de imbéciles.

ACTRIZ JOVEN. De paz. Sonrisa de paz.

DIRECTOR. No cuentes conmigo para eso. En este país han ocurrido cosas terribles y hay que pelear por que se haga justicia.

ACTRIZ JOVEN. ¿Y tú serás el juez?

DIRECTOR. Yo solamente quiero que me dejen contar la historia de una mujer que quería enterrar dignamente a su hermano asesinado en la guerra. ¿Es mucho pedir? ¿Tú qué opinas?

ACTRIZ JOVEN. Yo no tengo opinión. Yo solo soy una voz, tu voz delante de ellos, del público. Eso es todo.

DIRECTOR. ¿No tienes ideología? ¿No tienes valores?

ACTRIZ JOVEN. Sí. Tengo muchas ideologías. Tantas como personajes. ¿Y sabes? Todos tienen sus motivos. Y en el fondo todos tienen razón.

DIRECTOR. ¿Antígona tiene razón? Pues actúa como ella.

ACTRIZ JOVEN. Ahora no. Sólo cuando salga a escena. Si esto sigue adelante...

DIRECTOR. ¿Qué quieres decir?

ACTRIZ JOVEN. Lo tenemos todo en contra ¿No te das cuenta?

DIRECTOR. Así es nuestro oficio, estas tablas están llenas de clavos, si quieres moqueta vuelve a tu estudio de televisión.

ACTRIZ JOVEN. Claro que pienso volver, si esta puta obra no me arruina la vida.

DIRECTOR. Nadie te obligó a participar.

ACTRIZ JOVEN. Nadie me advirtió que iba a trabajar en un proyecto tan arriesgado, que iba a poner en peligro mi trabajo.

DIRECTOR. ¿Te han vuelto a llamar del programa?

ACTRIZ JOVEN. El Director General de la cadena, nada menos.

DIRECTOR. ¿Te ha presionado?

ACTRIZ JOVEN. No. Me ha lanzado un ultimátum. Si salgo a escena se acabará para siempre mi carrera televisiva.

DIRECTOR. ¡Qué hijo de puta!

ACTRIZ JOVEN. Esta es una batalla perdida.

DIRECTOR. Quieren hundirnos a todos.

ACTRIZ JOVEN. ¿Dónde está tu cheque en blanco?

DIRECTOR. Sin fondos. Ahora me dicen que este país acaba de abrir una página en blanco y que no debemos dejar que el pasado la emborrone.

ACTRIZ JOVEN. Tienes que hacer algo. Todo esto es culpa tuya. Habla con el Subsecretario.

DIRECTOR. Todos los días hablo con él. De hecho, ahora mismo está ahí fuera, esperándome. Tiene algo muy urgente que decirme.

ACTRIZ JOVEN. ¿Y a qué esperas?

DIRECTOR. Me da miedo ir. ¿Sabes? Temo que... que acabe convenciéndome...

ACTRIZ JOVEN. ¿Y por qué empeñarse?

DIRECTOR. No sé. Si fuera otra obra... Pero es Antígona... Es la coherencia... Ella nos vigila desde algún rincón de la tramoya, dispuesta a gritarnos, a insultarnos, si la traicionamos.

ACTRIZ JOVEN. Es solo un personaje. Un personaje absurdo ¿crees que alguien, de verdad, se empeñaría en enterrar los restos de su hermano, sabiendo que si lo hace la condenarán a muerte, sabiendo que no tiene la más mínima posibilidad de conseguir su objetivo?

DIRECTOR. Y a pesar de todo se empeña en llevarlo a cabo.

ACTRIZ JOVEN. No tiene sentido.

DIRECTOR. Pero mientras eres ella ¿no la entiendes?

ACTRIZ JOVEN. A veces... Pero... Yo no quiero ser una mártir.

DIRECTOR. En el fondo la entiendes, lo noto. Hay una parte de ti que está deseando salir ahí fuera y gritarles cuatro verdades en la cara a esos cerdos.

ACTRIZ JOVEN. Creo que... Te equivocas de actriz, esa es mi madre. Últimamente le ha dado por decir todo lo que piensa, sin importarle las consecuencias.

DIRECTOR. Ella está deseando salir a escena. Lleva días preguntándome que cuándo es el estreno.

ACTRIZ JOVEN. Pobre. Si estuviera en condiciones de actuar.

DIRECTOR. Tal vez lo esté.

ACTRIZ JOVEN. ¿Bromeas?

DIRECTOR. A veces parece estar como ida y sin embargo de pronto te suelta algo cargado de coherencia, que te hace pensar ¿y si estuviera fingiendo todo el tiempo? Tal vez esté interpretando su papel más genial.

ACTRIZ JOVEN. Sí, a mí también me sorprenden algunos de sus comentarios, es como si al desenfocar la realidad estuviera enfocada en otra perspectiva con más sentido.

DIRECTOR. Si la pillamos en un arrebato de lucidez, esta se los come a todos.

ACTRIZ MAYOR. Habláis de mí.

ACTRIZ JOVEN. ¿Nos estabas escuchando?

DIRECTOR. Ahora vuelvo.

ACTRIZ JOVEN. ¿A dónde vas?

DIRECTOR. No voy a huir. Tranquilas.

ACTRIZ JOVEN. ¿Vas a hablar con el Subsecretario?

DIRECTOR. No sé.

ACTRIZ JOVEN. Hazlo. Creo que es lo mejor para todos.

Se marcha el DIRECTOR.

ACTRIZ JOVEN. ¿Estás bien?

ACTRIZ MAYOR. ¿Qué, hija?

ACTRIZ JOVEN. Me reconoces. Qué bien.

ACTRIZ MAYOR. Pues claro. Y sé dónde estoy.

ACTRIZ JOVEN. ¿Dónde?

ACTRIZ MAYOR. En el Teatro Nacional.

ACTRIZ JOVEN. Al final va a ser verdad lo de que actuar te lo cura todo.

ACTRIZ MAYOR. ¿Lo dudabas, niña?

ACTRIZ JOVEN. (Ríe).

ACTRIZ MAYOR. ¿Es la hora?

ACTRIZ JOVEN. Casi.

ACTRIZ MAYOR. ¿Estás lista?

ACTRIZ JOVEN. Pues...

ACTRIZ MAYOR. Todavía no te has puesto el vestido. Toma.

ACTRIZ JOVEN. Tengo que decirte algo.

ACTRIZ MAYOR. ¿Qué, hija?

ACTRIZ JOVEN. Yo no puedo hacerlo.

ACTRIZ MAYOR. ¿Actuar?

ACTRIZ JOVEN. Si salgo a escena, tendré graves problemas. Con el programa de televisión.

ACTRIZ MAYOR. Actuaré yo.

ACTRIZ JOVEN. ¿Sola?

ACTRIZ MAYOR. Sí claro.

ACTRIZ JOVEN. No podrás.

ACTRIZ MAYOR. Sí.

ACTRIZ JOVEN. Me necesitas.

ACTRIZ MAYOR. No.

ACTRIZ JOVEN. Mamá.

ACTRIZ MAYOR. (*Colocándose el vestuario*) ¿Me ayudas?

ACTRIZ JOVEN. Tengo que confesarte algo.

ACTRIZ MAYOR. ¿Ahora?

ACTRIZ JOVEN. Escúchame, por favor.

ACTRIZ MAYOR. ¿Qué quieres?

ACTRIZ JOVEN. Yo sabía lo del casting. Que te habías presentado. Y me dijeron...

ACTRIZ MAYOR. ¿Casting?

ACTRIZ JOVEN. ¿Te acuerdas?

ACTRIZ MAYOR. ¿La tele?

ACTRIZ JOVEN. Sí. Y me dijeron, además, que eras mejor que yo, que te iban a dar el programa a ti. Pero yo no podía perder. Otra vez. Aquella era mi gran oportunidad. Tuve que convencer al productor.

Fue fácil. Una sola noche y el programa era mío. Necesitaba ser más que tú, en algo.

ACTRIZ MAYOR. ¡Calla!

ACTRIZ JOVEN. Tú lo sospechabas, ¿verdad?

ACTRIZ MAYOR. ¿Por qué me cuentas esto ahora?

ACTRIZ JOVEN. Creo que necesito que lo guardes en tu memoria mientras aún sea posible.

ACTRIZ MAYOR. ¿Por qué?

ACTRIZ JOVEN. No lo sé. Porque es lo justo... Supongo... Necesitaba ser sincera contigo... Aunque duela...

ACTRIZ MAYOR. Lo olvidaré pronto. Espero.

ACTRIZ JOVEN. (*Buscando su abrazo*) Mamá.

ACTRIZ MAYOR. (*Rechazándola*) Déjame. Tengo que repasar el texto. ¿Dónde está?

ACTRIZ JOVEN. (*Dándole el libreto*) Toma.

ACTRIZ MAYOR. Ufff, si pudiera retener al menos las primeras palabras.

ACTRIZ JOVEN. (*Haciéndole un pequeño masaje en el pelo*) Relájate.

ACTRIZ MAYOR. Debo prepararme.

ACTRIZ JOVEN. No tienes que hacerlo. No tienes que salir. Ya lo sabes.

ACTRIZ MAYOR. Ellos no conocen el texto. Las palabras no son tan importantes. Improvisaré.

ACTRIZ JOVEN. ¿Todo el tiempo?

ACTRIZ MAYOR. A veces hacíamos escenas enteras inventando sobre la marcha las frases.

ACTRIZ JOVEN. Ah sí, a mí me encantaba, cuando utilizabais un lenguaje mezclando sonidos y palabras sin sentido.

ACTRIZ MAYOR. La gente reía.

ACTRIZ JOVEN. (*Riendo*) Sí y al final aplaudíamos a rabiar...

ACTRIZ MAYOR. (*Riendo*) Trucos de vieja cómica.

DIRECTOR. ¡Qué animadas os veo!

ACTRIZ JOVEN. Y qué lúgubre estás tú.

ACTRIZ MAYOR. (*Disponiéndose a salir por un lateral*) Hasta ahora.

ACTRIZ JOVEN. ¿A dónde vas?

ACTRIZ MAYOR. A estudiar. Es mi deber.

Sale la ACTRIZ MAYOR.

DIRECTOR. Acabo de hablar...

ACTRIZ JOVEN. ¿Con el Subsecretario?

DIRECTOR. Con el Ministro en persona.

ACTRIZ JOVEN. ¿En serio? ¿Ha venido el Ministro de Cultura?

DIRECTOR. No, el de Defensa, con su asesor jurídico. Me han soltado toda la retahíla: Consejo de Guerra, Ley Antiterrorista, injurias al anterior Jefe del Estado, prisión militar.

ACTRIZ JOVEN. ¿Qué se han creído? Este no es un teatro de títeres. No pueden manipularnos a su antojo moviéndonos con sus hilos en la sombra. ¿Verdad?

DIRECTOR. A ti no te van a hacer nada.

ACTRIZ JOVEN. ¿Qué quieres decir?

DIRECTOR. No vas a actuar. No puedes. Ellos no lo permiten. Exigen que sea tu madre la única intérprete.

ACTRIZ JOVEN. ¡Qué disparate!

DIRECTOR. Es lo único que piden.

ACTRIZ JOVEN. No saben que ella está enferma. Tienes que decirles...

DIRECTOR. No hace falta.

ACTRIZ JOVEN. ¿Qué? ¿Lo saben?

DIRECTOR. Ellos fueron los que me remitieron el informe médico.

ACTRIZ JOVEN. Y sabiéndolo, ¿qué sentido tiene que le hagan actuar?

DIRECTOR. ¿No se te ocurre ningún motivo?

ACTRIZ JOVEN. Pero es absurdo, con ella sola en escena la obra apenas durará unos minutos.

DIRECTOR. ¿Crees que eso les preocupa?

ACTRIZ MAYOR. (*Volviendo*) ¿Es la hora?

ACTRIZ JOVEN. No.

ACTRIZ MAYOR. Pero he oído la señal de inicio de función.

ACTRIZ JOVEN. Te lo habrás imaginado. Últimamente te imaginas cosas.

ACTRIZ MAYOR. ¿Qué pasa? ¿Esto es una conspiración? ¿Queréis eliminarme del reparto el día del estreno?

ACTRIZ JOVEN. No es eso, de verdad.

ACTRIZ MAYOR. No vais a mandarme al hospital. Todavía no.

ACTRIZ JOVEN. ¿A dónde vas?

ACTRIZ MAYOR. Esta es mi escena. Mi última escena.

ACTRIZ JOVEN. Espera, está ahí el Ministro de Defensa y también...

ACTRIZ MAYOR. ¡Y qué! ¡En el escenario mando yo, en este reino de luces y sombras yo soy la autoridad, y ellos tienen que callar, y escucharme!

Ambos impedían, con sus cuerpos, que avanzase, pero ahora el DIRECTOR se aparta, abriendo paso.

ACTRIZ MAYOR. Y van a escuchar esta historia, aunque tenga que leerla.

ACTRIZ MAYOR. ¡Paso a... a...

DIRECTOR. Antígona.

ACTRIZ MAYOR. ¡Paso a Antígona!

Atravesando la puerta, sale al escenario del teatro público la ACTRIZ MAYOR.

ACTRIZ JOVEN. Tendríamos que detenerla.

DIRECTOR. Ya la has oído. Es su última escena.

ACTRIZ JOVEN. Si ni siquiera es capaz de recordar el título de la obra.

DIRECTOR. Pero la va a leer.

ACTRIZ JOVEN. Casi no reconoce las letras. ¿Por qué la has dejado salir?

DIRECTOR. ¿Qué podía hacer?

ACTRIZ JOVEN. El abucheo va a ser histórico. La van a destrozar.

DIRECTOR. Tranquila. Es solo teatro.

ACTRIZ JOVEN. Tenemos que hacer algo.

DIRECTOR. (*Percibiendo algo al otro lado*) Espera... El público...

ACTRIZ JOVEN. ¿El público?...

DIRECTOR. ¿Lo notas?

ACTRIZ JOVEN. Sí, está todo el mundo en silencio.

DIRECTOR. Nadie se queja. ¿Escuchas?

ACTRIZ JOVEN. ¿Qué pasa?

DIRECTOR. Parece como si...

ACTRIZ JOVEN. ¿Sí?

DIRECTOR. Como si estuvieran riéndose.

ACTRIZ JOVEN. Sí, les está haciendo reír con su interpretación.

DIRECTOR. Son auténticas... carcajadas... ¡Qué grande es! En escena se las sabe todas.

ACTRIZ JOVEN. Pero esto no es lo que queríamos. No interpretamos una comedia.

DIRECTOR. Ya lo sé. Ya lo sé...

ACTRIZ JOVEN. Dios. ¿Qué está pasando?

Se escucha un aplauso.

DIRECTOR. Está pasando esto. Que tu madre está triunfando.

ACTRIZ JOVEN. ¿Qué?

Entra la ACTRIZ MAYOR y eufórica abraza al DIRECTOR.

DIRECTOR. ¡Que estamos triunfando!

Ambos tratan de hacer partícipe a la ACTRIZ JOVEN de su alegría, pero esta les rechaza airada.

ACTRIZ JOVEN. ¿Pero y el texto? ¿Y Antígona?

La ACTRIZ MAYOR vuelve a escena, el DIRECTOR se marcha por un lateral. Se escuchan nuevas risas y aplausos.

ACTRIZ JOVEN. *(Se coloca tan rápido como puede el vestido de Antígona, y plena de dignidad y de coherencia grita, desde bastidores)* ¡Qué hacéis! ¡Callaos! La obra todavía no ha comenzado. Vais a escucharme a mí, a la hija de Edipo que cobija en su seno las voces de vuestras víctimas.

ANTÍGONA. *(Saliendo, al fin, por la puerta de acceso al escenario grita, insobornable)* ¡¡DEJAD DE APLAUDIR!! ¡¡CERDOS!!

Se ha congelado, el aplauso, por completo. Escuchamos incómodos murmullos e imprecaciones mientras lentamente se va haciendo el oscuro final sobre nuestra vacía parte trasera del escenario.

Telón.

RESEÑAS

PARÁBASIS

**RESEÑA DE *M. PARK*, DE ANTONIO NIETO AGUILAR
(VIGO: EDICIONES INVASORAS, 2019), Y DE *SUHAILA*, DE JULIO
FERNÁNDEZ PELÁEZ (VIGO: EDICIONES INVASORAS, 2017)**

Carlos Ferrer



Antonio Nieto Aguilar (Sevilla, 1983) es un autor emergente que dio sus primeros pasos en el teatro universitario. Su primera obra publicada fue *Propaganda* (Irreverentes, 2014), ambientada en la Italia de los años veinte del siglo pasado, y desde entonces no ha dejado de publicar: *El boulevard de los perros. Bossa* (Irreverentes, 2016), sobre el conflicto civil argelino de fines de los noventa la primera y la segunda alrededor de la figura de la escritora Bossa Gilbert, y *Teichosfónia. D* (Irreverentes, 2018). *M. Park* es su última pieza y mereció el VII Premio Dulce por Amargo de la ESAD de

Asturias. Claude Monet escribió que “no puedo dibujar sino lo que veo” y Nieto es capaz de ver en la oscuridad y reconocer los fantasmas que anidan en nuestro interior para mostrarlos a modo de tromba o alud mediante un lenguaje austero. Bae, Sudán del Sur, Pearl, enfermera, Bélgica, un joven estudiante, un padre, una familia, una casa, un invitado sorpresa, un conflicto. Nieto demuestra un hábil manejo del diálogo, así como una habilidad para que los parlamentos transiten mediante huesos de palabras acerca de la dubitativa adolescencia, la presión paterna sobre los hijos, las relaciones maritales laminadas por los “viejos rencores” y la ironía lacerante. Que el joven Austin le comente sus problemas amorosos a todo un desconocido como Bae es significativo del clima familiar latente. La intolerancia soterrada de Eric, el padre de familia, es la chispa que prende la mecha de una conversación con tintes políticos, donde sale a relucir la crítica social, la hipocresía, los rencores de una familia para

la que la presencia de Bae es la excusa perfecta para proseguir con la acumulación de reproches, fruto de insatisfacciones personales. Según Begoña Martínez Cezón, autora del prólogo, estamos ante un “drama agridulce” que “nos invita a reflexionar sobre las dos caras de la inmigración” con un final medido para sacudir conciencias acerca de cómo vivir con la diversidad. No obstante, en el debe cabe mencionar que algunos de los personajes podrían mostrar mayores matices más allá de unas siluetas poco difuminadas.



Por su parte, el zamorano Julio Fernández Peláez (Manzanal de Arriba, 1963), formado en la ESAD de Galicia en dirección e interpretación, tiene una trayectoria más dilatada, puesto que en 1996 estrenó en la madrileña Sala Triángulo su pieza *Despistes*. Sus obras han sido galardonadas en diversas ocasiones, la última el V Premio Cuenca a Escena 2019 por *Sembraré recuerdos*, y desde 2011 (la tragicomedia *Filamentos de tiempo* en Ediciones Irreverentes) viene dando a la imprenta sus textos dramáticos, como *Manifiesto capitalista para destrozarse corazones* sobre la descomposición afectiva entre Rosa y Margarita y *Mecanismo para un viejo psiquiátrico y 7 locos auténticos*. Es el responsable de la editorial

Ediciones Invasoras y de la compañía Anómico Teatro. *Suhaila*, IV Premio Dulce por Amargo de la ESAD de Asturias, es una obra protagonizada por Suhaila, una chica con muletas, con una sola pierna, una Casandra mutilada. “La tierra no es un manto de leche” dice Suhaila, porque su tierra es la única que es fértil, una situación de privilegio que genera un inevitable conflicto, agravado por la rebeldía y el inconformismo de la joven. Un semillero de desesperación son las tierras yermas de un pueblo, anclado en la anquilosada tradición y que tiene que emigrar para sobrevivir, como emigra Bae en la obra antedicha de Nieto. *Suhaila* tiene pretensiones: “Quiero llegar a ser maestra. Una maestra ambulante. Tendré mi propio transporte y fundaré una escuela móvil para poder llegar a todos los lugares donde haga falta” y es “como un pez contracorriente, como un pájaro en contra del aire”. *Suhaila* alza la voz, como la

alzó el ibseniano doctor Stockmann, pero no hay un heroísmo colectivo numantino, sino un asfixiante mundo rural (como el de *Sembraré recuerdos*) tan intolerante con la novedad como desconfiado con lo desconocido o impotente ante lo imprevisto, con unos personajes que soportan las dolorosas adversidades y la incómoda incertidumbre con las manos vacías. El odio y la venganza harán el resto. La literatura de Julio Fernández se desenvuelve entre los límites del lenguaje porque la ficción consiste no solo en lo que se muestra o cuenta, sino también en lo que no se dice, en lo omitido, lo callado en la transición entre escenas y en ese silencio reside parte del valor del texto del dramaturgo zamorano, que insiste en la importancia de la libertad.

Estas piezas son una buena muestra, desde la emergencia del presente, del creciente potencial de la creación teatral actual, reflejo y metáfora de nuestro tiempo. La ficción nos conduce a la verdad que nos rodea, a verla con claridad, el teatro es un juego y es vida, pero la vida no es un juego y estos textos vienen a remarcar esa condición, a ordenar la experiencia y transmitir afectación, porque todo es ficción y nada es mentira.

PARÁBASIS

VOLUMEN VI

se terminó de imprimir

*en los talleres de Tomás Rodríguez,
en Cáceres, el día 21 febrero de 2020,
el mismo día del nacimiento, en 1817, del
poeta y dramaturgo español José Zorrilla.*

PRESENTACIÓN

EL TEATRO COMO IA

Nuria Flores Redondo

ENSAYO

HISTORIAS DENTRO DE HISTORIAS. EL CASO DEL TEATRO ISABELINO INGLÉS

Manuel Sánchez García

APROXIMACIÓN A LA ESGRIMA ESCÉNICA: Técnica, Actitud y Creatividad

Juan Ramón Merino Bocos

EL SOMBRERO DE TRES PICOS (un triángulo amoroso)

Ana M.ª Alises Castillo y M.ª Montserrat Franco Pérez

NADA MÁS TERRIBLE QUE EL HOMBRE

El coro y sus estásimos en la tragedia griega (Antígona de Sófocles)

Marta Ramos Grané

ENTREVISTA A ANA ZAMORA. HACER TEATRO ES UN ACTO DE CIUDADANÍA

Juan Manuel Sánchez Rodríguez

TEXTOS

INMARCESIBLE

Miguel Ángel González

EN BLANCO (EL OFICIO DEL RECUERDO)

Tomás Afán

RESEÑAS

RESEÑA DE M. PARK, DE ANTONIO NIETO AGUILAR.

(VIGO: EDICIONES INVASORAS, 2019), Y DE SUHAILA, DE JULIO FERNÁNDEZ PELÁEZ (VIGO: EDICIONES INVASORAS, 2017)

Carlos Ferrer



**EDITORIA REGIONAL
DE EXTREMADURA**



ESAD
ESCUELA SUPERIOR DE
ARTE DRAMÁTICO
DE EXTREMADURA

**JUNTA DE
EXTREMADURA**