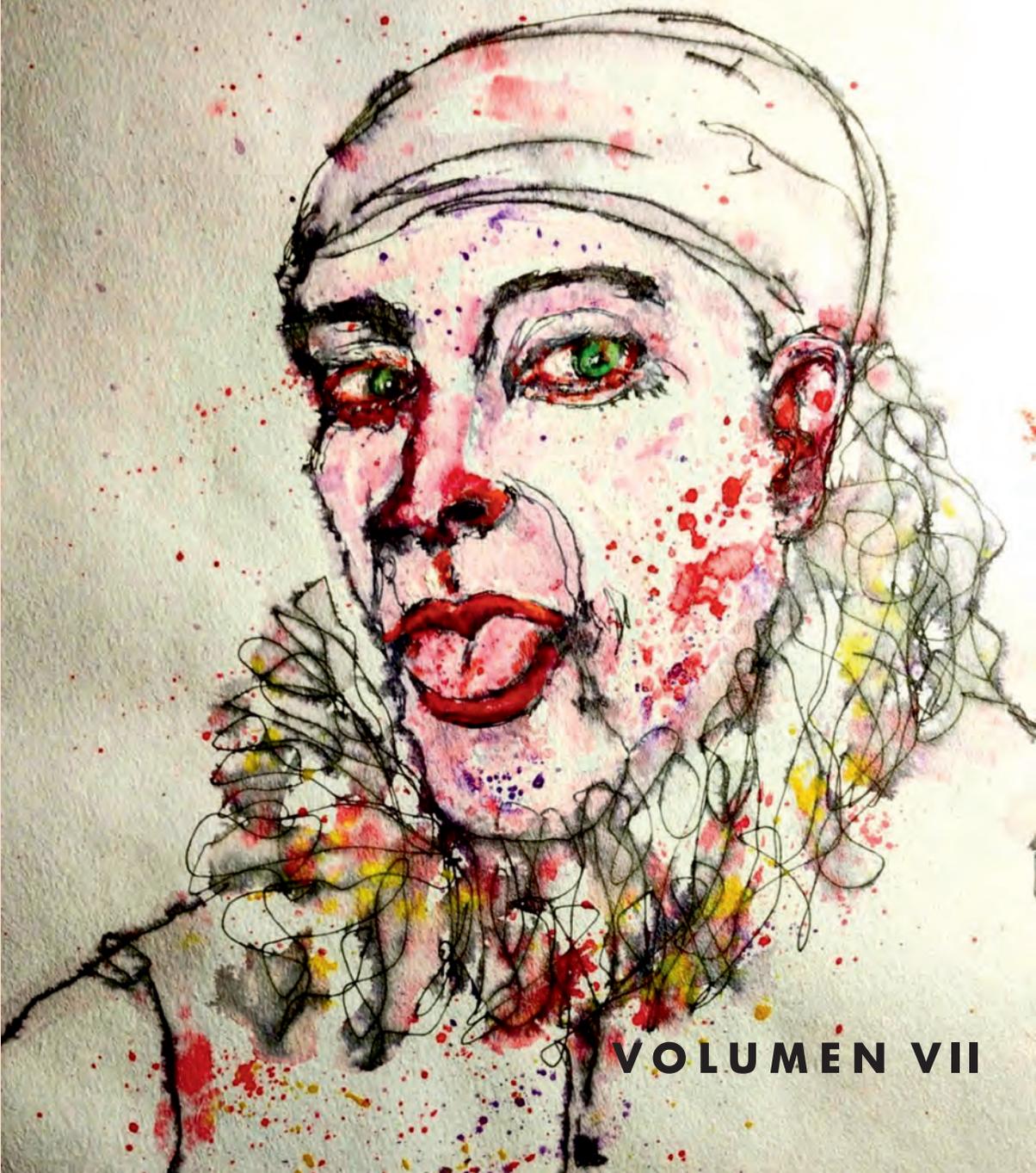


PARÁBASIS



VOLUMEN VII

PARÁBASIS

PARÁBASIS

VOLUMEN VII

PUBLICACIÓN PERIÓDICA
DE LA ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO
DE EXTREMADURA

1ª edición: marzo, 2021

© del diseño de la ilustración de portada:

Ángel Álvarez de Sotomayor. *Cara*, 2020

© de los textos: los autores

© de esta edición:

JUNTA DE EXTREMADURA, 2021

Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura

Editora Regional de Extremadura

Maquetación e impresión: IMPRENTA TOMÁS RODRÍGUEZ

ISBN: 978-84-9852-625-3

Depósito legal: BA-83-2021

Impreso en España - Printed in Spain

PRESENTACIÓN

VIRTUD Y RABIA

Luis Sáez Delgado

9

ENSAYO

ENTRADAS DE TEATRO

Miguel Ángel Lama

13

CHARLES DICKENS, UN NOVELISTA CON ALMA DE DRAMATURGO

Pablo Ruano San Segundo

27

APLICACIÓN PRÁCTICA DE LA VISUALIZACIÓN EN EL ÁMBITO DE LA DANZA CLÁSICA

M^a Montserrat Franco Pérez, Amparo L. Jiménez Rubio y Juan Montero Arroyo

45

CUERPO Y MENTE EN EL ACTOR:

INFLUENCIA DE LA UNIDAD PSICOFÍSICA COTIDIANA EN LA ACTORAL

María Ángeles Redondo González

59

TEXTOS

DIVINO K.

Ozkar Galán

87

HEAVENLY K.

Ozkar Galán (translated by Albert David Hitchcock)

127

CARTAS DEL YO AUSENTE

Lola Roel

169

RESEÑAS

**RESEÑA DE LA CENSURA EN EL TEATRO DURANTE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA, DE
CATHERINE O'LEARY (MADRID: GUILLERMO ESCOLAR EDITOR, 2020)**

Carlos Ferrer

207

**RESEÑA DE LA DRAMATURGIA ESPAÑOLA DURANTE EL FRANQUISMO, DE JOSÉ
LUIS GONZÁLEZ SUBÍAS (MADRID: PUNTO DE VISTA EDITORES, 2020)**

Carlos Ferrer

211

PRESENTACIÓN

VIRTUD Y RABIA

Hemos lamentado las consecuencias de la epidemia —una palabra menos precisa, pero más literaria— y de qué manera afecta al mundo de la cultura, al tiempo que se publicaba la traducción de Sontag, la biografía en que Benjamin Moser destaca como el gesto más ejemplar de la intelectual americana haber dirigido *Esperando a Godot* durante el cerco de Sarajevo en 1993; los actores, después de mantener ensayos y representaciones pese a los bombardeos, los francotiradores y la penuria de alimentos y medicinas, confesaban a Susan Sontag cómo el momento de la interpretación les ayudaba a expresar su angustia y, al mismo tiempo, la trascendían.

Hay algo paradójico en la coincidencia de los escenarios vacíos hoy y la certidumbre de que el teatro ha servido, a finales del siglo XX, para enfrentar otro de los viejos jinetes del Apocalipsis —sí, allí se contaba la guerra, junto a la peste—. Y, como todas las paradojas, sirve para entender nuestra naturaleza, más allá de la lógica, acaso porque entre ambos encontramos un consuelo, la capacidad de la cultura para sobrevivir, perpetuarse y, si es necesario, para alterar su naturaleza. Entre los muchos libros a nuestro alrededor, el teatro leído en estos meses tiene esa condición redentora para quien lo leía como espectador, aceptada la fábula de una función inmaterial, pero también para quien lo ha hecho como creador, como actriz, como director, como autora: en la cabeza de todos ellos se virtualizaba una representación que es resistencia y virtud y rabia. En esas páginas innumerables se cuentan las de *Parábasis*, capaz de sobreponerse a las circunstancias y aparecer de nuevo: es posible que no haya un acto de desafío tan fuerte hoy como mantener la normalidad, regresar cuando llega el momento que se esperaba y proponer; en cada momento, la protección que la cultura ha prestado siempre a los que la necesitaban.

Luis Sáez Delgado

Director de la Editora Regional de Extremadura

ENSAYO

PARÁBASIS

ENTRADAS DE TEATRO

Miguel Ángel Lama

En el verano de 2005, por recomendaciones amigas, encontré un modo de difundir parte de las anotaciones diarias que suelo recoger en mis cuadernos, a los que acudo, pasado el tiempo, como una suerte de fiable memoria exenta de acontecimientos cotidianos, de experiencias de viaje, de tarjetas de restaurantes recomendables o tiques de algunas exposiciones. También conservo entre sus páginas muchas entradas de teatro... De las de verdad, pegadas en las páginas cuadriculadas de mis libretas. Pero empezaron a aparecer otras, también de verdad, que son las que he ido dejando en ese cuaderno de bitácora que es mi blog *Pura tura* que sigue vivo desde aquel verano de hace ya quince años. A petición de *Parábasis*, dejo aquí unas pocas de las muchas entradas que he *pegado* en mi cuaderno como recuerdo de una grata, casi siempre, función teatral vista desde el patio de butacas.

[*El hombre almohada.*

Lunes, 5 de febrero de 2007]

Iba a escribir sobre el espléndido montaje de la compañía extremeña Teatro del Noc-támbulo que vimos en el Gran Teatro de Cáceres el sábado pasado, *El hombre almohada*, cuando sentí el estremecimiento de la noticia en las emisoras de radio y en los periódicos. Detenidos en Barcelona y Valencia dos tipos de 21 y 29 años acusados de abusos sexuales y torturas a menores y distribución de pornografía infantil. Entre el material incautado hay videos en los que se golpea y tortura a niños y niñas de edades no superiores a los doce años, algunos incluso bebés. La expresión de la violencia del teatro del irlandés Martin McDonagh (1970), la crudeza de sus contenidos y la propuesta de repulsa de un mundo *hastiante* quedan empequeñecidas por una realidad tan miserable como la publicada este domingo. Engrandecidas, sin embargo, el sábado gracias al papel de unos actores, a la labor de dirección, a la escenografía..., y

a lo inquietante de la historia, al poder sugerente de los cuentos de ese escritor casi inédito que es el personaje de Katurian Katurian utilizados como recurso de la trama y como pauta estructural. Empieza a ser ya una necesidad ampliar los espacios escénicos por donde pasa este actor, José Vicente Moirón, en el papel de Katurian aquí, claro. Porque es tan inmenso actor que no cabe. El sabio Denis Rafter, director de la obra, le ha dado espacio suficiente. Aun así, se sale. (Cada vez más; lo he comprobado en el camino que va desde los más recientes *El búfalo americano* y *Solo Hamlet solo*, y no vi *Viriato rey*). Y qué grato volver a ver a Quico Magariño sobre el escenario después de su brillante reaparición en *El búfalo...* La satisfacción por haber visto una obra bien montada, bien dirigida y bien ejecutada es mayor si las sugerencias del texto te entretienen tiempo después. Tiene mucha fuerza que se cuenten los cuentos que son base argumental y que se muestre el efecto de escribirlos. Más que otro fondo de argumento como los maltratos y asesinatos de unos niños, tan real.

[*El curioso impertinente*.
Sábado, 23 de junio de 2007]

Anoche, a la salida, en San Antón, Luigi Giuliani —con la familia— exclamaba:

—Qué montaje, ¿no?

Y asentíamos. Asentía también Jesús González Maestro, profesor de la Universidad de Vigo, que ha venido a Cáceres a dar su curso sobre *El curioso impertinente* en Texto Escena, una experiencia estupenda que sigue sin tener el eco que merece. Un experto que habla del texto que vamos a ver escenificado y que luego comenta con todos lo que hemos visto, antes de un encuentro con los actores. Que haya pocos inscritos en la actividad no es razón —nunca, por ahora— para desanimarse.

En San Antón, a las puertas del Gran Teatro.

—Qué montaje, sí.

Resulta siempre extraño vivir el Festival —cuando no llueve— en el recoleto espacio del Gran Teatro, en donde tan buenos espectáculos hemos visto en primicia y que luego se han “estrenado” en las capitales. Exigencia —supongo— del aparato teatral. Así ha debido de ser. Porque el montaje, como decía Luigi, ha sido...

—Qué montaje, ¿no?

Espero no pasar por un entendido —y pedante— si digo que el de ayer se sustenta en la conjunción armónica de luz y movimiento, que se proyectan sobre un espacio escénico de una admirable funcionalidad. A estas alturas, dada la buena formación de nuestros actores, no es una sorpresa encontrarse con una buena interpretación. Ayer, además, bordaron una deliciosa sobreactuación física para marcar los caracteres. Pero a los excelentes ejecutantes hay que ponerlos en un medio expresivo que embriague. Y así fue.

La escenografía impresiona y está manejada de forma admirable —no sé por qué pero me recordaba a veces a algo visto de Óscar Tusquets como escenógrafo, quizá cuando aquella *Historia de una escalera* del CDN que vimos en Cáceres. Por cierto, también vimos en Cáceres *Divinas palabras* con la dirección de Gerardo Vera, que estará en el Lincoln Center Festival de Nueva York entre el 26 y el 28 de julio. Pero lo que ayer me gustó especialmente fue el uso de la luz en el teatro. Para aprender. La ficha de aquel montaje: El curioso impertinente, de Guillén de Castro. Compañía Nacional de Teatro Clásico. Versión de Yolanda Pallín. Dirección de Natalia Menéndez. Intérpretes: Ángel Ramón Jiménez, Clara Sanchis, Nuria Mencía, María Álvarez, Fernando Cayo, Daniel Albadalejo, Fernando Sendio, Francisco Merino, Eva Trancón, José Vicente Ramos... Iluminación: Miguel Ángel Camacho (A. A. I.). Y un comentario de Bambo, del 2 de agosto, que decía: «Completamente de acuerdo, :—)») Una obra cuidada en todos sus detalles, sin duda alguna. Fernando Cayo, Daniel Albadalejo, una estupendísima Nuria Mencía —esta chica cada vez me sorprende más: de las cuatro últimas interpretaciones que le he visto, sólo en la de El castigo sin venganza no me convenció—, un casi histriónico Arturo Querejeta y una divertida Clara Sanchis —que ya es raro, ya...— ... J.V. Ramos, interpretando a «Culebro» lo borda. El conjunto actoral no tiene fisuras, ninguno desentona y el equilibrio es total. En fin, un lujo en toda regla. Lástima que el teatro clásico, fuera del circuito de festivales, no tenga tirón: yo la vi en Valencia, en la ciudad en la que nació el autor, y el teatro estaba medio vacío. Amén de que tuvo que ser un empresario privado el que llevase la obra a la ciudad, porque la red de Teatros Públicos de la G. Valenciana no estaba por la labor..., ¡qué cosas! Saludos».

[*La lengua madre.*

Domingo, 17 de febrero de 2013]

Ayer fuimos a ver el monólogo de Juan Diego sobre un texto de Juan José Millás espléndidamente puesto en escena por Emilio Hernández: *La lengua madre*. Una mesa de escritorio con su silla, unos papeles, una jarra con agua, un vaso y un actor. Luces. Patio y palcos llenos, con algunas entradas de anfiteatro. Parece ser que el origen del texto era una conferencia a la que se le vieron posibilidades dramáticas. Bien visto; porque Millás siempre ha tenido ingenio y hondura para hablar sobre el lenguaje de una forma amena, sorprendente y divertida. El público reacciona muy bien cuando el personaje de Juan Diego toma una palabra como objeto y se pregunta sobre su significado o, sobre todo, sobre su significante, sea *colutorio*, *monegasco* o *abulense*. O cuando se pregunta por qué complican tanto lo que debería ser sencillo y comprensible. Como la palabra *palabra*, que antes era «sonido o conjunto de sonidos articulados que expresan una idea», en el *Diccionario* de la Academia de 1992; y ahora, en el vigente, es «segmento de discurso unificado habitualmente por el acento, el significado y pausas potenciales inicial y final». Ay, si don Emilio Alarcos levantase aquella cabeza que definió *palabra* como «aquello que en la escritura aparece entre blancos» (*Gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa—Calpe, 1994, pág. 26)... Volviendo a Millás, creo que en su obra literaria hay mucho para llenar una función teatral sobre las palabras que llene un teatro sin tener que recurrir a la *desregularización* ni atribuir a los mercados el maltrato de la lengua. Por ejemplo, en *El orden alfabético* (1998), en el capítulo en el que se narra la pérdida de algunas letras y el personaje narrador dice a su amada «Te quieo Laua». Y entonces ella le contesta sorprendida porque él le ha dicho que no consigue «ponunciá» la erre: «Déjate de bomas». Imagino a Juan Diego con ese texto levantando al público de sus asientos, el mismo público —una parte mínima, es verdad— que no supo ayer interpretar los silencios del actor. Sé que no estamos para *bomas*, y que cualquier momento es bueno para quejarse, y que las palabras son un patrimonio de todos; pero a veces el arte artístico es más potente que el mediatizado para levantar las conciencias de este mundo que, como dijo Millás, no deja de ser un lugar extraño.

[*Insolación*.

Domingo, 1 de febrero de 2015]

Vi en el Gran Teatro de Cáceres *Insolación*, la adaptación teatral de Pedro Vllora, dirigida por Luis Luque, de la novela que doña Emilia Pardo Bazán publicó en 1889 dedicada a José Lázaro Galdiano «en prenda de amistad». Fue el viernes 23 de enero. Resulta fascinante que haya gente de teatro que tenga tal ojo para cumbres de la narrativa del siglo XIX como esta *historia amorosa* y que logre poner en escena de una manera tan atractiva y notable un texto así. Es muy difícil apreciar en un escenario de teatro todos los matices del texto de Pardo Bazán, tan original en su planteamiento narrativo, tan naturalista en algunos rasgos y tan espiritualista en lo principal. Y a pesar de eso, el montaje de Producciones Faraute es muy sugerente y logra captar la esencia de la novela, cuya estructura respeta —desde la jaqueca hasta el final—, gracias a algunos recursos como una suerte de *aparte* mudo, meramente gestual, que remeda las acronías de la novela y técnicas casi simultaneístas que parecen querer recordar a las de *La Madre Naturaleza*, otra cumbre anterior. ¿He escrito Producciones Faraute? Sí. Pues no me esperaba conocer en Cáceres a Celestino Aranda, al productor, a quien tenía que haber conocido junto a Miguel Narros (q. e. p. d.) hace ya unos años aquí mismo, en uno de los cursos de verano sobre teatro clásico que organizábamos por aquellas fechas. Con cordialidad, se lo recordé ese viernes y no supo darme una razón para aquel desencuentro. Aun así, resultó ser un minuto muy agradable. Es lo que tiene esta ciudad, manejable aún, pequeña. Si antes de la función allí estaba a la puerta tan productor, tan experto en teatro como Celestino Aranda; después, en el Mesón Ibérico, pudimos compartir barra con algunos actores de *Insolación*, con José Manuel Poga, con Pepa Rus. Cañas y unas tapas frías, dada la hora. (Si yo tuviese un bar cerca del Gran Teatro, los días de función abriría la cocina hasta un poquito más tarde para dar algo caliente a las compañías). Me sorprendió María Adán, a quien nunca había visto en escena, que yo recuerde. Espléndida en el papel de la Asís. Porque solo la conocía de una serie de televisión en la que los buenos actores se contagian —siguiendo el guión— de los malos e interpretan como si fuesen tan malos como ellos. *Insolación*, sin embargo, es teatro que no se presta a frivolidades; es verdadero. Y una buena propuesta de recuperación de un clásico de nuestra novela del XIX.

[*Juego de damas.*

Viernes, 5 de junio de 2015]

Después de haberse abierto el martes 2 de junio el XXVI Festival de Teatro Clásico de Cáceres con la estupenda obra de Juan Mayorga *El chico de la última fila*, con uno de los montajes de la Escuela de Arte Dramático de Extremadura (ESAD), la sección «oficial» arrancó el miércoles con *Juego de damas*, una obra escrita y dirigida por Isidro Timón, basada en la que Marcel Bataillon llamó «novela cortesana» de materia picaresca *La hija de Celestina*, de Alonso Gerónimo de Salas Barbadillo. Esto es lo de menos, a mi parecer, porque lo que Isidro Timón ha hecho es una obra propia, adaptada a unas circunstancias, que no debe ser considerada una versión del texto del siglo XVII. La honestidad del autor es manifiesta cuando firma y titula *Juego de damas* con citación de «A partir de *La hija de Celestina*, de Salas Barbadillo». Y, a partir de ahí, en efecto, la propuesta de Isidro Timón transita por caminos muy distintos al rescate de un texto del Siglo de Oro. (Que no desmerece, por cierto: «Sabed, señora, que en llegando una mujer a los treinta, cada año que pasa por ella la deja una arruga; los años no se entretienen en otra cosa sino en hacer a las personas mozas viejas, y a las viejas mucho más; que este es su ejercicio y mayor pasatiempo. Pues si por haber vivido una mujer mal, adquiriendo con torpes medios hacienda, cuando llega a la vejez, aunque la goza descansada, es triste vida por ser afrentosa, ¿cuánto peor estado será el de aquella que tuviese juntas la afrenta y la pobreza?»). Así que el marco se ha comido al lienzo o paño de la historia de la bella Elena hija de Pierres y Celestina —donde Méndez, el ama, es ahora Menda—, solo respunteada en lo escrito por Isidro Timón por algunas alusiones y precisos referentes —el origen del personaje, la afición al alcohol de su padre, la prisión, Montúfar, etc.—, en beneficio de una dramaturgia centrada en el lucimiento de las dos actrices —Asun Mieres y Elizabeth Ruiz—, cuyo trabajo merece un reconocimiento, y en *concesiones* al público con cuadros como el homenaje al *Quijote* o el *rap* que dice Menda como un narrador épico que no aporta narración, aunque lo pretende, y sí comicidad a la escena. O —marca de Isidro Timón; recuérdese su *Okupando clásicos*— en la intención didáctica del juego metateatral que hace intervenir al Poeta en su voz —con la excelente locución del periodista radiofónico Vicente Pozas—, al que hablan sus personajes. Buena entrada en la Plaza de las Veletas —único escenario al raso ya de un festival que tenía el atractivo de sus espacios en el conjunto histórico—, con las butacas vendidas de la familia y los amigos —me incluyo— del director; de las actrices y los compañeros en la Universidad

de Extremadura —también me incluyo— de Rafa Santana, responsable eficiente del sonido y las luces; o de un grupo de estudiantes y profesores universitarios de Nuevo Méjico. Bien. Buen ambiente. 26 grados. Y uno alto de satisfacción en todos los que han trabajado este espectáculo que ojalá pruebe suerte en las tablas de otros festivales y contextos.

[*La crítica tan crítica.*
Martes, 3 de mayo de 2016]

¿Para quién escribimos cuando reseñamos una obra literaria o hacemos la crítica de un espectáculo teatral o de una película? ¿Para qué lector? ¿Escribimos realmente para un público común que busca en el periódico una opinión que le invite a ir al cine o a leer un libro? ¿O es que consideramos que el lector medio tiene un nivel cultural alto que autoriza referencias cultas muy cultas? ¿Escribimos, quizá, solo para nosotros? ¿Para quién escribió Javier Vallejo su crítica en *El País* (14.4.2016, pág. 28) de *La Celestina* de José Luis Gómez en el Teatro de la Comedia de Madrid cuando nos dejó esto?: «La interpretación de Gómez se apoya en una composición física sin amaneramientos, de tradición oriental (aunque por lo que se complace en ella evoca la mimesis de Kemp antes que la manera introspectiva en la que Kazuo Ōno se transfiguraba en Antonia Mercé en *Admirando a La Argentina*) [...]». Escribimos, pues, para iniciados. Si no, Javier Vallejo habría explicado... No, no escribimos para el público no especializado que lee el periódico. La competencia del lector de Vallejo debe de ser la misma que la de aquel comentarista futbolístico que habló del autobús de Maguregui como variante del *catenaccio* italiano, valga la redundancia, enfrentado al tiki-taka que difundió el llorado Montes. Para entendidos (*). Será así. Según sentencia del medio. En la llamada (*): Se admiten comentarios no anónimos que pongan notas al pie a este texto. A Kemp, a Kazuo Ōno, a Antonia Mercé y a *Admirando a La Argentina*, a Maguregui, a Montes, al autobús... Y al día siguiente, en un comentario de Usoz: «No he visto la versión de José Luis Gómez, pero en su día me sorprendió lo negativo de esta crítica y me llamó especialmente la atención el párrafo (ridículo) que dedica a denunciar la fonética de la interpretación de Gómez, sin duda uno de los mejores hombres de teatro españoles. Qué falta de memoria y de justicia, aun en el caso que

pudiese tener aquí algo de razón. Es curioso también, por decir algo, que en *El País* escriban a mandoblazos las críticas de teatro y cine (caso Almodóvar, por ejemplo), mientras que en las reseñas de libros son todo de algodón. Disculpa que no ponga ninguna nota al pie a tu sugerente texto».

[Defensa de «Puzle».

Sábado, 4 de junio de 2016]

Luis Sánchez, jefe de estudios de la ESAD de Extremadura, me lo explicó en un patio de butacas que iba llenándose a medida que se acercaba la hora de la función. Me destacaba la importancia como prueba de adquisición de competencias de este «taller» que, con la tutela académica de Andrés Mata, iba a presentar en unos instantes el alumno Isidro Timón en forma de un montaje teatral que no tuvo tanto de ejercicio escolar. Una obra de teatro que, con los retoques necesarios, habría que mostrar a más público. Y eso que este estreno llenó el martes el patio de butacas y buena parte de los palcos y del anfiteatro del Gran Teatro de Cáceres. Del texto al gesto. Puedo volver a decirlo porque leí hace más de dos años una primera versión de *Puzle*, que he podido releer ahora con bastantes modificaciones, y que ha sido la base de esta espléndida demostración de capacidades en muchos de los lados de la formación de los alumnos de una escuela de arte dramático. Pero no hay comparación entre la lectura sosegada y tranquila, tomando notas para hacérselas llegar a quien tácitamente te lo pide, y una representación tan completa, tan sugerente y tan demostrativa como la función del martes en el Gran Teatro. Lamenté que se levantasen dos chicos que se habían sentado a mi izquierda y que sus sitios los ocupasen dos señoras mayores que a cada rato hacían algún comentario como «—Otra vez. Esta parte es la más aburrida», cuando las entradas del Eco —un coro— con la lectura de los titulares de prensa con noticias relacionadas con los desahucios; o «—No se oye nada», en las escenas de Mario y Ella, interpretados por Rubén Lanchazo y Amelia David, sobresalientes. No se oía, claro, porque la señora no paraba de decirlo en voz alta. Miguel Timón Manzano, muy atento en la fila anterior; miraba hacia atrás a la mesa de sonido, como pendiente de que todo saliese bien; y a las señoras impertinentes. Se oía y se veía bien un espec-

táculo bien concebido, bien dirigido y bien interpretado, que, por su configuración en cuadros, no se hizo largo; pero que debería acortar la hora y cuarenta minutos que duró. La lectura de la prensa mientras los actores «avanzan lentamente» ralentiza en exceso un efecto contundente que no necesita más énfasis. Y quizá algunas transiciones podrían abreviarse, aunque el otro día debían de haber tapado toses con música bien alta, ya que el público sigue sin venir tosido de casa. *Puzle*, el otro día, fue algo más que un trabajo de fin de estudios. Fue un rato de afección social en lo que duele de una actualidad muchas veces frívola o deportiva, en el que el teatro nos devuelve alguna que otra vergüenza que toma el nombre de un desahuciado o de un niño encontrado en una maleta —Adou, se llamaba, ocho años—. Vuelvo al escenario y veo una interpretación excelente de un grupo numeroso. Además de los citados, los tres policías: Luis Prieto, Juan Vázquez y Jorge Barrantes. El lotero: Javier Herrera. Rosa: Rakel Jiménez. Hija: Irene Hernández. Directora del banco: Guadalupe Hernández. Vecina: Cristina Martín. Cliente: María Serrano. Ninette: Anna Picornell, que canta y cierra una obra con la rúbrica del director. Y vuelvo al patio de butacas. No se sumaron las dos señoras a los aplausos que se arrancaron al terminar algunos de los cuadros o piezas de este puzle en el que todo encaja al final para demostrar el sinsentido de la vida de un hombre que «estaba hecho de agua, era transparente y sus pies recorrían un camino recto, acariciando la tierra, siempre hacia el mar. Él decía que el mar era verde como los ojos en los que se miraba cada mañana, al despertar». Esto es ese pespunte lírico y poético que tiene casi siempre lo que en teatro hace Isidro, un rasgo reconocible, como asociar siempre la figura de un padre a un libro. Por eso lo de la rúbrica. Calificación del ejercicio: Matrícula de Honor. Que tome nota el bueno de Luis Sánchez, jefe de estudios de la ESAD.

[*Contra la democracia.*

Viernes, 18 de noviembre de 2016]

Está claro que no sirvo para la crítica de urgencia. A veces sí, a veces no. El pasado sábado 5 de este mes de noviembre —media entrada en el Gran Teatro de Cáceres— fuimos a ver *Contra la democracia*, el más reciente montaje de Teatro del Noctámbulo.

La obra de Esteve Soler fue Premio Serra D'Or al mejor texto teatral de la temporada 2012 y es la pieza central de la trilogía que compone con *Contra el progreso* y *Contra el amor* y que expresa un modo de indignación ante la deturpación de conceptos tan indispensables. Solo tengo noción muy superficial de los numerosos montajes del texto en varios países de Europa; pero intuía que el de la compañía extremeña —quizá por la perspectiva que le ha dado el tiempo transcurrido— es uno de los más sólidos y más destilados. Esto de la destilación del texto es importante. Porque *Contra la democracia*, que parece nacido de las brasas del movimiento del 11-M de 2011, y reivindica derechos o valores que, desdichadamente, siguen sin consumarse, es, en lo que a esa reivindicación se refiere, demasiado previsible, elemental y sinóptico. Más eficaz ante un público joven al que hay que mostrar el atropello; y no tanto ante el ya indignado por el abuso. (Poco público joven había en el Gran Teatro esa noche). Y claro que es insostenible la acumulación sin término de riquezas de unos países en un mundo con los recursos naturales limitados, claro que es verdad lo que se dice; pero hay formas no tan básicas de decirlo. Incluso con la lectura —como se hace— de frases que van pautando un texto sugerente y variado, distribuido en siete cuadros, y que es pretexto para lo que fuimos a ver y felizmente vimos. Un excelente montaje teatral sostenido con la garantía de una cabeza de cartel en la que están José Vicente Moirón y Memé Tabares —que interpreta su papel con una férula en su brazo izquierdo—. Acompañados en escena por un experimentado y solvente Gabriel Moreno y una joven Marina Recio ávida de rodaje. Saben muy bien representar unos cuadros escénicos que parecen remitir a la tradición teatral parisina del *Grand Guignol* con contenidos terroríficos —*gore*—, absurdos o de impacto social. El motivo escenográfico de la telaraña, que ambienta el primer cuadro en el que una mujer da a luz a un artrópodo que todo lo devora, se mantiene simbólicamente a lo largo del resto de secuencias, en las que, entre otras, salen políticos corruptos —qué novedad—, la exmujer de un político corrupto —qué novedad—, un amigo que derriba a otro de una pedrada y se sube a su despojo, unos vecinos incapaces de saber qué hay después del número 6, ni del piso sexto, una mujer afgana que nos increpa sobre su libertad y su presidio o dos sátrapas, dos villanos, dos genocidas que someten a una camarera representados en Leopoldo II de Bélgica y Dick Cheney, vicepresidente de los EEUU entre 2008 y 2011. Todo se nos muestra como el resultado inapelable de lo que hemos construido

y estamos construyendo. Aunque yo me apeo; pues quiero contribuir con todos los instrumentos a mi alcance —el otro sábado, con una entrada de teatro— para que nada de lo representado siga siendo irremediablemente real. Hay que felicitar a Teatro del Noctámbulo por este trabajo y recomendarlo para que se conozca esta manera tan profesional de levantar en escena un texto para que sea premiado. Y porque, en una democracia tan precaria como la que tenemos, relatos así siguen siendo necesarios. Lo dicho: *Contra la democracia*, de Esteve Soler. Por Teatro del Noctámbulo. Intérpretes: José Vicente Moirón. Memé Tabares. Gabriel Moreno. Marina Recio. Dirección: Antonio C. Guijosa. Escenografía: Mónica Teijeiro. Vestuario: Rafael Garrigós. Iluminación: Daniel Checa. Caracterización y maquillaje: Pepa Casado.

[*Incendios*.

Lunes, 4 de diciembre de 2017]

El sábado, antes de comenzar la función de *Incendios* en el Gran Teatro de Cáceres, se comunicó al público la sustitución de Ramón Barea por José Luis Alcobendas, en los papeles del notario HermileLebel, El Médico, Abdessamad y Malak, y que la función constaba de dos partes, la primera de una hora y veinticinco minutos, y la segunda, después de un descanso de quince, de una hora y treinta minutos. Ambas informaciones sonaron a advertencias, como si la compañía quisiese curarse en salud en prevención de las expectativas de un público que esperaba ver a un actor más conocido como Ramón Barea —Premio Nacional de Teatro de 2013— y, por otro lado, que no quería salir a las once de la noche, después de aguardar en la calle, con frío, desde las siete a que se abriesen las puertas del Gran Teatro. Pues ni una cosa ni la otra. Primero, porque José Luis Alcobendas es tan extraordinario actor que nos hizo olvidar a todos la ausencia de Barea desde el mismísimo principio de la obra, y nunca mejor dicho, porque es el primero por orden de aparición. También lo habría sido por orden alfabético. En cartel, ni lo uno ni lo otro, dada la presencia inconmensurable de Nuria Espert en esta lección de teatro que todos celebramos el primer sábado verdaderamente frío de diciembre. Y seco, sigue sin llover en esta tierra pobre que continúa sin

trenes dignos. En segundo lugar, la otra advertencia, la del tiempo de duración de la obra, cayó por su propio peso a medida que en escena se desarrollaba la historia de los dos gemelos encomendados por su madre, mediante un albacea testamentario —José Luis Alcobendas— que es un personaje estructural básico para sostener la acción y el más útil para añadir la sal cómica a la tragedia, a buscar a su padre y a su hermano. Con solo un trazo así se atisba la presencia de la tragedia griega —Edipo, Antígona— en un texto contemporáneo, y qué genial concurrencia entre lo antiguo y lo moderno es la propuesta de un autor como WajdiMouawad. Mi hija Julia, ayer, me dijo que ella vio la película (*Incendies*, de Denis Villeneuve, 2010), que yo no conozco más que por los rasgos de una morfología muy distinta a la de un montaje teatral que podría ser considerado como una especie de manual para enseñar desde escritura dramática a dirección de actores, desde dicción —qué maravillosa serenidad de actriz la de la Espert— a escenografía y recursos técnicos. El teatro, aquí, sin duda, por encima del cine; aunque Mouawad deje en las tablas un tapiz tejido con los más ricos matices de los códigos audiovisuales del siglo XX — de la televisión a *Apocalypse Now*—, celebrado hasta la emoción por los espectadores. La anagnórisis como argumento. Y una lectura de la condición humana. Nada nuevo. «Ahora que estamos juntos, todo va mejor» son las palabras de Nawal, vicarias en las de HermileLebel, que dan sentido al final a la reunión de todo el elenco bajo el plástico que les protege de la lluvia o de las bombas de la vida. Es muy significativo a todo esto leer ahora lo que escribió Javier Vallejo sobre la ovación que mereció la obra en Madrid cuando él la vio, y que le pareció «la mayor y más cerrada que haya escuchado en un teatro español en los últimos años. Todo el público salió conmovido, es decir, movido por emoción idéntica». Igual que en Cáceres, con el añadido de que la del Gran Teatro el sábado fue la última función de la obra por esta compañía, y que, por eso —me dicen—, acudió el mismísimo Mario Gas, que salió al final a saludar con todos sus actores. Más aplausos.

[*Crítica de la crítica.*

Sábado, 25 de agosto de 2018]

La publicación ayer en el periódico *Hoy* de un breve texto sobre el estreno de la última obra que se programa en la edición LXIV del Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida me ha hecho reflexionar sobre algo que siempre me ronda la cabeza. Tiene que ver con el ejercicio de la crítica literaria; en este caso, la crítica teatral. Yo no soy crítico ni cosa que lo valga. Solo soy un espectador que tiene la posibilidad de expresar su opinión en un medio público. Sin que le paguen. Y por aquí podría empezar; y conste que nada pido ni estoy quejándome de nada. Porque me pregunto cuánto me cobraría cualquier profesional después de haber hecho el trabajo previo a la escritura de las setecientas cuarenta palabras que yo escribí y que se publicaron ayer. Yo me leí el texto original de la obra de Eurípides que iba a comentar. Yo me leí la versión que Isidro Timón y Emilio del Valle hicieron del texto clásico. Además, fui a ver un sábado por la mañana un ensayo general, sin vestuario ni música, muy en fáfara aún, de la obra que vi el miércoles pasado, con un descuento en la entrada del cincuenta por ciento gracias a la productora, en su estreno en Mérida, adonde me desplazé, claro, desde Cáceres, en mi coche. Nadie me obligó, es cierto. Y esto me da pie para lo segundo que quería decir y que echa por tierra todo el sentido de la crítica tal y como algunos la entienden. ¿Es una crítica fiable y solvente aquella que no pone ni un reparo a lo visto o leído? Y yo, en estos casos, respondo que me da igual. Que allá cada uno con entender lo que quiera. Yo no escribo para dar lecciones a nadie, para echar por tierra un trabajo responsable o para enseñar al que no sabe. A veces sí lo he hecho, y supongo que habré tenido motivos; pero yo no soy así. Yo, en estos casos, solo pienso en mí, en mi propio disfrute. El que me aporta contar a alguien que he sido feliz, participar a otros que me lo he pasado bien. ¿Hay algo más bonito que eso? Sí, habrá; pero tengo que afirmar que es muy agradable escribir palabras amables como reconocimiento a lo que alguien con arte te ha dado. Vamos, que no lo hago por nadie; que lo hago por mí, para mí. Y por lo bien que se siente uno cuando le cuenta a los demás lo dichoso que ha sido con algo tan sencillo.

CHARLES DICKENS, UN NOVELISTA CON ALMA DE DRAMATURGO

Pablo Ruano San Segundo

“Every good actor plays direct to every good author, and every writer of fiction, though he may not adopt the dramatic form, writes in effect for the stage”
(Charles Dickens, en un discurso para la *Royal General Theatrical Fund*,
el 29 de marzo de 1858)

1. Introducción

En el canon literario inglés, Charles Dickens está considerada una de las figuras de mayor relevancia, a veces únicamente por detrás de Shakespeare. Estas nóminas, que ni hacen ni deben pretender hacer justicia literaria real, sí que nos pueden servir, sin embargo, para calibrar la trascendencia de un autor o simplemente su popularidad en el imaginario colectivo. Y desde luego Dickens la tuvo. *Historia de dos ciudades*, por ejemplo, suele aparecer entre las novelas más vendidas de todos los tiempos, mientras que sus célebres cuentos de navidad son un marchamo de esta festividad, no solo en Reino Unido —la emisión de las adaptaciones de *Canción de Navidad* de la BBC se ha convertido en un elemento más de la tradición de esa fiesta—, sino en el mundo occidental en general. La popularidad de Dickens, que hoy se mantiene prácticamente intacta, se cifra en gran medida en la conexión del autor con sus lectores. Su apelación a la dimensión más emotiva de nuestra humanidad es sin duda el elemento que mejor nos ayuda a entender esa conexión. Esa dimensión emotiva se cimienta, en gran medida, sobre un influjo teatral con origen en el melodrama decimonónico inglés, que desde joven le cautivó. El teatro es, de hecho, un pilar fundamental del estilo del autor victoriano, ya que, además de en la dimensión emotiva que acabamos de mencionar, la influencia de este género se advierte en otros aspectos de sus novelas, como en la caracterización de sus personajes o el propio manejo de las tramas argu-

mentales. También en cuestiones que van más allá de lo puramente literario, pues el teatro también tuvo una presencia destacada en su vida privada. En este artículo se ofrece un recorrido por esa influencia que el teatro ejerció en Dickens, que nos ayudará a comprender mejor su figura. En concreto, en las páginas que siguen el lector encontrará tanto una visión panorámica de distintos aspectos relacionados con el teatro que estuvieron presentes a lo largo de su vida como un repaso del comentado influjo dramático en el plano literario, que nos ayudará no solo a comprender sus novelas en clave teatral sino también a calibrar la influencia de este género en la popularidad de Dickens como un autor de masas.

2. Una vida marcada por el teatro

Para entender el componente dramático de las novelas de Dickens, uno debe, en primer lugar, contextualizar la importancia del teatro en su vida. Para ello es necesario contextualizar, a su vez, la importancia del teatro en la sociedad victoriana. En el siglo XIX, el teatro no gozaba de la popularidad que había tenido en el pasado y no era en absoluto un género de masas. En la terna novela, teatro y poesía, el género dramático se encontraba sin duda en último lugar, a mucha distancia de la poesía y sobre todo de la novela. Sin embargo, aunque como género literario no gozaba del prestigio del que había disfrutado en siglos anteriores, el teatro seguía siendo una opción de ocio habitual entre la población, y poco a poco fue ganando popularidad como alternativa cultural en el auge de la Revolución Industrial en las islas. En Londres, por ejemplo, muchos teatros fueron remodelados entre 1800 y 1850, al tiempo que se construyeron e inauguraron otros. Entre los teatros más populares de la ciudad se encontraban el Royal Opera House, el Teatro Real Drury Lane, el Teatro Real de Haymarket o el Lyceum Theatre, entre otros. La situación del teatro en el siglo XIX y que a Dickens le tocó vivir era, en definitiva, muy particular: aunque no se escribieron grandes obras que trascendieran en lo literario (algo que sí ocurrió en el ámbito poético y sobre todo en el novelesco), sí que proliferaron teatros y producciones como opción de entretenimiento habitual entre la población, que fueron afianzándose a lo largo del siglo.

En este contexto de un *teatro de entretenimiento* encontramos a Dickens, que desde muy joven se sintió atraído por las producciones de la época. En 1827, con solo quince años, comenzó a trabajar para la firma de abogados Gray's Inn, lo que le

reportaba unos ingresos lo suficientemente abultados como para disfrutar de esta afición y asistir a distintos espectáculos, desde obras de teatro a circos, ferias o musicales. El teatro era su pasión principal, hasta el punto de reconocer que durante tres o cuatro años acudió a representaciones casi todas las noches sin excepción (Marcus, 1965, p. 284). En esta época, además, era común que uno pudiera, por una pequeña suma de dinero, participar como figurante en obras en algunos teatros privados (Gomme, 1971, p. 15), algo que Dickens también hizo. En este contexto encontramos a un joven Dickens obsesionado con la actuación, que ensayaba entre cuatro y seis horas diarias y llegó a desarrollar su propio método para memorizar papeles. Tal era su obsesión que intentó convertirse en actor. Como más tarde contaría a su amigo y biógrafo John Forster, contactó con el director del Lyceum Theatre de Londres y consiguió una audición. Sin embargo, un inoportuno contratiempo de salud le impidió asistir a la prueba, que nunca más volvería a intentar pues poco después comenzó a trabajar como reportero del parlamento (Marcus, 1965, p. 284).

Este intento frustrado de ser actor, sin embargo, no mermó su interés por el género, pues además de actuar le gustaba escribir. Escribió una pequeña tragedia (Golding, 1985, p. 4) y algunas operetas y comedias mientras escribía sus *Sketches by Boz*. Tres de esas producciones llegaron incluso a presentarse al público como representaciones al tiempo que las primeras entregas de *Los papeles del Club Pickwick* vieron la luz (Davis, 1964, p. 59). Este sería un punto de inflexión en las aspiraciones dramáticas del autor: mientras que las ventas de *Los papeles del Club Pickwick* comenzaron a multiplicarse, llegando a alcanzar las cuarenta mil copias mensuales, las representaciones teatrales no llegaron a tener ningún tipo de trascendencia mediática. Este revés, sin embargo, no rompió su relación con el teatro, que siempre siguió presente en su mente. En diciembre de 1844, por ejemplo, cuando ya era un novelista consagrado con cuatro títulos en su haber (*Los papeles del Club Pickwick*, *Oliver Twist*, *Nicholas Nickleby* y *La tienda de antigüedades*), comenzó a implicarse activamente en la adaptación de algunas obras, que él mismo dirigía y coordinaba. De las muchas producciones de las que se encargó, dos de las que más éxito tuvieron fueron *Every Man in his Humour*, de Ben Jonson, y *The Merry Wives of Windsor*, de William Shakespeare. En ambas se reservó un papel —el capitán Boabdil en el caso de la primera y Mr. Justice Shallow en el caso de la comedia del bardo—. Además, también actuó

con el papel principal de Richard Wardour en *The Frozen Deep* (1857), escrita por su amigo y colaborador Wilkie Collins. De hecho, fue gracias a esta obra como conoció a la actriz Ellen Ternan, que se convertiría en su segunda mujer, pues formaba parte del elenco de la representación de la obra en Manchester.

En la relación de Dickens con el mundo del teatro cabe destacar, asimismo, que a lo largo su vida, sobre todo una vez adquirida la fama que le reportaron sus obras, el autor conoció a grandes personalidades del mundo de la actuación, con quienes mantuvo una gran relación. Valga como botón de muestra el ejemplo de W. C. Macready, uno de los actores y productores más laureados de la primera mitad de siglo. Tal fue la amistad que entablaron que, en su práctica de llamar a sus hijos como personalidades famosas de la época, Dickens puso a su hija el nombre de Kate Macready Dickens. También le dedicó a él *Nicholas Nickleby* y, cuando viajó a América antes de la publicación de *Martin Chuzzlewit*, dejó a sus hijos bajo el cuidado del servicio del propio Macready. Sobre la influencia del actor, el propio Dickens se refirió a ella en una carta que le escribió cuando Macready dejó de actuar. En la misiva, Dickens relata la impresión que le causó en su juventud:

I cannot forbear a word about last night. I think I have told you sometimes, my much—loved friend, how, when I was a mere boy, I was one of your faithful and devoted adherents in the Pit—I believe as true a member of that true host of followers as it has ever boasted. As I improved myself and was improved by favoring circumstances in mind and fortune, I only became the more earnest (if it were possible) in my study of you. No light portion of my life arose before me when the great vision to which I am beholden, in I don't know how great a degree, or for how much, —who does?—faded so nobly from my bodily eyes last night. (Citado en Davis, 1963, p. 60)

En la correspondencia privada de Dickens se advierten, asimismo, referencias a otros actores. Además de a W. C. Macready, el otro gran ejemplo al que suele referirse la crítica es Charles Matthews, un actor de comedia famoso por sus monólogos y por desarrollar particularidades tanto en el modo de hablar como en la gestualidad de los personajes a los que representaba. Dickens acudía a verle con frecuencia en su juven-

tud y adoptó algunas de estas técnicas en la caracterización de los personajes en sus novelas (Fido, 1968, p. 22). Además, también suele decirse que el personaje de Jingle en *Los papeles del Club Pickwick*, un actor ambulante con apariciones esporádicas en la historia, está basado en la figura de Matthews.

Por último, uno no puede referirse a la influencia del teatro en la vida de Dickens y no mencionar las célebres lecturas dramatizadas de algunos pasajes de las novelas que comenzó a realizar en 1853, cuando había alcanzado su pico de popularidad como novelista. En general, las lecturas dramatizadas eran una práctica muy valorada en la época victoriana. Dickens, debido a su amor por el teatro, y secundado por sus habilidades como orador y su gusto por el contacto con sus lectores, abrazó las lecturas de sus propios trabajos con mucho gusto. Comenzó a realizarlas en actos de caridad. La primera, por ejemplo, tuvo lugar los días 27, 29 y 30 de diciembre de 1853 en el ayuntamiento de Birmingham, en un acto para recaudar fondos para un instituto de educación adulta de la ciudad. La buena acogida de estas lecturas hizo que el autor pronto viera en ellas un filón comercial y, a partir de 1858, las convirtiera en una fuente de ingresos. Esta decisión no estuvo exenta de polémica e incluso su círculo más cercano le llegó a reprochar que se trataba de un gesto poco elegante. Más o menos acertado el gesto, lo cierto es que desde 1858 estas lecturas dramatizadas se profesionalizaron. Y en esta profesionalización vemos a un Dickens muy comprometido con la representación, que ensayaba largas horas y que adaptaba los textos para adecuarlos a la representación que él mismo llevaba a cabo sobre el escenario, deshaciéndose de algunos fragmentos del texto original, modificando otros e incluyendo comentarios a modo de acotaciones en los diálogos entre los personajes. En los testimonios de gente cercana al autor en sus lecturas también advertimos el componente dramático de estas lecturas, que se convirtieron en auténticas actuaciones por parte del novelista. El caso de George Dolby, uno de los productores de las giras que realizó, es un buen ejemplo. En su libro *Charles Dickens as I Knew Him*, Dolby nos ofrece valiosos testimonios que revelan el cuidado que tanto él como Dickens tenían con el equipamiento y la iluminación:

At the back was a large screen consisting of a series of woodwork frames covered with canvas; this again was covered with a maroon coloured cloth, tightly

stretched. In the centre of the stage or platform was the table, on which was a slightly raised reading—desk. On the left hand of the reader, on either side of the table, were small projecting ledges — the one on the right for the water—bottle and glass, the other for his pocket—handkerchief and gloves. Further forward, and on each side of the stage, ran two uprights; these were gas barrels, secured with copper wire ‘guys’, securing the batten and reflector, and communicating above and below with another range of lights with reflectors, so that the reader’s face and figure were fully and equally distinct to the vision of the audience, and no effects were marred either by too much light overhead or by super—effulgence below. (Dolby, 1885, pp. 13—14)

Estas lecturas dramatizadas, su asistencia al teatro, sus incursiones como actor, director o coordinador de algunas obras o su relación con algunos de los actores más laureados de la época ponen de manifiesto la importancia del teatro en la vida de Dickens, que el autor trasladó a sus novelas.

3. Dickens y el melodrama

Si dejamos a un lado la esfera personal del autor para centrarnos en el ámbito puramente literario, en sus novelas también encontramos claros ecos dramáticos, así como hábitos estilísticos con un marcado componente teatral. Esta influencia tiene su origen en el melodrama, que como lectores modernos debemos entender en el marco del teatro decimonónico de su tiempo: los estándares de calidad de las representaciones estaban por debajo de los del teatro de siglos anteriores y, aunque se llevaban al escenario obras de autores consagrados como Shakespeare, estas eran con frecuencia adaptaciones de versiones de la época de la Restauración —no en su forma original—. Aunque esto fue cambiando con el paso de los años, lo cierto es que existía una prominencia del teatro de entretenimiento, con hábitos enfocados a tal fin, como los espectáculos de animales entre representaciones para disfrute del público. Esta situación debe hacernos entender que el teatro que rodeaba a Dickens en el siglo XIX era muy particular. Así, aunque este género ha sido criticado por muchos por su estética menos sofisticada y por su baja calidad literaria al mirarlo a través de nuestra lente moderna, lo cierto es que, como apunta Davis (1964, p. 64), el melodra-

ma decimonónico inglés era una forma de entretenimiento consolidada, como la ópera o el *ballet*. Es por ello que no debemos juzgar el melodrama utilizando los mismos criterios que con otros tipos de teatro. Este matiz es clave para entender a Dickens, pues el influjo dramático presente en su obra habrá de ser juzgado, igualmente, teniendo en cuenta los parámetros que definen al propio melodrama.

Además, también debemos saber cómo era el funcionamiento de los propios teatros, pues en ellos descubrimos claves que también nos ayudarán a desentrañar el componente dramático de las novelas de Dickens. En el siglo XIX, por ejemplo, el aforo de los teatros se amplió considerablemente para hacer frente, gracias a la recaudación, a los gastos propios de las obras. Esto afectó al desarrollo de las representaciones. Así, los problemas de acústica de algunos recintos hicieron que la actuación tendiera hacia a la exageración. Del mismo modo, la mala iluminación se tradujo en un uso creciente de convenciones de gestos y movimientos por parte de los actores para proyectar determinadas emociones y comportamientos (Davis, 1964, pp. 58—59). Entender este contexto es igualmente fundamental, pues desde ahí seremos capaces de comprender algunas idiosincrasias estilísticas de Dickens, como la caracterización exagerada de sus personajes a la que nos referiremos más adelante, que parece tener su origen en estas peculiaridades del melodrama decimonónico.

Por último, el componente melodramático que influyó a Dickens también debe entenderse, más allá de las convenciones o de las características que permearían sus obras, como el resultado del marco de entretenimiento en el que se acomodan las representaciones de la época. Dicho de otro modo, Dickens siempre se mostró a favor de que las clases sociales más desfavorecidas tuvieran acceso a opciones de entretenimiento a través del teatro, donde encontraban oportunidades de recreación y vías de escape. En su artículo “The Amusements of the People”, que publicó en 1850 en la revista *Household Words* que él mismo dirigía, el novelista criticó las consecuencias de la industrialización en la población y defendió la necesidad de potenciar la imaginación de la gente para combatir un mundo cada vez más encorsetado por los sistemas de producción (Hawes, 2007, p. 102). Reflexiones de este tipo se advierten incluso en sus obras a través de sus personajes, como se muestra en la siguiente intervención de Sleary, el dueño del circo en la novela *Tiempos difíciles*:

'Don't be croth to uth poor vagabondth. People muth be amuthed. They can't be alwayth a learning..., they an't made for it'

(*Tiempos difíciles*, libro 3, capítulo 8).

Detrás de las palabras de Sleary bien podría estar el propio Dickens haciendo un alegato sobre el valor de las novelas como una opción de entretenimiento. Desde luego, Dickens supo entender como pocos la dimensión de la literatura como elemento de recreación y contrapunto al tipo de vida que impulsó la Revolución Industrial. Su figura, sin duda, contribuyó a convertir la ficción narrativa en un género de masas. Y en ese proceso no debemos olvidar que el autor estuvo, en gran medida, influido por el melodrama como una de las formas de entretenimiento por excelencia de la época.

4. Elementos dramáticos en sus novelas

Si descendemos a los elementos dramáticos propiamente dichos que encontramos en los textos, debemos distinguir entre las referencias explícitas al ámbito teatral en sus novelas, por un lado, y las técnicas propias del teatro que como novelista empleó en muchos de sus textos y que contribuyeron a definir su estilo dramático, por otro. En el caso de las referencias teatrales, en primer lugar, es imposible obviar que el ámbito del entretenimiento popular está presente, literalmente, en muchas de sus novelas. El ejemplo de *Tiempos difíciles* al que acabamos de hacer referencia en el apartado anterior es un buen ejemplo. La historia gira, en gran medida, en torno a la oposición entre los sistemas de producción del mundo industrializado de la ciudad ficticia de Coketown y la esfera del entretenimiento popular, construida sobre el circo de Sleary. Algunos de los protagonistas de la novela, de hecho, son figuras procedentes del mundo del circo, como el propio Sleary o Cecilia (Sissy) Jupe. Estas referencias al teatro en forma de personajes son frecuentes en muchas novelas, como Jingle en *Los papeles del Club Pickwick* y Vincent Crummles en *Nicholas Nickleby*. Jingle es un personaje secundario sin mucha relevancia en la obra, pero de cuyo papel de actor ambulante se sirve Dickens para introducirlo en distintos momentos de la obra con fines cómicos y de entretenimiento. Como mencionábamos más arriba, muchos consideran a Jingle una figura inspirada en el laureado actor de la época Charles Matthews. El ejemplo de Vincent Crummles es todavía más claro, y se utiliza con

frecuencia como eco dramático en la obra de Dickens para ilustrar la influencia del género en el autor victoriano. Vincent Crummles es un actor y director de su propia compañía de teatro (la Crummles Theatre Company). Tiene una forma de hablar muy particular, relacionada claramente con la jerga del teatro¹. Los capítulos en los que aparece este personaje se caracterizan por estar escritos con un alto grado de detalles sobre los aspectos que rodeaban a las producciones de la época. Además, a su alrededor suelen aparecer actores de la compañía hábilmente caracterizados según los papeles que suelen desempeñar en sus representaciones, lo que también puede interpretarse como un claro guiño al teatro y a un aspecto teatral de sus novelas del que también nos ocupamos más adelante: los personajes arquetípicos. Así, mientras que Mrs. Crummles, su mujer, es una actriz de tragedias que habla con voz sepulcral, Mr. Folair, por el contrario, es un actor de pantomima, que aparece caracterizado de forma diametralmente opuesta. A estos personajes, además, se les suele caracterizar con la vestimenta propia de esos papeles que suelen representar, en lo que habitualmente se interpreta como un claro guiño al teatro melodramático de la época (Davis, 1964, p. 66).

En el caso de las técnicas teatrales propias del melodrama que Dickens empleó, en segundo lugar, también existen numerosos hábitos que revelan una clara influencia teatral y que claramente contribuyeron a definir su estilo. Tal es la influencia en este sentido que estos hábitos, de hecho, hacían posible la adaptación de sus novelas como obras de teatro al tiempo que se publicaban. Cabe mencionar que estas adaptaciones no siempre eran del agrado de Dickens, pues en ocasiones resultaban ser versiones que anticipaban entregas pendientes de publicación que llevaban la trama a desenlaces distintos a los que el propio Dickens publicaría más tarde. En cualquier caso, el hecho de que estas historias se pudieran trasladar con facilidad al ámbito de las representaciones tiene que ver precisamente con esos hábitos teatrales propios del estilo de Dickens. La pregunta que cabe hacerse, pues, es qué hay de teatral en Dickens. Aunque sería muy difícil hacer un listado cerrado de características teatrales en sus novelas, sí que podemos apuntar algunos aspectos en los que sus textos no-

¹ Para un análisis de su forma de hablar y la relación de esta con la jerga teatral de la época, véase Brook (1970, p. 85).

velescos pueden considerarse hasta cierto punto dramáticos —o al menos influidos por el género teatral de manera inequívoca—. A continuación, presentamos un breve repaso por algunos de estos hábitos, divididos en tres bloques principales: personajes, tramas argumentales y efectos dramáticos.

4.1 Personajes

En el caso de los personajes podemos distinguir principalmente dos niveles en los que Dickens utiliza recursos relacionados con el mundo teatral: la exageración en su caracterización y el carácter arquetípico de muchas de sus figuras. En ambos casos, estos ecos tienen de nuevo un claro influjo del melodrama. Por un lado, Dickens siempre consideró que el novelista era una figura con derecho de exaltar la dimensión emotiva de los personajes. Esta exaltación se advierte con especial grado de prominencia en sus primeros títulos. En *Nicholas Nickleby*, por ejemplo, los personajes están contruidos sobre parámetros más cercanos al teatro de la época que a la novela, de tal manera que en ocasiones parece un calco de figuras del mundo del teatro. Además de ejemplos como el de Vincent Crummies y el del resto de miembros de la compañía de teatro a la que hacíamos referencia más arriba, los demás personajes que pueblan la historia también parecen figuras melodramáticas, caracterizadas de manera hiperbólica, como Ralph Nickleby, Sir Mulberry Hawk, Gride, Madeline Bray e incluso el propio Nicholas (Miller, 1958, p. 92).

Esta caracterización exagerada se cifra, en el plano textual, en un modo de hablar a veces desmedido, donde la exaltación emocional se traduce en hablas pomposas y rimbombantes, que en ocasiones rayan en la inverosimilitud. Aunque algunos ven en estas hablas una falla en el marco de la novela realista en la que se suele enmarcar la producción narrativa del autor, lo cierto es que Dickens supo aprovechar con maestría esta característica propia del teatro, pues el lector decimonónico, precisamente por el contexto teatral con el que estaba familiarizado, conectaba a la perfección con esta caracterización dirigida a la exaltación de las emociones de los personajes. Como ya hemos apuntado más arriba, esta caracterización exagerada procedente del teatro parece ser el resultado de la influencia del actor Charles Matthews. En su juventud, Dickens acudía con frecuencia a sus actuaciones, desde donde adaptó estas técnicas a sus novelas. A través del uso de muletillas y de idiolectos muy llamativos simila-

res a los empleados por Matthews en la interpretación de sus papeles, Dickens no solo incorporó su conocida vis cómica a sus novelas, sino que encontró una vía de aceptación entre el público de la época que, sin duda, ayudó a encumbrarle como un novelista de masas (Fido, 1968, p. 26).

En el caso de la utilización de personajes arquetípicos, por otro lado, también es bien sabido que Dickens introdujo en sus novelas personajes tipo cuyo origen se encuentra en el mundo del teatro. Son personajes que, en el plano argumental de las historias, carecen de originalidad, pues reflejan patrones de actuación que se repiten a lo largo de las historias. Este comportamiento predefinido, típico de los personajes de las representaciones de la época, hace que muchos personajes dickensianos se puedan trasladar de una novela a otra sin que la trama de las historias se vea alterada. Algunos estudiosos, de hecho, han llevado a cabo trabajos donde han clasificado cientos de personajes de las novelas del autor victoriano en grupos que constituyen la base del elenco de personajes de sus historias. Coolidge (1967, p. 53), por ejemplo, establece etiquetas como “avaricious lawyers”, “wicked businessmen”, “avaricious criminals”, “malicious wrongdoers”, “haughty or useless aristocrats”, “prisoners”, “thoughtless young men”, “betrayed women”, “women oppressed by male relatives”, “women oppressed by husbands or lovers” y “saintly young women”, entre otras. Aunque naturalmente existen excepciones reseñables en varias novelas, lo cierto es que muchos de los personajes que pueblan las historias del autor victoriano pueden clasificarse en categorías bien definidas. Se trata de personajes sin demasiadas aristas en el plano psicológico, que responden siempre a los mismos presupuestos en lo que a su caracterización se refiere. La falta de complejidad les hace parecer figuras incompletas y, hasta cierto punto, un tanto deshumanizadas. Este matiz es, como apuntan algunos autores, el elemento donde se advierte el eco dramático en su construcción, pues parece responder al deseo del autor de perfilar personajes dramatizados (Tillotson, 1978, p. 142).

4.2 Tramas argumentales

En el diseño de las historias también encontramos ejemplos claros del influjo dramático en la narrativa de Dickens. De hecho, el propio autor se refería en sus notas en la redacción de las novelas a algunos episodios y momentos de la historia como “esce-

nas”, a imagen del teatro. En las notas de su planificación de *Oliver Twist*, por ejemplo, encontramos anotaciones como “several important scenes lie ahead” (citado en Tiltson, 1978, p. 139), en lo que se interpreta como una forma de organizar sus textos influida por la forma de secuenciar las historias propia del melodrama.

Además de en estas notas, en la estructura misma de las obras se advierte cómo el novelista estuvo influido claramente por el melodrama decimonónico inglés. Las convenciones teatrales de la época estaban encaminadas fundamentalmente al entretenimiento. Las historias no estaban diseñadas para desentrañar cuestiones relacionadas con la dimensión psicológica de los personajes, sino para generar interés, mantenerlo constante a lo largo de la historia y elevarlo en el momento del desenlace. Por eso, las características que dominan las tramas argumentales de las obras de teatro de la época se encuentran habitualmente en la misma línea: pasión, sentimentalismo, intriga, etc. Dickens, influido por los presupuestos del entretenimiento propios del melodrama inglés decimonónico, traslada estas características a sus novelas, donde es habitual encontrarse con sucesiones de descubrimientos, giros inesperados en el sino de los personajes y casualidades de distinta naturaleza que conducen al desenlace de las historias.

En el teatro, estas características se tradujeron en un periodo de dudosa calidad literaria en lo que a las historias que contaban se refiere (Davis, 1964, p. 55), pues muchas obras repetían patrones argumentales y los mismos recursos narratológicos—el recurso de la coincidencia como antesala del clímax de la historia, por ejemplo—se hicieron habituales. Dickens trasladó estos patrones propios de obras de teatro a sus novelas. Un conflicto habitual en las historias de las representaciones de la época, por ejemplo, era el del villano que intenta forzar a la heroína a casarse con él, eje sobre el que Dickens construye la trama de *Martin Chuzzlewit*. Otros patrones manidos en el teatro que Dickens traslada a sus novelas tienen que ver con padres e hijos separados que, de manera milagrosa, se reencuentran al final de la historia, como ocurre en *Barnaby Rudge* con Hugh y Sir John Chester, o en *Bleak House*, donde una de las dos líneas argumentales principales se construye sobre el principio teatral de la anagnórisis: el descubrimiento final de la relación madre-hija entre dos de los personajes principales, Lady Dedlock y Esther Summerson. También es habitual encontrar otras situaciones típicas del melodrama en el universo dickensiano, como el de la

heróina que no se casa con su amado por una diferencia de clase social (Steerforth y Emily en *David Copperfield* o Lizzie Hexam y Eugene Wrayburn en *Nuestro común amigo*), el marido de edad notablemente mayor que su mujer que duda del amor de esta (Mr. Dombey en *Dombey e Hijo* o John Peerybingle en *El grillo del hogar*) o el de un familiar que se disfraza para indagar en la vida de otro y descubrir algún aspecto que resulta fundamental para el desenlace de la trama (en *La tienda de antigüedades*, por ejemplo)².

Tanto de este tipo de patrones en las historias como de las características mencionadas más arriba emana una de las críticas más habituales a las novelas de Dickens. Así, de la misma manera que los personajes arquetípicos carecen de una dimensión psicológica compleja por pertenecer al mundo del melodrama, la estructura de muchas de sus historias se construye sobre argumentos previamente utilizados en obras de teatro, recurso que un sector de la crítica dickensiana entiende como falta de originalidad. Sin embargo, como ya hemos mencionado más arriba, Dickens entendía el melodrama del que se valió para construir muchas de sus historias como un género de entretenimiento digno de respeto, pues entendía que el gran público era merecedor de un tipo de entretenimiento ajustado a sus gustos y preferencias. El melodrama lo era. Y Dickens lo traslada a sus novelas. Tal vez debamos entender así la influencia del teatro en la configuración de las tramas argumentales de sus historias, pues eso nos ayudaría a explicar un éxito que un novelista carente de la originalidad que algunos le atribuyen no podría haber cosechado. Desde luego, Dickens vio en la popularidad del entretenimiento del melodrama un filón a la hora de atraer el público a sus textos, que supo gestionar con maestría.

4.3 Efectos

Finalmente, en sus obras también encontramos efectos en los que se advierte un claro influjo dramático. Algunos de estos son muy llamativos. Por ejemplo, en sus novelas es habitual que no recibamos información sobre las inmediaciones del lugar donde se sitúa la escena. Las localizaciones en las que se desarrolla la trama son como

² Para un repaso de algunas de sus tramas argumentales basadas en el melodrama inglés decimonónico, véase Davis (1964, p. 70).

localizaciones sobre un escenario en una obra de teatro: una foto fija. En *Nicholas Nickleby*, por ejemplo, no sabemos en ningún momento nada del vecindario de la escuela Dotheboys Hall. Como nos recuerda Tillotson (1978, p. 141), la acción que transcurre allí es más como un escenario teatral en donde Nicholas pasa algún tiempo durante la historia. Algo parecido puede decirse en relación a las apariciones de Jingle en *Los papeles del Club Pickwick*, el actor ambulante al que ya nos hemos referido anteriormente. En sus apariciones a lo largo de la novela, Jingle aparece repentinamente en distintas escenas situadas en diversos lugares para interactuar con los protagonistas, aunque como lectores no recibimos un contexto que justifique su presencia en esos lugares. Este tipo de situaciones, que para el espectador de una obra de teatro puede resultar verosímil en la ficción de la representación, en ocasiones plantea problemas para el lector de una novela, que demanda una cantidad de información sobre el espacio en el que se desarrolla la acción que Dickens no siempre ofrece. Como apunta Tillotson (1978, p. 141), esta particularidad dickensiana de origen teatral puede llegar a crear a veces un sentimiento de claustrofobia en el lector, pues da la impresión de que lo único que existe en el universo ficticio es aquello que se ve.

Otro hábito de origen claramente teatral tiene que ver con la práctica de Dickens de ofrecer al lector contexto acerca de las circunstancias previas que rodean a la historia en un momento de la trama. Esta suerte de recapitulación se lleva a cabo como en el teatro: recurriendo a un personaje que soliloquia, mediante un personaje que desde cierta distancia escucha la explicación de otro(s) personaje(s) o simplemente a través de un diálogo entre dos figuras que, lejos de dar continuidad a la historia, ofrece contexto al lector antes de proseguir con el desarrollo de la trama. En este tipo de prácticas, la crítica también ha advertido siempre un claro componente teatral (Davis, 1964, p. 72).

Las coincidencias mencionadas en el apartado anterior también son un recurso habitual de las novelas de Dickens con un claro antecedente en el melodrama decimonónico, con frecuencia en forma de *deus ex machina*. Cabe destacar que Dickens siempre entendió la coincidencia como un recurso útil y atractivo en el contexto del entretenimiento al que ya nos hemos referido para resolver sus historias, pues consideraba que “the accident is inseparable from the action and passion of the character” (citado en Davis, 1964, p. 72). Así, aunque a nosotros nos resulte inverosímil desde

nuestra posición de lectores del siglo XXI, la utilización de un recurso teatral como el *deus ex machina* en sus historias potenciaba el grado de interés del lector, que Dickens utilizó como acicate a lo largo de sus novelas. Sirva como ejemplo *Oliver Twist*, donde justo al final de la historia se descubre que Rose es en realidad la tía de Oliver, lo que facilita el feliz desenlace de la historia: que Rose pueda casarse con Mr. Brownlow y que Oliver pueda irse a vivir con ambos.

Estos son solo algunos elementos que caracterizan las obras de Dickens que pueden entenderse mejor en clave dramática. Si descendemos al propio texto, en el estilo del autor también encontramos hábitos literarios en los que se advierte un claro componente teatral. El mejor ejemplo de ello es tal vez la forma de diseñar los diálogos entre personajes, en los que Dickens acostumbra a incorporar, mediante la figura del narrador, explicaciones a imagen de las acotaciones propias de las obras de teatro. La crítica ha identificado en estas explicaciones un eco teatral, llegando a conceptualizarlas como “minute stage descriptions” (Tillotson, 1978, pp. 139-40). Veamos un ejemplo de *Oliver Twist*:

He closed the lid of the box with a loud crash; and, laying his hand on a bread knife which was on the table, started furiously up. He trembled very much though; for, even in his terror, Oliver could see that the knife quivered in the air.

‘What’s that?’ *said the Jew*. ‘What do you watch me for? Why are you awake? What have you seen? Speak out, boy! Quick—quick! for your life.

‘I wasn’t able to sleep any longer, sir,’ *replied Oliver, meekly*. ‘I am very sorry if I have disturbed you, sir.’

‘You were not awake an hour ago?’ *said the Jew, scowling fiercely on the boy*.

‘No! No, indeed!’ *replied Oliver*.

‘Are you sure?’ *cried the Jew: with a still fiercer look than before: and a threatening attitude*.

‘Upon my word I was not, sir,’ *replied Oliver, earnestly*. ‘I was not, indeed, sir.’

‘Tush, tush, my dear!’ *said the Jew, abruptly resuming his old manner, and playing with the knife a little, before he laid it down; as if to induce the belief that he had caught it up, in mere sport*. ‘Of course I know that, my dear. I only tried to frighten you. You’re a brave boy. Ha! ha! you’re a brave boy, Oliver. *The Jew rubbed his hands with a chuckle, but glanced uneasily at the box, notwithstanding*.

'Did you see any of these pretty things, my dear?' *said the Jew, laying his hand upon it after a short pause.*

'Yes, sir,' *replied Oliver.*

'Ah!' *said the Jew, turning rather pale.* 'They—they're mine, Oliver; my little property. All I have to live upon, in my old age. The folks call me a miser, my dear. Only a miser; that's all'.

(*Oliver Twist*, capítulo 9)

Como se puede advertir, del mismo modo que en una pieza teatral el dramaturgo incorpora acotaciones a los diálogos, Dickens construye los intercambios conversacionales entre personajes sobre comentarios constantes que hacen las veces de acotaciones. Así, además de las habituales oraciones que simplemente guían el proceso de lectura identificando el personaje (*said the Jew o replied Oliver*, por ejemplo), se advierten otras con indicaciones, a modo teatral, en las que el narrador ofrece explicaciones que tienen que ver con lenguaje corporal de los personajes (*said the Jew, turning rather pale o said the Jew, scowling fiercely on the boy*), su actitud (*replied Oliver, earnestly o replied Oliver, meekly*) o las pausas de estos en sus intervenciones (*said the Jew, laying his hand upon it after a short pause*, por ejemplo).

En estas oraciones a modo de acotaciones se suelen apreciar, además, explicaciones que también tienen que ver con el modo de articular el discurso. Si antes decíamos que en las voces exageradas de los personajes se advertía un claro influjo dramático, en su proyección en el texto Dickens necesita explicar en qué consisten esas particularidades discursivas que configuran esas hablas exageradas. Y lo hace, como el dramaturgo, con una opción similar a la acotación dramática, como se puede observar en el siguiente ejemplo de *Tiempos difíciles*:

'Thquire! 's*aid Mr. Sleary, who was troubled with asthma, and whose breath came far too thick and heavy for the letter s,* 'Your thervant! Thith ith a bad piethe of bithnith, thith ith. You've heard of my Clown and hith dog being thuppothed to have morrithed?'

(*Tiempos difíciles*, libro 1, capítulo 6)

En un texto de teatro el actor necesita una explicación (una acotación) para poder llevar a cabo la representación del personaje. En la novela, igualmente, el lector requiere una explicación para interpretar correctamente el habla del personaje, sobre todo si esta tiene alguna particularidad, como ocurre con el ceceo que caracteriza el habla de Sleary en el ejemplo anterior. El ejemplo que acabamos de mostrar coincide, además, con la primera intervención del personaje, por lo que Dickens debe explicar a sus lectores, como el dramaturgo haría en una obra de teatro con aquel que desempeña el papel, cómo entender su habla. Como apunta Soto Vázquez (1993, p. 23), estas referencias a la voz y a las convenciones ortográficas y diacríticas que contribuyen desde fuera a marcar la pauta de intervención de los personajes y los diálogos en general son una prueba inequívoca más del influjo del teatro. Otra más de las muchas que hemos comentado en distintos niveles.

5. Consideraciones finales

Como se ha podido ver en estas páginas, resulta imposible comprender la figura de Dickens sin tener en cuenta la influencia que sobre él ejerció el género dramático. Ya desde joven, Dickens acudía con frecuencia al teatro, que le cautivó como género de entretenimiento. También lo practicaba: ensayaba, desarrolló su propio sistema para memorizar papeles y hasta se apuntó a una audición para ser actor, a la que no pudo asistir por un inoportuno problema de salud. Más tarde, cuando su carrera como escritor despegó y se convirtió en una figura de éxito, de manera paralela a sus novelas también siguió escribiendo y produciendo algunas obras de teatro, en las que incluso llegó a actuar. El protagonismo que este género tuvo en la vida del autor se tradujo en un marcado influjo dramático en su dimensión como novelista. Así, sus textos se diseñan sobre numerosos hábitos teatrales, como el manejo de las tramas argumentales, las hablas exageradas de los personajes, las explicaciones del narrador en los pasajes dialogados a modo de acotaciones o la apelación a los sentimientos propia del melodrama decimonónico inglés, entre otros. De este marcado componente teatral de sus novelas, de hecho, surgiría otra gran pasión del autor; que refuerza la influencia del teatro en su figura: las lecturas dramatizadas de algunos de los pasajes más célebres de sus novelas. Como hemos explicado, Dickens adaptaba estos pasajes a su representación en el escenario, deshaciéndose de fragmentos menos dramáticos e inclu-

yendo acotaciones en los diálogos entre personajes. Estas lecturas dramatizadas, los hábitos estilísticos que encontramos en sus novelas y la presencia del teatro en su vida personal no son sino distintos ángulos de un mismo prisma, que parecen dejar claro que, además de leer a Dickens en clave dramática, para desentrañar la figura del autor victoriano uno debe necesariamente comprender la influencia que sobre él ejerció el teatro más allá de sus textos. Dickens fue un novelista de éxito, pero para entender su dimensión como escritor de ficción narrativa uno debe, necesariamente, comprender su relación con el género dramático. En este artículo hemos intentado, de la manera más ordenada posible, acercar esa relación al lector.

6. Bibliografía

- Brook, George Leslie. (1970). *The Language of Dickens*. Londres: Andre Deutsch.
- Coolidge, Archibald. C. (1967). *Dickens as a Serial Novelist*. Ames: Iowa State University Press.
- Davis, Earle. (1964). *The Flint and the Flame: Artistry of Charles Dickens*. Columbia: University of Missouri Press.
- Dolby, George. (1885). *Charles Dickens as I Knew Him*. Londres: T. F. Unwin.
- Fido, Martin. (1968). *Charles Dickens*. Londres: Routledge.
- Goding, Robert. (1985). *Idiolects in Dickens: The Major Techniques and Chronological Development*. Londres: Macmillan.
- Gomme, Andor H. (1971). *Dickens*. Londres: Evans Bros.
- Hawes, Charles. (2007). *Charles Dickens*. Londres: Continuum.
- Miller, J. Hillis. (1958). *Charles Dickens: The World of His Novels*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Soto Vázquez, Adolfo Luis. (1993). *El inglés de Charles Dickens y su traducción al español*. La Coruña: Universidade da Coruña, Servicio de Publicacións.
- Tillotson, Geoffrey. (1978). *A View of Victorian Literature*. Oxford: Clarendon Press.

APLICACIÓN PRÁCTICA DE LA VISUALIZACIÓN EN EL ÁMBITO DE LA DANZA CLÁSICA

*M^a Montserrat Franco Pérez
Amparo L. Jiménez Rubio
Juan Montero Arroyo*

1. Introducción

Este artículo parte de un estudio de investigación realizado en el Conservatorio Profesional de Danza de Cáceres, con relación a una aplicación del concepto de visualización utilizado en el ámbito deportivo y aplicado en este proyecto a la danza clásica. Trabajo que ha sido presentado en el “VI Congreso Nacional, III Internacional, La Investigación en Danza”; celebrado los días 18, 19, 20 y 21 de noviembre de 2020, desde Madrid en formato virtual.

El inicio de dicho estudio comienza con una revisión bibliográfica sobre la visualización en el ámbito de la danza y deportivo. Por este motivo el estudio se ha dirigido a aplicar al campo de la danza clásica el concepto de visualización deportiva: utilización de la imaginación para modificar patrones físicos y emocionales.

Los objetivos del trabajo son: dar a conocer a nuestro alumnado la opción de trabajar a través de la visualización, mostrarles cuál es su aplicación, las ventajas que ofrece y los pasos indicados para ponerla en práctica.

Todo el proceso se desarrolla en el Conservatorio Profesional de Danza de Cáceres, apoyado por un psicólogo. La muestra se realiza con alumnas de nivel intermedio-avanzado, trabajando una media de cuatro horas diarias a la semana. El estudio se ha desarrollado durante un curso escolar, y se ha centrado en la técnica, y en el repertorio.

La literatura remite a la visualización como un método que ha sido utilizado en el ámbito deportivo desde hace varias décadas. A finales del siglo XX, Martin, Moritz y Hall (1999, p. 245), publicaron una revisión de la literatura en relación a la visualización por parte de los atletas, en dicha revisión se menciona que el método de visualización aplicado al ámbito deportivo conceptualiza la situación deportiva, el tipo de imágenes que se utilizan y cómo las imágenes pueden modificar el trabajo de

un atleta. En esta revisión se establecen tres sectores en los cuales la utilización de las imágenes puede ser efectiva: (a) en el aprendizaje y rendimiento de habilidades y estrategias, (b) en la modificación cognitiva, y (c) en la regulación de la excitación y la ansiedad.

Martin, Moritz, y Hall (1999, p. 245) mencionan que tras la revisión de los estudios realizados sobre esta cuestión estos han demostrado que las imágenes de una habilidad deportiva en concreto pueden mejorar el rendimiento físico de esa habilidad, y que las imágenes se incluyen en los bloques de entrenamiento de los atletas, siendo esto una estrategia para mejorar la adquisición de determinadas habilidades y del rendimiento.

Los psicólogos relacionados con el mundo del deporte animan a los deportistas a utilizar imágenes para mejorar su rendimiento, y aportarles: motivación, autoconfianza, regulación del estrés y de la ansiedad, así como a utilizarlas durante el proceso de recuperación de una lesión, o durante etapas en las que pueda haber mucho dolor.

Martin, Moritz, y Hall (1999, pp. 246-247) exponen que muchas de estas teorías sobre la visualización y la aplicación de las imágenes, aunque son defendidas desde el punto de vista de la psicología no han sido investigadas con rigor en todos los apartados, los estudios se han centrado en apartados más concretos y determinados, como son las habilidades motoras y el rendimiento motor; y existen dos teorías que explican por qué las imágenes pueden beneficiar al rendimiento motor: (1) la teoría psiconeuromuscular (Jacobson, 1930), que defiende que experiencias imaginarias vividas pueden producir modificaciones en la musculatura, similares a las producidas por la ejecución física del movimiento; (2) la teoría de la memoria de aprendizaje simbólico (Sackett, 1934) que defiende que la imaginería fortalece el plano mental favoreciendo que los movimientos se hagan familiares y más automáticos.

Por otra parte, Martin, Moritz, y Hall, siguiendo a Murphy (1990), exponen que cuando se están desarrollando modelos de imágenes para el ámbito deportivo es bueno tomar referentes de imágenes desarrolladas fuera del mismo; y tener en cuenta que una misma imagen puede ser interpretada de forma muy diferente entre distintos individuos y deportistas. Y una imagen puede provocar reacciones cognitivas, pero también reacciones fisiológicas y emotivas, esto es uno de los conceptos principales de la teoría bioinformacional de Lang.

A este modelo se hace referencia en el texto sobre visualización escrito por Laura Salmonte Rubín, quien recoge algunos de los aspectos de Martin, Moritz y Hall, y habla en este texto de una aplicación realizada sobre el método de la visualización a un grupo de gimnastas de élite.

Tanto Martin, Moritz y Hall, como Salmonte remarcan que la visualización es difícil y que la imaginación de un movimiento o de una estrategia es diferente dependiendo del deporte o la técnica de movimiento en la que se practique.

Partiendo del modelo de Martin, Moritz, y Hall, Salmonte recoge en su texto sobre *El método de visualización en el rendimiento deportivo* que las imágenes también pueden tener componentes motivacionales y modificar de forma específica o general, y Salmonte habla de cuatro grandes grupos de imágenes: cognitivas específicas (CS), relacionadas con las habilidades, cognitivas general (CG), en consonancia con las estrategias y las rutinas, motivación específica (MS), relacionadas con los objetivos y los logros, y motivación general (MG), imágenes en relación a la excitación y a la ansiedad, y al control de las mismas.

Estas que también son expuestas por Marti, Moritz y Hall, pueden ser desde la perspectiva de cómo uno se ve y desde el punto de vista cinestésico, de la sensación que se siente para llevar a cabo un movimiento.

Para la realización del estudio que aquí se plantea se han revisado también el artículo específico sobre visualización en la danza escrito por Cristina Andrés Alcalá (2006), y lo recogido sobre este tema en el manual de Erick Franklin (2006) *Danza acondicionamiento físico*.

Andrés (2006, p. 32) considera que la visualización que generalmente se realiza de forma inconsciente puede ser entrenada con el fin de mejorar el rendimiento en el campo de la danza. También afirma que, en la práctica diaria de la danza, es decir en su entrenamiento, se pueden introducir visualizaciones planificadas para mejorar o superar algunas ejecuciones tanto a nivel técnico, como artístico. Y también aporta que:

Conocer, practicar y transmitir a los alumnos y alumnas de danza la importancia y los beneficios que las técnicas de visualización propician ayudará y mejorará la práctica de la danza, así como otros aspectos de sus vidas. (Andrés, 2006, p. 33)

Erick Franklin, en su texto *Danza. Acondicionamiento Físico* (2006, p.17), expone que “dentro de cada pequeña célula, cada acto mental repercute en tu estado físico, y cada proceso químico y biomecánico de tu cuerpo te ayuda a tejer los patrones de tu pensamiento”. También nos hace referencia a que si se modifican los pensamientos negativos y se sustituyen por pensamientos positivos que refuerzan, la técnica y la expresividad mejorarán. Franklin propone tomar conciencia mental antes que control del cuerpo porque los movimientos de esta forma serán más fluidos y flexibles; si solo está presente el control (que es lo que predomina en el entrenamiento físico) y no la conciencia, se bailará con tensión, y los movimientos serán menos fluidos. Franklin (2006, p. 19) defiende la conexión de cuerpo-mente, y afirma que, si el bailarín prepara los músculos de forma consciente, va a conseguir sus metas técnicas y estéticas; todo esto proyectado a largo plazo, generando patrones de movimiento más seguros que reducirán las lesiones. Y habla de dos tipos de visualización: la idiocinética, que la desarrollaron Mabel Todd, Lulu Sweigard, Barbara Clark y André Bernard, y que tiene como fin la aplicación de ciertas imágenes para mejorar la coordinación neuromuscular; se centra en líneas generales en mejorar la alineación y el equilibrio de las acciones de los músculos que están alrededor de las articulaciones. El otro tipo de visualización es la intuitiva, que es la que los profesores de danza pueden propiciar para que el alumnado desarrolle su imaginación intuitiva.

Cuando desarrollas tu imagen intuitiva, tienes un diálogo con tus células. Si prestas plena atención a tu cuerpo, la mente de las células se convierte en una realidad, y el sistema de soporte inteligente detrás de cada tejido y movimiento se encuentra a tu disposición. Puedes utilizar todos los recursos internos de tu cuerpo para mejorar la técnica¹. (Franklin, 2006, p. 21)

Finalizando con Erick Franklin, este expone que para realizar un trabajo de visualización efectivo para la danza se deben seguir las siguientes indicaciones: mantener

¹ Franklin además acuña el término de visualización seminal para describir las imágenes iniciales que los profesores pueden suministrar a los estudiantes para ayudarles a desarrollar sus propias imágenes intuitivas durante el entrenamiento. Para trabajar efectivamente, una imagen seminal ha de ser accesible para el bailarín.

la imaginación dinámica, utilizar imágenes simples y comprensibles, establecer la visualización en positivo, traducir la visualización en movimiento, concentrarse en disfrutar del movimiento, utilizar el ritmo, mantener un centro de calma y control consciente, prepararse para moverse de lo visual a lo físico, centrarse en los objetivos y no en los problemas, aplicar la imagen con suficiente intensidad, claridad y potencia, ser sincero, elegir la seguridad por encima de la estética, permanecer receptivo y ser consciente.

2. Objetivos

Los objetivos de este trabajo se han centrado principalmente en: 1) dar a conocer a nuestro alumnado la opción de trabajar a través de la visualización; 2) mostrarles cuál es su aplicación, las ventajas que ofrece y los pasos indicados para ponerla en práctica; 3) hacer una aplicación de la visualización en el ámbito de la enseñanza de la danza clásica.

Para ello se les dio al inicio de este trabajo las siguientes pautas: la técnica de visualización para conseguir metas es un tipo de entrenamiento mental en el que se podrá visualizar de forma imaginativa aquello que se quiere conseguir, para ello se necesita concentración; la danza no está enfocada solamente en una mera ejecución física, hay una búsqueda de escucha del cuerpo, que se mueva utilizando sensaciones, vivencias e impulsos internos para estimular sensorialmente y contactar con la parte consciente e inconsciente; para realizar estas técnicas hay que concentrarse en el ejercicio y sentir la satisfacción de que se van a lograr las metas, por lo que es importante tener claro el objetivo y focalizarlo. Hay que procurar no dispersarse y concentrarse en la visualización; hay que alejar cualquier pensamiento negativo para que la meta no se diluya por inseguridad. Por ello, hay que cultivar un pensamiento positivo, confiar en uno mismo y dejarse llevar con el fin de experimentarlo en primera persona. Se trata de una práctica constante para ver resultados.

3. Método aplicado

Teniendo como referencia el texto de Laura Salmonte se han aplicado cuatro de los cinco apartados que la autora establece:

3.1. Preparación para el movimiento:

3.1.1 Ensayando los movimientos del cuerpo: imágenes de las rutinas que se focalizan para mejorar. Ensayo mental de los movimientos que les favorece una práctica extra.

3.1.2 Buscar la perfección: imágenes a través de las cuales puedan buscar la ejecución correcta y perfecta. De esta forma se realiza una revisión de los movimientos ideales, ejecutados con una técnica perfecta, esto mejora aspectos motores y mecánicos y aporta una sensación positiva

3.1.3 Atender a áreas críticas: imágenes para focalizar puntos donde hay una dificultad y se busca superarla en su imaginación, esto les aporta sensación de una mayor preparación en su ejecución real.

3.1.4 Corrección de errores: imágenes donde han cometido errores y en la imaginación corrigen esa imagen, con el fin de que se reduzca las posibilidades de cometerlos en las ejecuciones reales futuras.

3.1.5 Hacer frente a una lesión: es uno de los subapartados que no se han aplicado, porque ninguno de los alumnos se ha encontrado en esta situación durante el desarrollo de la práctica.

3.2. Preparación mental:

Este apartado se ha trabajado con el fin de reducir el estrés durante una representación, aportarles autoconfianza y prepararlos para su futuro profesional.

3.2.1 Calmando los nervios: a través de la visualización se busca reducir la ansiedad ante una representación o una muestra, examen de técnica; ayudándoles a imaginar los movimientos de forma correcta les permite pensar que son capaces de hacerlos correctamente (proceso).

3.2.2 Autoconfianza: imágenes donde se visualizan realizando las variaciones de repertorio para una representación o los ejercicios técnicos para una muestra—examen de forma correcta, con el fin de que les proporcione tanto recuerdos como acciones positivas.

3.2.3 Ir a por el objetivo: imágenes donde se genere el ambiente de la representación, el público, los olores, la iluminación, el sonido etc. y esto también unido a las emociones y a los sentimientos del momento; todo mientras se visualizan en ejecución. Esto les aportará la sensación de haber vivido la experiencia previamente.

3.3. Sentido de la habilidad:

Aquí se ha buscado que puedan experimentar sensaciones cinestésicas en ausencia del movimiento.

3.3.1 Movimientos corporales: simulación de movimientos mientras que se imaginan: tensión muscular, colocación especial, esquema corporal.

3.3.2 Sintiendo el movimiento: imágenes sintiendo el ambiente, la resistencia del aire, el tacto o el contacto con el linóleo, la barra.

3.4. Control de la perspectiva, velocidad y esfuerzo:

3.4.1 Perspectiva de la imagen: esta puede ser interna (se visualizan imágenes, sensaciones, como si lo realizaran dentro de ellos mismos) o externa (cuando la visualización es como si vieran un vídeo de uno mismo o ver el rendimiento desde la perspectiva del profesor).

3.4.2 El epígrafe de la velocidad de la imagen no se ha trabajado porque en el tiempo que se ha destinado a esto con el alumnado no se han realizado ejercicios específicos para que ellos pudieran controlar la velocidad en la visualización.

3.4.3 Nivel de esfuerzo: dependiendo de las capacidades que cada alumno ha tenido para poder llevar a cabo de la visualización, este ha sido el nivel de esfuerzo realizado, cierto es que el proceso de visualización realizado puede ser considerado algo inconsciente, pero cuando se ha centrado el trabajo en la corrección de errores, ahí ya se estaba manipulando y pasando a un apartado de la visualización más consciente.

Estos son los cuatro epígrafes que se han tomado del modelo aplicado a la gimnasia de élite que describe Laura Salmonte, el apartado número cinco de tiempo y lugar, que contemplan los epígrafes (1)² en la competición/representación/muestra y (2)³ fuera de la competición/representación/muestra, se ha tratado de una forma muy superficial, por lo que no se exponen en esta aplicación del método a la danza clásica.

La contextualización de esta investigación ha sido fundamental para dar forma a los objetivos que se plantea en la misma, y dirigir el diseño de esta investigación

² En competición: En su mayor parte se utiliza justo antes de competir como medio para prepararse mentalmente, incidiendo en mayor medida en el apartado que más necesiten mejorar, sirviendo como preparación mental, calmar nervios...

³ Fuera de competición: Se utiliza sobre todo la noche antes de la competición sirviendo como recordatorio técnico.

inicial; en este sentido las bases teóricas que fundamentan el estudio han definido el tipo de metodología que se ha seguido. Se trata de un incipiente estudio de carácter experimental que no tiene el rigor científico de un trabajo académico porque la muestra no es suficiente, ni tiene las características de un estudio experimental en toda regla, pero que ha sido de gran ayuda para iniciar a un grupo de alumnos del Conservatorio Profesional de Danza de Cáceres en técnicas de visualización aplicadas a la Danza.

A la hora de realizar la revisión de la literatura, y aplicarla a la danza se ha sido consciente de que hay autores, como Zecker (1982), Wann (1977) y Blanco y Ruíz (1985), que no defienden las ventajas que la misma puede proporcionar a los deportistas y a los bailarines.

La aplicación se ha desarrollado durante un curso escolar, que además ha finalizado con unas circunstancias muy particulares (el Estado de Alarma y confinamiento provocado por la COVID-19), con una muestra de 14 estudiantes de dan, de un nivel intermedio-avanzado, con edades comprendidas entre los 15 y los 28 años. Para el desarrollo de la visualización se ha seguido el modelo que expone Laura Salmonte, y ha sido temporalizado, con alumnos de danza clásica, a lo largo de seis meses, haciendo una práctica constante de forma semanal durante un mes, el guion de las fases trabajadas ha sido planificado de la siguiente forma:



Figura 1: primera toma de contacto charla sobre motivación en el mes de enero

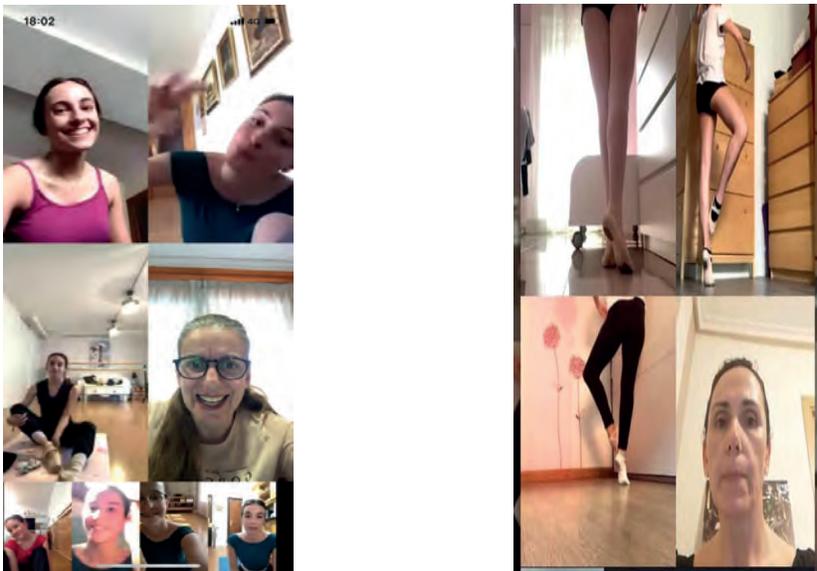


Figura 2 y 3: sesiones virtuales de visualización y práctica



Figura 4: reunión del equipo de trabajo tras una de las sesiones de visualización con los alumnos

Semana	Apartado	Dinámica
1 ^a	<p>P.PARA EL MOVIMIENTO</p> <p>1.1 Imágenes ensayando los movimientos</p> <p>1.2 Buscar la perfección en los movimientos</p>	<p>- Se les marca un ejercicio de <i>tendu</i> de 5^a y <i>jetés</i> para que visualicen.</p> <p>- Se les pide que visualicen buscando la perfección en la ejecución técnica del ejercicio indicado.</p>
2 ^a	<p>TOMA DE DATOS Y P. PARA EL MOVIMIENTO</p> <p>1.3 Atender a las áreas críticas en el ejercicio de <i>tendu</i> de 5^a y <i>jetés</i></p> <p>1.4 Corrección de errores en los dos ejercicios</p> <p>P. MENTAL:</p> <p>2.1 Calmando los nervios</p> <p>SINTIENDO HABILIDAD:</p> <p>3.1 Movimiento corporal</p>	<p>-Recogida datos según diario establecido.</p> <p>- Se dan pautas técnicas: deslizar el pie por el suelo en la salida y en la entrada del <i>tendu</i> 5^a y del <i>jeté</i>.</p> <p>-Sensación de la sujeción de la rotación hacia afuera o <i>en dehors</i>. Sujeción y control de la pierna en la llegada del <i>jeté</i>.</p> <p>-Se dan recursos de autocontrol.</p> <p>-Se dan pautas para visualización de la variación de repertorio.</p>
3 ^a	<p>TOMA DE DATOS Y P. MENTAL:</p> <p>2.2 Autoconfianza</p> <p>SINTIENDO HABILIDAD:</p> <p>3.2 Sintiendo el movimiento</p>	<p>-Recogida de datos.</p> <p>-Recuerdan pautas.</p> <p>- Búsqueda de sensación de resistencia y ambiente; parte artística pautas de autoconfianza psicólogo, variación de repertorio correcta y bien interpretada.</p>
4 ^a	<p>TOMA DE DATOS Y P. MENTAL:</p> <p>2.3 Ir a por el objetivo</p>	<p>-Recogida de datos/Repaso de pautas.</p> <p>- Visualizar la variación de repertorio con una interpretación brillante, y durante una representación.</p>
5 ^a	<p>TOMA DE DATOS Y CONTROL PERSPECTIVA</p> <p>4.1P. externa-P. interna</p>	<p>-Recogida de datos/Repaso de pautas</p> <p>-Recomendar el trabajo de visualización en vacaciones, tomando consciencia de la forma de visualizarse, desde la perspectiva externa (observándose desde fuera) o desde la perspectiva interna (observándose y sintiéndose desde el interior de cada uno).</p>

Figura 5: Tabla 1. Plan de trabajo

4. Proceso práctico

La dinámica que se ha seguido ha consistido en lo siguiente: En el mes de enero se realizó una conferencia sobre motivación intrínseca y extrínseca. Se entiende que es fundamental porque es el origen de toda acción, deseo o emoción que impulsa a las bailarinas a la necesidad de desear hacer esta actividad, la dirige, la mantiene como una conducta para alcanzar un fin.

Se habla de la teoría de la autodeterminación (Ryan y Deci, 2000, pp 68-78), donde se analiza la satisfacción de las necesidades psicológicas básicas: la competencia, la autonomía y las relaciones sociales.

Con la motivación también se vio como los pensamientos negativos, desencadenaban situaciones estresantes y como conducirlos al estado de rendimiento óptimo, lo que se llama estado de fluidez. En este estado les hará ser más hábiles a la hora de tomar decisiones y afrontar una determinada situación. Se habla del sentimiento de comparar, de ser más competentes y ser más seguro. Luchan por ser bailarinas, ahora no importa el éxito ni el bienestar que se pueda alcanzar. Una alta motivación ayuda a evitar lesiones, aminorar los fracasos, controlar los desórdenes alimentarios.

Se vio que la motivación intrínseca en las alumnas era mayor que la desmotivación, lo cual nos indica la existencia de una relación positiva y significativa en el nivel más interno de la motivación, regulación intrínseca (motivación intrínseca), lo que implica que los alumnos bailen por satisfacción, placer, diversión, disfrute y agrado.

Durante las cinco semanas, como se puede observar en la tabla 1^o, se ha trabajado la visualización. Comenzando con la introducción de técnicas de visualización y técnicas de relajación al principio de cada sesión. Se utilizó la visualización como proceso mental tanto fisiológico como cognitivo, con el fin de observar el aprendizaje de los movimientos, el rendimiento en los ejercicios y en las coreografías.

A través de la simulación mental, se les enseñó a utilizar todos los sentidos para crear una experiencia cuasi-sensorial en la mente. Si esta práctica se realiza regularmente, la literatura señala que mejora el dominio técnico y se progresa de forma más segura y eficiente a largo plazo. Se utiliza la música del ejercicio o variación de repertorio para realizar la visualización como ayuda al proceso de esta. Hasta ahora se ha trabajado con imágenes estáticas, seguidas de movimiento y habilidades simples para ir acrecentando su complejidad en las siguientes sesiones.

Las sesiones de visualización, cada una ha tenido una duración aproximada de cinco minutos, se iniciaba con técnicas de relajación para proporcionarles un estado de calma y de concentración. Se utiliza el método de relajación progresiva de Jacobson para piernas, brazos y tronco. Seguidamente se pasa a la técnica de visualización, en la que, en cada sesión, la profesora se encargaba de ir dando las pautas que debían de hacer e imaginar.

Se les indicó que manipularan las imágenes mentales, es decir que fueran capaces de imaginar el resultado deseado y corregirlo. Sobre los ejercicios de *tendus* y *jetésse* analizó qué partes del cuerpo deberían moverse, en qué direcciones, con qué sensaciones musculares, etc. Posteriormente las alumnas realizaron el ejercicio de visualización con las pautas dadas, y a continuación ejecutando el ejercicio de forma activa. En las siguientes semanas se trabajó la visualización para que localizaran la imagen (dentro o fuera del cuerpo), es decir de una parte concreta del mismo. A partir de aquí, en todas las sesiones se fueron sumando los factores anteriores a los nuevos: energía apropiada, objetivo específico, localización correcta y así como conseguir imágenes efectivas para el ejercicio concreto. Se les insistía que verificaran que la imagen elegida no tiene connotaciones negativas, o posibles efectos indeseables para el sujeto. Por este motivo se consideró que los elementos que facilitarían el proceso hacia una visualización positiva serían tales como trabajo de la autoconfianza, con el fin de que confiarán en sus posibilidades, y hubiera un crecimiento en la calidad interpretativa.

5. Conclusiones

El siguiente apartado tiene por objeto recoger las principales reflexiones sobre este trabajo. Con él, se ha determinado que la utilización de imágenes visuales propias sobre cualquier elemento técnico es muy efectiva para el aprendizaje de la danza.

A lo largo de este estudio, se ha pretendido introducir una propuesta en cierto sentido novedosa dentro de la danza: si se vinculan los ejercicios o las variaciones de repertorio con algo nuevo para los alumnos como es la visualización, se está observando que se están obteniendo resultados positivos, y no se puede decir que se han obtenido ya, porque este es un proceso largo, más largo que el tiempo usado hasta ahora.

Se está convencido de que la danza no es solo acción y debe fundamentarse en un trabajo mental. Por ello, es importante evaluar la habilidad para imaginar, para tomar conciencia de lo que ven, de lo que sienten, y de ser capaces de imaginar sus experiencias. Esa manipulación en la visualización ayuda al bailarín a tener un control de la parte técnica de su danza, como son la cualidad energética del movimiento y su dinámica. Aquí se debe ser preciso si se quiere obtener un resultado positivo, pues es mejor clarificar las conductas y cambios en las partes del cuerpo que se desean corregir.

Finalmente, se podría concluir exponiendo que diez minutos de clase empleados en esta actividad puede ser el tiempo mejor empleado para practicar y corregir errores, porque se conseguirá estabilidad y seguridad, unas cualidades muy necesarias para los bailarines. Los procesos psicológicos del bailarín/a, y las imágenes mentales permiten un aprendizaje más fácil, correcto y más acorde con los estudiantes que tienen una inteligencia cinético-corporal y que se suele practicar en *ballet*. Concluye con que utilizar las imágenes visuales propias sobre cualquier paso de danza para el aprendizaje, es lo más efectivo.

6. Referencias bibliográficas

Acosta, A. (1981). Modelo bio-informacional para imágenes emocionales de Peter J. Lang. *Revista de psicología general y aplicada: Revista de la Federación Española de Asociaciones de Psicología*, 36 (4), 615-626.

Andrés Alcalá, C. (2006). La visualización en el ámbito de la danza. *Danzaratte*, 3, 32-33.

Blanco, M.S. y Ruiz, M.A. (1985). Consumo atencional y distracción como estrategia de enfrentamiento al dolor. *Revista de Psicología General y Aplicada*, 40, 777-793.

Franklin, E. (2006). *Danza acondicionamiento físico*. Barcelona: Editorial Paidotribo.

Jacobson, E. (1930). Electrical measurements of neuromuscular states during mental activities. I. Imagination of movement involving skeletal muscle. *American Journal of Physiology*, 91,567-608.

Martin, K.A., Moritz, S.E. y Hall, C.R. (1999). Uso de imágenes en el deporte: una revisión de la literatura y un modelo aplicado. *The Sport Psychologist*, 13 (3), 245-268.

Ryan, R. y Deci, E. (2000). La Teoría de la Autodeterminación y la Facilitación de la Motivación Intrínseca, el Desarrollo Social, y el Bienestar. *American Psychological Association*, 55 (1), 68-78.

Salmonte, L. (2016). El método de visualización en el rendimiento deportivo. *Mundo entrenamiento el deporte como evidencia científica*, 7 de agosto.

<https://mundoentrenamiento.com/metodo-de-visualizacion/>

Sackett, R.S. (1934). The influence of symbolic rehearsal upon the retention of a maze habit. *Journal of General Psychology*, 10, 376–398.

Zecker, S.G. (1982). Mental practice and knowledge of results in the learning of a perceptual motor skill. *Journal of Sport Psychology*, 4 (1), 52–63.



Fondo Europeo de Desarrollo Regional
Una manera de hacer Europa

CUERPO Y MENTE EN EL ARTE DEL ACTOR: Influencia de la unidad psicofísica cotidiana en la actoral¹

María Ángeles Redondo González

1. Introducción

Partiendo de un Trabajo de Fin de Estudios presentado en la Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura, en estas páginas se realiza un estudio comparativo entre la relación propioceptiva cotidiana y la relación propioceptiva actoral, que no solo ha supuesto un gran enriquecimiento tanto en el plano personal como en el intelectual a lo largo de los cuatro años de formación en dicho centro, sino que también ha dado forma a la cuestión planteada para el desarrollo de esta investigación. En efecto, la propiocepción e introspección tanto mental como física adquirida durante estos años, su práctica en algunas asignaturas como las de la materia de movimiento, en lo académico, y mediante la vida misma, en lo cotidiano, han transformado y enriquecido en todos los aspectos a una persona que comenzó los estudios sin conocerse interiormente.

En el inicio de la investigación, se tomó como referente el artículo de Gabriela González López sobre el tema tratado, “El cuerpo del actor: un mapa de su mente” (2015), donde se expone la relación de la mente con el cuerpo, de tal manera que uno no tiene cabida sin el otro. A partir de aquí, se revisaron distintos textos y teóricos del mundo del teatro y ajenos a él que exponen una relación entre el cuerpo y la mente, configurando así la base teórica.

Las cuestiones planteadas para la realización del estudio comparativo son tres: ¿Por qué iniciarse en la profesión del actor es un proceso de conexión con uno mismo? ¿Cuál es la relación entre nuestra mente y nuestro cuerpo para que una sin la otra no pueda darse? y ¿Por qué los actores viven con los sentimientos a flor de piel constantemente?

¹ El presente estudio es el resultado de un trabajo Fin de Estudios defendido por su autora en la ESAD de Extremadura en junio de 2020 y tutorizado por los doctores D^a. Montserrat Franco Pérez y D. Luis Sánchez Rodríguez.

El estudio comparativo desarrollado incluye teorías con gran peso científico como es la “Teoría de la Gestalt”, otras encuadradas en el ámbito de la pseudociencia, como son las teorías sobre el cuerpo y la mente de Louise Hay, y a los teóricos del teatro Konstantín Stanislavski, Vsévolod Meyerhold y Eugenio Barba. Además, el trabajo contiene otro estudio comparativo sobre la propioceptiva cotidiana y la propioceptiva actoral en el que se analizan las respuestas a esas preguntas tanto de personas relacionadas estrechamente con el teatro y la danza, profesionales o no, como de personas ajenas al mundo de las artes escénicas.

2. Antecedentes

Poseer mente significa poseer la capacidad de manifestar imágenes internamente y de ordenar esas imágenes en un proceso llamado pensamiento. Las imágenes mentales orientan a las acciones para que estas sean eficaces, como también permiten inventar nuevas acciones para ser aplicadas a situaciones inéditas y hacer previsiones para acciones futuras. Esta capacidad de transformar y combinar imágenes de acciones y escenarios es la fuente de la creatividad, lo que se entiende como poseer la capacidad de imaginar.

Es probablemente el recurso más importante del actor: la dimensión que tiene el ser humano para construir imágenes. Ellas son las progenitoras del pensamiento creativo.

Stanislavski (1863-1938), que fue el autor de la primera teoría teatral para el trabajo del actor, decía que el mejor amigo del actor era la imaginación; un “sí” mágico que actúa para que las más diversas posibilidades convivan en el escenario. El actor necesita una imaginación atrevida, porque con sus imágenes mentales ilustra una quimera. No solo crea, sino que cada día infunde nueva vida a lo que ha creado, y lo repite generosamente para que otros, desde la butaca, puedan también imaginar ese mundo:

Stanislavski hace hincapié ante todo sobre el hecho de que no existe vida real en escena. La vida real, declara categóricamente, no es arte. (...) La naturaleza del arte, señala, requiere de ficción, la que es aportada en primer lugar por la labor del autor. El problema del actor y su técnica creadora es, por tanto, cómo

transformar la ficción de la obra en realidad escénica artística. Para hacerlo, él necesita tener imaginación. (Stanislavski, 1968, pp. 39-40)

El teatro es ficción, el actor pronuncia en voz alta y clara, delante de cientos de espectadores, una declaración de amor que en la vida real seguramente le susurraría a su amante en el oído estando solos. En el escenario su energía tiene que llegar a conmover no solo a su amada sino también al espectador de la última fila. Es evidente que el arte del actor no es trasladar la vida real a la escena, sino dar la sensación de verdad a la ficción que está viviendo y su imaginación le ayudará a vivir en el “como si” de la escena.

Por tanto, en lo relacionado a la forma y emoción en el trabajo creativo del actor, destaca que en los estudios del teatro una de las cuestiones más importantes es la relación que debe establecerse entre la forma y el contenido emocional del actor, lo cual relaciona estrechamente al cuerpo con la mente; todo proceso mental desemboca en movimientos corporales. Hay maestros que defendían la codificación de la forma como soporte de la emoción y otros que pretenden retornar a las fuentes del instinto, liberando emociones. Estas posturas opuestas tuvieron numerosos afiliados, sus más destacados representantes fueron artistas que lideraron los movimientos de renovación teatral a lo largo del siglo XX.

A pesar de que la ciencia sigue sin resolver el problema principal de la interacción entre los dos mundos “cuerpo-mente”, mejor explicado, sin descubrir cómo se pasa del mundo electroquímico al mental, sí se entiende a través de la manipulación tecnológica, en este caso del cerebro o sistema nervioso, que corroboran la existencia de una relación permanente entre cuerpo y cerebro y que no se puede modificar uno sin repercutir en el otro. Al hacer un análisis de las principales líneas teatrales que evolucionaron a lo largo de la historia del teatro, se observa que estas son influenciadas por discusiones tanto filosóficas como científicas, proponiendo para el trabajo del actor diferentes caminos que faciliten la composición de personajes teatrales.

Por este motivo, se cotejan en este artículo tres ámbitos diferentes que hablan del binomio cuerpo-mente. A continuación, se exponen las teorías defendidas por Louise Hay (1926-2017) en *Usted puede sanar su vida*, donde analiza las formas para poder corregir lo más poderoso que tiene el ser humano: la mente. Estas teorías se engloban dentro del mundo de la pseudociencia y del movimiento del Nuevo Pensamiento.

Gracias a algunos de sus estudios y a su propio método de recuperación o restauración, el cual ella desarrolla abiertamente, se llega a la siguiente conclusión:

Nuestra mente subconsciente acepta cualquier cosa que decidamos creer. (...) Lo que usted decide pensar de usted mismo y de la vida puede llegar a ser verdad para usted. Ambos tenemos opciones ilimitadas de lo que podemos pensar. (...) La mayoría de nosotros tenemos ideas absurdas sobre quiénes somos y muchas reglas rígidas sobre cómo se ha de vivir la vida. Si supiéramos más, tuviéramos más entendimiento y conocimiento haríamos las cosas de otra manera. (Hay, 2009, p. 22).

Pero, desgraciadamente, esto a la sociedad no le interesa. Socialmente parece más atractivo que la humanidad se comporte como ovejas que se dejan guiar y que no tienen criterio propio a pesar de que hagan creer que sí.

Sin duda, resulta interesante comentar que Hay identifica al ser más perfecto que existe con el bebé: demanda a su antojo, sin ningún miedo de pedir lo que necesita. Lo hace mediante el llanto, porque su cerebro no está desarrollado aún para expresarse de otra forma; y el llanto y la carcajada son los gestos diferenciadores del primer lenguaje que conocemos, el que se codifica con el gesto y nace de la necesidad, el deseo, la visceralidad o el agradecimiento.

El bebé, a medida que pasa el tiempo, aprende a sentirse él mismo y a sentir la vida que le rodea, lo cual formará su etapa de crecimiento y, por consiguiente, su mente. Esto quiere decir que es el entorno el que enseña la forma de vivir, la humanidad se adapta a él. Toda idea que la mente posea viene dada por alguien que la está enseñando. Toda idea provoca un sentimiento y uno mismo lo acepta. Pero, si no se tiene idea, no se tiene sentimiento, he aquí la perfección de un bebé.

La clave está en darse cuenta de esto, y entonces, aprendes: "Y las ideas se pueden cambiar. Cambie de idea y el sentimiento se irá" (Hay, 2009, p. 26).

Pues bien, se debe tener en cuenta que sea lo que sea lo que esté pasando en el exterior no es más que un reflejo de lo que se piensa interiormente (extrapolable a lo que muestra un actor: siempre será creíble si lo vivimos y notamos como tal, si pensamos en lo que estamos haciendo, no lo será).

Sin embargo, cuando se es presa del pánico es muy difícil concentrar la mente en el trabajo curativo. Hay (p. 30) explica que todo comienza con el amor propio: “Cuando realmente nos amamos, es decir, cuando nos aceptamos y aprobamos exactamente cómo somos, todo funciona bien en la vida. Es como si por todas partes se produjeran pequeños milagros (...) y empezamos a expresarnos de manera más creativa”.

A la vez, Hay relaciona con el esquema mental otro tipo de cosas además del entorno en que se cría el ser humano, como, por ejemplo, la forma de hablar.

Es cierto que la forma de hablar y expresarse son indicadores de lo que se piensa interiormente y que constantemente se vive en un “deber” y no en un “poder” cuando realmente la primera palabra es más dañina que la segunda. Para Hay (pp. 63-64), los cambios se producen “Aquí y ahora, ¡en nuestra propia mente! (...) ¡En su mente no piensa nadie más que usted! Usted es el poder y la autoridad en su mundo”.

Todo el pasado ya no está, no se puede hacer nada al respecto salvo recordar, recordar las experiencias que se sintieron. El futuro no está formado, en un principio es incierto. Se puede saber lo que se quiere, pero no si eso será posible, por lo tanto, lo que queda es el presente: la actualidad, lo que ocurre en este momento es lo único que podemos controlar.

Es difícil alcanzar los objetivos que se vienen exponiendo, ya que se lleva un modelo mental profundamente interiorizado, pero que sea difícil no significa que sea imposible, para poder curar esto lo primero es tomar conciencia de ello. Una vez asumido y obtenido el concepto de cambio, aparece la impaciencia, que no es más que otra forma de resistencia, explica la autora:

Es la resistencia a aprender y a cambiar. Cuando exigimos que todo se haga ahora mismo, no nos estamos dando el tiempo necesario para aprender la lección implícita en el problema en el que nos hemos creado. (...) Ahora es el momento de reconocer nuestra responsabilidad por haber creado esa situación. (...) A lo que me refiero es a reconocer ese poder interior que transforma en experiencia cada uno de sus pensamientos. (Hay, 2009, pp. 75-76)

Tras todo lo expuesto anteriormente, llega el momento de aclarar que con este artículo no se pretende recomendar ejercicios ni enseñar a nadie cómo manejar su mente, sino más bien mostrar que lo redactado en base a la teoría y el trabajo curati-

vo de Louise Hay es la idea y concepción de la relación cuerpo-mente que se defiende en esta investigación:

La mente es un instrumento que usted tiene para usarlo como le plazca. La forma en la que lo usa actualmente no es más que un hábito y los hábitos —cualquier hábito— se puede cambiar si nos lo proponemos, e incluso si simplemente sabemos que es posible hacerlo.

Acalle durante un momento el parloteo de la mente y piense de verdad en este concepto: La mente es un instrumento que usted puede usar de cualquier manera, como lo desee.

Las ideas que usted “decide” pensar crean las experiencias que tiene. Si cree que es arduo y difícil cambiar un hábito o una idea, al decidir pensar así, hará que eso sea verdad en su caso. Si decide pensar que cada vez es más fácil para usted hacer cambios, el haber elegido ese pensamiento, hará que sea cierto. (Hay, 2009, pp. 94-95)

Cabe destacar que a medida que se aprende a entrenar y controlar la mente escogiendo conscientemente los pensamientos que se tienen, cualquier ser humano se irá haciendo poderoso según procese y entienda el don que tiene. La mente no controla, es el cuerpo del ser humano quien la domina. En la persona está la determinación de si quedarse como está, con costumbres que no ayudan, o salir de la zona de confort y hacer un buen uso de lo que se tiene y no se valora.



**El alma siempre sabe qué
hacer para sanarse, el
desafío es silenciar
a la mente.**

Después de cuatro años de carrera, y de haber aprendido a cómo tomar conciencia del cuerpo hasta el punto de conseguir apartarlo y dejar que pueda convertirse en otro (en eso consiste el trabajo de los actores), investigando sobre cómo puede influir el interior de uno mismo en lo que le pasa o muestra corporalmente, hay terapias que ayudan a tomar consciencia mental, como, por ejemplo, Gestalt. Es una teoría en auge actualmente en psicoterapia y en la resolución de problemas, pero también se ha popularizado por ser uno de los enfoques psicológicos más atractivos para aquellas personas que creen que la manera de ser, comportarse y sentir del ser humano no puede reducirse solo a lo que es directamente observable o medible. Sus fundamentos filosóficos y leyes acerca de la manera de percibir las cosas hunden sus raíces en años y años de investigación, y sus formulaciones acerca de la mente humana no siempre son intuitivas.

Esta teoría relaciona en cierto modo el comportamiento como artista: Los actores y las actrices son voraces alumnos de talleres de creatividad, porque se encuentran constantemente en la necesidad de reavivar su proceso creativo, para posicionarse de forma distinta frente a su labor, enriquecerla de matices y aportarle toda la autenticidad posible.

El personaje cobra vida cuando el actor lo dota de ella y es necesario que esto se mantenga. De aquí nace la búsqueda constante de recursos que aporten al trabajo esa tensión y vitalidad, hasta el punto en el que no se permite la tendencia a acomodarse y a automatizar.



Ejercicio de expresión corporal

Al hilo de las conclusiones sacadas en *Usted puede sanar su vida* es importante aclarar que para entender bien la teoría de la Gestalt es necesario un pequeño cambio de mentalidad, y nada mejor para conseguirlo que aprender en qué sentido está orientado su enfoque y cuáles son sus principios. Se puede encuadrar dentro del marco más amplio de la psicología humanista, ya que pone énfasis en las vivencias subjetivas de cada persona, da importancia a aspectos positivos de la psicología tales como la autorrealización y la búsqueda de decisiones acertadas, y trabaja con una concepción del ser humano como agente capaz de desarrollarse de forma libre y autónoma. (Asociación, Acción y Evolución, 2018)

Esto significa que no se centra en los aspectos negativos de la mente, tal y como ocurre con ciertos tipos de psicoanálisis, ni ciñe su objeto de estudio a la conducta observable de las personas, como pasa en el conductismo: “Teoría y método de investigación psicológica basados en el estudio y análisis del comportamiento o conducta del individuo sin tener en cuenta sus pensamientos y vida interior” (Skinner [1904-1990], RAE.es)

Tres aspectos fundamentales de la terapia Gestalt pueden convertirse en valiosos aliados para reactivar el trabajo actoral desde una perspectiva distinta:

— **La presencia:** Se refiere a estar aquí y ahora. El teatro no puede ser sino presente, siempre aquí y ahora, el cuerpo y la palabra frente al público. La improvisación teatral es el presente por excelencia, y exige la presencia total sin ofrecer la oportunidad de planificar ni razonar, solo se cuenta con la consciencia que genera la experiencia del actor, en un preciso instante. Estar y ser, aquí y ahora.

— **La conciencia:** Para que la magia en el escenario ocurra, no solo es necesario estar presente sino también estar consciente. Hay que darse cuenta de lo que ocurre alrededor, y percatarse de lo que ocurre en el interior, más allá de lo analítico. Percibir consiste en tomar consciencia de lo que se siente a nivel emocional y sensorial. El nivel de conciencia en el escenario se amplifica: atención en uno mismo, del personaje, del público, del espacio... ¡Y tomar consciencia de la conciencia!

— **Responsabilidad:** Se trata para hacerse cargo de pensamientos, emociones y acciones, sintonizar con la realidad, con lo que esta es y con lo que se es. La res-

ponsabilidad es la disposición a ser y a responder, es decir, a definirse, dejando a un lado aquello que ocurre, y estando más en lo presente, en lo que se hace con relación a lo que ocurre.

La Gestalt y el teatro confluyen en el cuerpo, la herramienta de trabajo del actor y la actriz. Es fundamental mantenerla vívida, capaz y alerta. La Gestalt tiene en cuenta al ser humano como un todo en relación con el entorno, y no separa los procesos corporales de la experiencia en sí misma.

— **El cuerpo:** Es el lienzo donde se plasma lo que ocurre fuera y dentro de él. El cuerpo percibe el movimiento y el contacto como vivencias, como una totalidad. Es necesario observar cómo una sensación se manifiesta en una parte concreta de nuestro cuerpo, cómo actúa este cuando tiene permiso para probar o cómo se modifica la respiración, ya que el cuerpo cambia con cada movimiento físico, emocional o mental.

— **Las emociones:** Lo que ocurre en el cuerpo se conecta con las sensaciones y con las emociones, y viceversa. Escuchar atentamente qué ocurre y cómo ocurre, identificar dónde se está poniendo el límite a la emoción que surge y por qué, esto ofrece una valiosa información sobre límites y bloqueos, un análisis de las fronteras. Cuando se experimentan emociones desde diferentes posicionamientos y, cuanto más se conoce de ellas, somos más conscientes y más se amplía nuestra paleta expresiva.

— **La expresión:** El cuerpo materializa lo que ocurre en su interior y la finalidad del actor es transmitirlo. Para ello, es imprescindible liberarlo de los constructos mentales y desinhibir las emociones para que fluyan en armonía con el personaje, brindándole entidad y veracidad. Las técnicas expresivas incluyen el movimiento, ya que la autenticidad del personaje se encuentra, se codifica y se crea organizando lo que se expresa mediante el lenguaje corporal, pues este dice más de forma corporal que lo que dice verbalmente. Cuando ambas cosas son coherentes de forma natural, el personaje está presente.

Teatro y Gestalt proporcionan técnicas para trabajar sobre la propia herramienta del actor, es decir, sobre uno mismo. A través del trabajo corporal se llega e identifica la emoción, que se expresa en el cuerpo. Un cuerpo consciente y presente, que toma partido, que se responsabiliza, que se implica porque quiere estar, pero, aún más, desea ser.

Entrando en materia, es destacable explicar quién fue el precursor del teatro corporal, quién trató de buscar una forma sencilla, productiva y objetiva de construir la organicidad del actor, unido a la mente: Stanislavski.

Este conocido autor desarrolló mediante su propio método que la acción física empezara a relegar a la emoción en el proceso de la construcción del personaje. Anteriormente, su método exigía al actor que actuara bajo la influencia de sus sentimientos acumulados; ahora pretendía que la acción no fuese el final, sino el principio. A través de esta, se realizaría un estudio profundo de toda la obra y del propio estado espiritual del actor en ella, desembocando así en el Método de las Acciones Físicas.

Para Stanislavski, el arte del actor es el arte de la vivencia: “La primera condición para que el oficio de la interpretación pueda considerarse arte es que el actor tiene que ser capaz de vivir verazmente el personaje. Pero... ¿qué significa vivir verazmente?” (Ruiz, 2012, p. 69)

Cualquier actor debe sentir y entender corporal, emocional y mentalmente el comportamiento de un personaje con toda profundidad, tal que, a los ojos del espectador, parezca que lo que ve es realmente lo que es, y no una interpretación.

Para llegar a esto, durante el periodo de aprendizaje, se intenta proveer al alumno de una serie de herramientas objetivas (conscientes) para que desarrolle su labor creativa de la vivencia (ligada al subconsciente).

En el teatro de Stanislavski, el texto y la idea del autor son la base sobre la cual se contrasta si la actuación del actor resulta o no veraz.

Por eso, para que las acciones del actor sean lógicas y coherentes de acuerdo con el planteamiento del texto, se trabajan varios aspectos:

1. Conocer las circunstancias dadas de una obra. Con ellas, la acción vendrá determinada en función de cómo se definan las circunstancias dadas del personaje y de la obra.

El desarrollo práctico de estas se hace mediante la hipótesis ¿qué haría yo y cómo me comportaría si estuviera en las circunstancias dadas del personaje? Y entonces aparece el “sí” mágico. Según cuáles sean las anteriores, las acciones tendrán una determinada forma exterior (aquello que el espectador ve) y se suscitará la correspondiente vivencia interior (aquello que el actor vive).

2. “Sí” mágico: para que la vivencia pueda darse a través de este, se hace necesaria una premisa indispensable: la fe (entendida como la capacidad de creer), el actor debe creer en las circunstancias dadas como si fueran propias.

El trabajo sobre los dos puntos anteriores revela una de las características que un actor debe poseer: la imaginación; solo mediante esta, el actor puede convertir en arte la ficción de la obra.

3. La concentración: uno de los elementos más investigados por el autor. Además de una “condición” indispensable para salir al escenario, es también un elemento que se debe trabajar de forma activa durante la acción escénica siempre con un mismo objetivo: que el actor se concentre de forma exclusiva en vivir de verdad su personaje.

4. La relajación: relajar todo grupo muscular que, por nervios, por ejemplo, se halle en tensión innecesaria antes de comenzar cualquier actividad creadora.

Esto consta de tres fases: (1) Detección de la tensión superflua mediante la autoexploración, (2) liberación mecánica de la tensión necesaria mediante el control, (3) justificación de la postura.

Como puede intuirse, la tensión excesiva, bien sea en el cuerpo, en el gesto, o en las cuerdas vocales, impide la vivencia interna.

5. Dividir la obra en unidades y tareas: las tareas deben estar relacionadas con la obra. Técnicamente la tarea debe definirse a través de la pregunta quiero hacer... ¿qué? Debe responderse con un verbo que escriba una acción concreta, de esta forma la construcción del personaje reside en tareas que el actor realiza mediante la acción de un modo auténtico y coherente.

El actor debe tomar la recreación que hace su imaginación del personaje como si fuera una realidad tangible. Lo que se plasma en escena, por lo tanto, es una ficción artística pero que guarda verosimilitud con la vida real. Sin embargo, hay que añadir un matiz importante: la verdad escénica viene teñida por el hecho de que el teatro, ante todo, es arte: para que esta ficción artística resulte veraz, el punto clave reside en la línea de acciones físicas.

Uno de los elementos más célebres del sistema de Stanislavski es la memoria emocional: técnica por la cual el actor revive una emoción perteneciente a su historia personal.

Por otro lado, está la memoria sensorial: técnica mediante la cual el actor recuerda y revive las sensaciones físicas (táctiles, olfativas, gustativas, visuales y auditivas) de un episodio de su pasado. Se utiliza como fase previa a la memoria emocional, esto es, antes de traer al presente la emoción de aquel episodio.

El objetivo último que perseguía Stanislavski era fusionar la vida del personaje y la vida personal del actor de una forma artística.

Los elementos del sistema que hemos visto hasta el momento ofrecen herramientas para que esta simbiosis entre actor y personaje pueda darse. Son elementos de los que el actor puede valerse y con los que puede trabajar de forma objetiva y consistente en la construcción del personaje. Sin embargo, la tecnificación exhaustiva del trabajo actoral no es suficiente y Stanislavski nos advierte que “en el arte del actor, en tanto que se trata de un proceso creador, existe un componente subconsciente que siempre ha de estar presente” (Ruiz, 2012, p. 83).



Stanislavski impartiendo clase

Finalmente, también decidió dar sentido a los elementos de la técnica exterior como el cuerpo, la voz, el tempo-ritmo o la caracterización. Todos ellos componen lo que el autor denominó “trabajo sobre la encarnación”. Por lo tanto, esta pone en equilibrio una doble necesidad: la vivencia interior y la transmisión de esta vivencia de una forma artística. De esta manera, la encarnación funciona como vehículo indispensable para que la vivencia trascienda de mera exploración psicológica y se proyecte como obra de arte encima del escenario.

Es imprescindible entender que no se trata de procesos individuales sino de procesos que se complementan dando un todo orgánico.

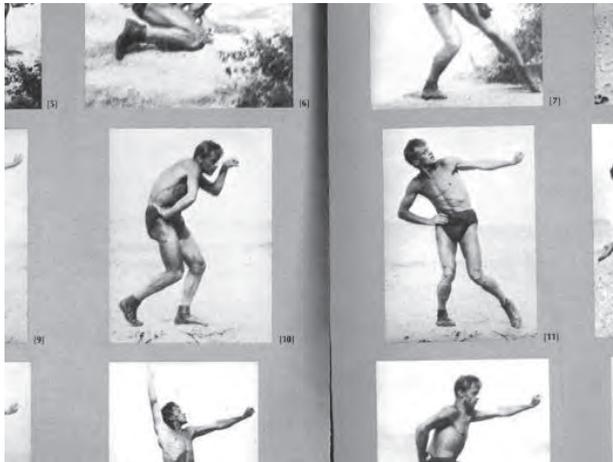
Stanislavski planteó las bases para el análisis y la evolución del arte del actor occidental del siglo XX. De eso no hay duda. Sin embargo, la solidez de sus planteamientos ha permitido que su sistema haya servido de base para otras muchas tendencias que en su desarrollo posterior han buscado estéticas alejadas del naturalismo.

No es este el único autor que plantea algo tan interior, él es la base. Otros autores como Meyerhold (1874-1940), con la biomecánica, define en sus inicios una forma de abordar el entrenamiento y el arte del actor. El director ruso retomó ciertos elementos de antiguas tradiciones teatrales y les aplicó una nueva perspectiva: se unían el taylorismo o la reflexología, por ejemplo. Según Ruiz (2012, p. 116) el primero, además de un sistema de organización del trabajo, proveía a Meyerhold de un patrón para el movimiento escénico de los actores: las acciones debían economizar el esfuerzo, ser rítmicas, fluidas y suaves. Lo que en el taylorismo confería eficacia al trabajo del obrero, en la biomecánica dotaba al actor de un comportamiento enraizado en lo teatral.

Uno de los objetivos de la biomecánica es que el intérprete consiga transformar el pensamiento en acción y su característica principal es una codificación específica en el uso del cuerpo que determina un juego actoral enraizado en lo teatral, es decir, cualquier acción que en la vida cotidiana implica solo una parte del cuerpo, cuando es llevada a la escena, abarca el cuerpo entero. Para Meyerhold, toda acción en biomecánica constaba de tres fases: “Otkaz”, “posyl” y “tormos”. En su trabajo con actores incorpora los conocimientos del teatro Nôjaponés y del teatro chino, utiliza elementos del Music-hall, del circo y también del cine. Sostiene que las dos condiciones principales del trabajo del actor son: la improvisación y el poder restringirse

a sí mismo. Cuanto mayor es la combinación de estos dones, mayor es el arte del actor. Esta combinación entre la improvisación y el poder de restringirse recuerda a la espontaneidad con deliberación que se combinan en la Gestalt para lograr una expresión genuina a la vez que responsable.

La necesidad de buscar una forma de espectáculo que se viera como un concepto de teatro total hizo que el cuerpo, precedido de la mente, cobrara mucha más importancia en escena, por lo tanto, el actor debía trabajar su cuerpo de forma meticulosa y extrema (lo cual resuelve, en gran parte, la duda de por qué un actor no es en su totalidad sin la relación cuerpo-mente, y por qué tiene los sentimientos al alcance). Esto dio lugar al concepto de entrenamiento actoral.



Ejercicios de entrenamiento de Meyerhold

En la segunda mitad del siglo XX, estas prácticas innovadoras fueron investigadas por directores como Joseph Chaikin, Jerzy Grotowski y Eugenio Barba, entre otros.

El entrenamiento actoral se puede definir como un proceso a través del cual el actor obtiene una gramática corporal, un vocabulario, un lenguaje que le dará la suficiente confianza como para actuar con claridad en el escenario.

Por lo tanto, expresiones y preguntas como “¡Qué difícil aprenderte tanto texto para después actuar!... ¿cómo puedes?” o “¿eres actor? ¡A ver, llora!” hacen entender que el mundo del actor, o del artista en general, es más desconocido que cualquier otro; pues nada es lo que parece, ni tan sencillo. No es fácil ni rápido, se trata de hacer

un recorrido con varias técnicas que permita llegar a lo que el público ve, consiguiendo crear esa catarsis de la que tanto se habla en nuestra disciplina.

Como bien se refleja en las explicaciones de algunos autores de la profesión, los cuales son puramente prácticos, no se trata únicamente de memorizar texto, sino de un proceso por el cual nuestra mente desaparece o, reaprende, para convertirse en otro ser y entenderlo en su totalidad. Es por eso quizás, que son tan sensibles, porque se entrena para poder comprender cualquier situación a la que, tal vez, se podría enfrentar a la hora de encarnar un personaje.

De hecho, el proceso mental de poder apartarse de uno mismo para trabajar debe incluir un buen entrenamiento para que el actor no se vea limitado por sus hábitos, ni por su cuerpo, ni por su propia experiencia. Un actor bien entrenado debería tener la capacidad de moverse sobre el escenario sin problema, encontrando así la mejor forma de expresión para representar su papel.

Retomando la definición de entrenamiento actoral, en el siglo XX se establecieron una serie de fundamentos para hacer uso de él de manera adecuada: la técnica no debía ser el objetivo principal, la formación actoral debía pasar por un solo maestro (como maestro toma el ejemplo de Eugenio Barba) y el *training* debía ser un proceso de larga duración.

Para llegar a una adecuación práctica de los ejercicios, el actor, en la primera fase del entrenamiento, debe intentar dominar perfectamente ejercicios de respiración, coordinación, atención, equilibrio, flexibilidad..., es decir, prácticamente la misma preparación que se debe tener en cuenta a la hora de iniciar cualquier calentamiento actoral, para después pasar a ensayos o representaciones propiamente dichas.

Según Grotowski (1933-1999) y Barba (1936), una vez dominado este objetivo había una segunda fase del entrenamiento actoral donde el actor aprendía a rechazar las resistencias de su cuerpo y lograr una presencia total.

Todos los maestros han buscado una formación del cuerpo y el espíritu para el actor, lo cual explica mucho la relación cuerpo-mente a la que no se para de hacer referencia en estas páginas. Se destaca a Eugenio Barba, que expuso lo que suponía para él el entrenamiento actoral en el "Odin Teatret".

En la historia del "Odin Teatret" se diferencian tres fases del entrenamiento:

1. La primera fase consiste, por un lado, en el aprendizaje técnico, donde el actor adquiere unas habilidades y unas conductas corporales y vocales. Por otro lado, el actor se impregna de los valores éticos básicos. Es en esta fase donde el actor aprende de alguien mayor y más experimentado que le guía y le aconseja.
2. La segunda fase, en la que el entrenamiento pasa a ser una práctica individual donde el actor elabora sus ejercicios para la potenciación de sus habilidades y superación de sus límites. Lo más importante aquí es el proceso de autodefinición.
3. La tercera y última fase, donde el actor ya tiene unos años de experiencia. Se empieza a trabajar sobre la dramaturgia, elaborando una estructura de acción a partir de improvisaciones.

3. Estudio comparativo

Una vez revisados los principales aspectos de la relación cuerpo-mente ofrecidos por las teorías y teóricos consultados, pasamos a reflejar el estudio comparativo de las mismas teniendo en cuenta las diferentes cuestiones planteadas. Debemos aclarar que se ha utilizado este método en esta investigación porque esta se halla aún en un estado inicial, y el fin del método no ha sido otro que el de analizar semejanzas y diferencias entre las distintas teorías y teóricos que se han revisado y analizar brevemente, aunque sin rigor científico, las respuestas dadas por actores y artistas, y por personas ajenas a la profesión actoral a la pregunta planteada. Consideramos que no podemos hablar de rigor científico en tanto en cuanto no es una muestra lo suficientemente amplia para poder hacerlo, pero sí creemos que puede resultar bastante orientativa de los resultados finales que se pudieran obtener utilizando una muestra más amplia.

Cuestión 1: ¿Por qué iniciarse en la profesión del actor es un proceso de conexión con uno mismo?

ESTUDIO COMPARATIVO DE LA RELACIÓN CUERPO-MENTE SEGÚN LA CUESTIÓN PLANTEADA				
L. HAY	TEORÍA DE LA GESTALT	K. STANISLAVSKI	V. MEYERHOLD	E. BARBA
<p>Todo lo que gira alrededor de un individuo se crea en uno mismo.</p> <p>Lo principal para que esto se genere es la mente. Partiendo de esta base, el trabajo principal será reeducarla; conocerse personalmente lo primero; saber qué puntos fuertes y débiles se tienen y trabajar en ellos para mejorarlos.</p> <p>Con una mente sana y fuerte, el entorno será como uno desea, porque tiene toda su atención en eso.</p> <p>Gracias a poder conocerse se pueden identificar las emociones tal y como son.</p>	<p>Esta teoría se ha dado a conocer en profundidad por ser uno de los enfoques psicológicos más llamativos para las personas que creen que la manera de ser, comportarse y sentir del ser humano no puede reducirse solo a lo que es directamente observable o medible.</p> <p>Se debe tratar a las personas en su totalidad: no se pueden explorar las diferentes dimensiones que conforman a uno mismo aisladamente.</p>	<p>Este método es un medio, un vehículo mediante el cual se aprende a explorarse y desarrollarse. Al permitir experimentar a un actor con una apertura cuerpo-mente receptiva, se conecta más consigo mismo y con los demás; al grupo escénico que se entrena en este Método le permite verse desde una diversidad de ángulos y perspectivas, con más creatividad. Hay que recordar que el punto de partida de los conflictos y límites de uno mismo reside dentro, por ello es importante romper patrones.</p>	<p>La ley fundamental de la Biomecánica asegura que todo el cuerpo participa en cada uno de nuestros movimientos. Puesto que la creación del actor es una creación de formas plásticas y móviles, el actor debe conocer y perfeccionar la mecánica de su propio cuerpo. Para ello, primero, debe conocer cuáles son sus puntos fuertes y débiles, sus precisiones y si hay limitaciones en ellas.</p> <p>En su teoría teatral, Meyerhold plantea que el nuevo actor tiene que usar todo su cuerpo para situarse en el espacio, atendiendo a la forma de sus movimientos y gestos, como un diseñador de sí mismo.</p>	<p>Hacer visible lo invisible es la capacidad de sostener el movimiento desde el pensamiento; llevar al exterior en la inmovilidad interior. Es un punto de partida, de la inmovilidad surge el movimiento, así como del silencio surge la palabra, la acción.</p> <p>Es necesario partir de una base propia que se pueda moldear para mostrar todo eso invisible que debe ser visible por lo mucho que puede aportar a los demás.</p>

Cuestión 2: ¿Cuál es la relación entre nuestra mente y nuestro cuerpo para que una sin la otra no pueda darse?

ESTUDIO COMPARATIVO DE LA RELACIÓN CUERPO-MENTE SEGÚN LA CUESTIÓN PLANTEADA				
L. HAY	TEORÍA DE LA GESTALT	K. STANISLAVSKI	V. MEYERHOLD	E. BARBA
<p>Los cambios físicos y tangibles en una realidad vienen precedidos por la opción de hacerlos existentes con la mente. Gracias a una serie de conductas que permiten focalizar en la realidad física lo que la mente trabaja constantemente. Por lo tanto, sin esta última, no puede darse la primera, ya sea para bien o para mal.</p>	<p>Se repite la respuesta de la pregunta anterior: "el ser" no es por su composición aislada, sino por la totalidad de uno mismo. Por lo tanto, de manera imprescindible, el cuerpo y la mente deben darse la mano.</p>	<p>El cuerpo es la vida en uno mismo manifestándose: riendo, llorando... haciendo gestos que probablemente sean inconscientes, aunque para el que lo observa parezca que hay un por qué y un para qué, ya que la implicación no es solo corporal, es integral, responde a sensaciones, emociones y pensamientos que se vuelven una manifestación en el cuerpo. Este teórico implica el cambio de cuerpo-mente-sensación; un entrenamiento psicofísico inevitablemente repercute en lo emocional. Esto da la posibilidad de entrar en contacto más directo y sincero con el propio ser. Al conocer límites sobre el alcance de los movimientos físicos, por ejemplo, al tensar la musculatura, también se limita la capacidad mental, se acoraza con temores, conflictos y creencias contradictorias, enfrentándose al coraje que es necesario para superarlos.</p>	<p>La biomecánica le permite al actor adiestrar sus bases materiales por medio de una sinuosa técnica extracotidiana, tanto en aspectos físicos como psicológicos. Los aspectos mentales son estudiados desde las leyes de la mecánica, donde toda acción hace participe al cuerpo entero.</p> <p>La partitura mecánica "otkas-posyl-tormos-stolka" permite al actor conocer, controlar y utilizar su cuerpo con una dinámica "económica".</p> <p>Los principios técnicos que visualizó Meyerhold permiten constatar y contrastar los principios que hoy en día se trabajan desde el punto de vista de la antropología teatral, mostrando que el maestro ruso, por medio de una codificación específica del cuerpo (biomecánica), fue capaz de derivar las emociones, como un desenlace del flujo externo del movimiento. Se trata de una particular manera de intervenir en la unidad psicósomática del actor.</p>	<p>Según Barba, el actor debe pensar en un cómo; es entonces cuando se entrena a toda una manera de pensar, no buscar en la abstracción del movimiento, darle causas a su propia energía, a cómo transmitir, a cómo dirigirla... y la única vía es el cuerpo en sus múltiples posibilidades movimientos, ritmos, la dilatación, la fragmentación. El manejo de la energía es algo que podemos escuchar en las disciplinas corporales.</p>

Cuestión 3: ¿Por qué los actores viven con los sentimientos a flor de piel constantemente?

¿Por qué los actores viven con los sentimientos a flor de piel constantemente?	
Encuesta: Actores y artistas	Encuesta: Personas ajenas a la profesión
<p>1. "Porque son nuestra herramienta de trabajo y en general somos personas muy expresivas y extrovertidas, lo que nos ayuda a llegar al público".</p> <p>2. "Porque trabajamos con ellos".</p> <p>3. "Por la sensibilidad, creo entender, porque debemos percibir y ver distinto para luego contar y mostrar al mundo, esa sería nuestra misión de ser".</p> <p>4. "Porque tenemos la memoria emocional muy desarrollada".</p> <p>5. "Porque nuestro cerebro se divide en dos, parte emocional y racional, los artistas desarrollan más la parte emocional, es decir, se guían por el sentimiento antes que por la razón, por lo tanto, la empatía aumenta y hacen que los sentimientos se desarrollen aún más".</p> <p>6. "Porque el arte requiere sensibilidad, y la sensibilidad se consigue cuando conectas con tu parte emocional y la dejas fluir" (bailarina).</p> <p>7. "Porque nuestra materia prima son los sentimientos y las emociones para crear personajes reales. Eso hace que seamos más conscientes de ellos y los tengamos más presentes".</p> <p>8. "Porque aprendemos a trabajar desde la empatía y eso nos hace más susceptibles".</p> <p>9. "Porque son nuestra herramienta de trabajo".</p> <p>10. "Porque estamos en contacto con ellos constantemente. Un matemático hace lo que hace y en lenguaje universal, un actor tiene diferentes emociones constantemente y por ello se ven influenciado los sentimientos. Digamos que estamos más cerca de ellos".</p> <p>11. "Porque contemplamos el presente desde varios miradores".</p> <p>12. "Porque desarrollamos la sensibilidad para fluctuar entre emociones".</p> <p>13. "Porque tocamos el mundo del arte y eso el resto de los oficios ni se lo imaginan".</p> <p>14. "Porque estamos vivos y no automáticos".</p> <p>15. "Porque vivimos por y para ellos".</p>	<p>1. "Porque tenéis la capacidad de vivir a fondo las emociones" (enfermera).</p> <p>2. "Porque lo trabajáis mucho a lo largo de vuestra carrera y estáis acostumbrados a explotar mil sentimientos en vuestro trabajo" (periodista).</p> <p>3. "Porque vivís tan intensamente la vida como la profesión" (futbolista).</p> <p>4. "Porque intentáis hacer un símil de vuestra profesión y vuestra vida" (veterinaria).</p> <p>5. "Porque tenéis que poneros en situación para entender realmente que estáis representando, recordando momentos, recuerdos, personas...mostráis vuestro interior" (bióloga).</p> <p>6. "Porque os ponéis en la situación de un personaje, de cualquiera y os acostumbráis" (maestro).</p> <p>7. "Porque vuestro trabajo es hacer sentir emociones con el personaje y tenéis más facilidad para expresar sentimientos" (químico).</p> <p>8. "Porque lo extrapoláis. De la misma manera que entendéis a vuestro personaje entendéis el resto de las cosas, aunque en la vida cotidiana no actuéis" (carnicero).</p> <p>9. "Porque estáis más expuestos a ellos continuamente" (enfermera).</p> <p>10. "Porque tratáis de transmitir vuestros propios sentimientos a la gente" (fisioterapeuta).</p> <p>11. "Yo creo que los actores sois atletas de los sentimientos. La continua búsqueda de la esencia y del alma de los personajes a los que dais vida os hace tener más sendas a los que acceder a ellos que cualquier persona ajena al mundo de la interpretación" (contable).</p> <p>12. "Porque es lo que os enseñan, a expresar constantemente" (ayudante de veterinaria).</p> <p>13. "Porque son personas muy especiales" (arquitecto).</p> <p>14. "Porque al final los sentimientos son vuestra herramienta para trabajar. Sin ellos, no podríais transmitir lo que sentís y hacernos sentir o participar de ese sentimiento. Y entiendo que al trabajarlo tanto siempre están a flor de piel" (ganadera).</p> <p>15. "Porque son personas con la sensibilidad más desarrollada que les pueden afectar más las cosas, tanto para bien como para mal" (dentista).</p>

Teniendo en cuenta estas respuestas, podríamos resumir de manera clara y concisa el sentir general de ambos grupos en la siguiente tabla.

ESTUDIO COMPARATIVO DE LA RELACIÓN CUERPO-MENTE SEGÚN LA CUESTIÓN PLANTEADA	
Respuesta: Actores y artistas	Respuesta: Personas ajenas a la profesión
<p>El actor o artista tiene como base la empatía y la capacidad de interconectar con las emociones o pasiones de uno mismo al igual que con las del resto de personas.</p> <p>La respuesta genérica corresponde a que es su herramienta de trabajo, lo cual no desvirtúa la realidad, porque es evidente que un actor trabaja con emociones, sentimientos, sensaciones, que de forma inconsciente acaba empleando en su vida, extrapolando todo lo aprendido a lo cotidiano.</p> <p>Por lo general, se entiende que un actor o artista es más sensible porque trabaja con esta característica dejando salir su parte emocional en vez de racional, aunque en la mayoría de los casos, en lo que a trabajo se refiere, pretendan que vayan de la mano.</p>	<p>El actor o artista compara lo que vive en su trabajo con la vida real y que gracias a ello son personas más sensibles que entienden la vida (suya y ajena) de manera más empática.</p> <p>Coinciden en que el actor o artista está más expuesto a vivir todo intensamente y que por eso y por tratar de transmitir lo que viven, tienen la capacidad de ponerse en el lugar de otras personas.</p> <p>Por último, gracias a lo que un actor recorre como tal, llega a conocer caminos que en otro oficio ni si quiera se plantean, así como entender el propio ser explorando sentimientos.</p>

4. Análisis del estudio

En primer lugar, antes de entrar en aspectos más concretos, es importante exponer en este apartado una pequeña reflexión sobre cuáles fueron los motivos por los que se seleccionaron las teorías que han dado forma a la base teórica de este artículo y que definieron también su cuerpo. Cierto es que se podrían haber seleccionado otras teorías y técnicas leídas previamente y que se trabajan en otras disciplinas relacionadas con el movimiento como pueden ser la técnica Alexander o el método Franklin de acondicionamiento físico para el bailarín, entre otros; e incluso otras teorías más científicas relacionadas con el campo de la psicología. Sin embargo, la razón principal de lo expuesto la hallamos en el autoconocimiento, los conocimientos y herramientas que se han recibido he ido adquiriendo a lo largo de los cuatro años de formación en Arte Dramático.

Los resultados a los que se llegaron, después de exponer el estudio a través de una comparativa sobre los aspectos teóricos seleccionados que dan respuesta a las cuestiones planteadas para el desarrollo de este artículo, son los detallados a continuación: cuando se planteó la realización de este documento como Trabajo de Fin de Estudios, se hizo una revisión de documentación existente que tratara concretamente la cuestión planteada y se encontró principalmente el artículo “El cuerpo del actor: un mapa de su mente” de Gabriela González (2015). Este artículo, junto a la propiocepción personal dada por la formación recibida a lo largo de los estudios de Arte

Dramático, ha dirigido la orientación de este documento para tomar como referentes a los teóricos que se conocían, y que daban respuesta a las cuestiones planteadas.

Las dos teorías ajenas, en cierto sentido, a la interpretación son las de Louis Hay y la Teoría de la Gestalt, y ambas se expusieron por los siguientes motivos: para poder explicar los procesos de la mente en la vida diaria se tuvo que profundizar en algún tipo de documento que dejara plena constancia de lo que se pretendía explicar, y Hay, a través de su método de trabajo, era totalmente afina las pretensiones de la idea, y las futuras líneas para poder desarrollarla. Del mismo modo, la teoría de la Gestalt, de la cual se tenían ciertos conocimientos tanto por estudios propios como por ser dados en asignaturas de la formación, eran correspondientes a la manera en la que se pretendía continuar con el proceso.

A continuación, se da paso al análisis de las cuestiones planteadas.

Primera cuestión: ¿por qué iniciarse en la profesión del actor es un proceso de conexión con uno mismo?

Según Hay todo lo que gira alrededor de un individuo se crea en uno mismo, lo principal para que esto se genere es la mente. Partiendo de esta base, el trabajo principal será reeducarla; conocerse personalmente lo primero; saber qué puntos fuertes y débiles se tienen y trabajar en ellos para mejorarlos. En relación con esta cuestión la Teoría de la Gestalt defiende que se debe tratar a las personas en su totalidad, no se pueden explorar las diferentes dimensiones que conforman a uno mismo aisladamente.

Stanislavski, por su parte, permite experimentar a un actor con una apertura cuerpo-mente receptiva. De esta forma se conecta más consigo mismo y con los demás; y es importante recordar que el punto de partida de los conflictos y límites de uno mismo reside dentro, por ello es importante romper patrones. Para Meyerhold todo el cuerpo participa en cada uno de nuestros movimientos. Puesto que la creación del actor es una creación de formas plásticas y móviles, el actor debe conocer y perfeccionar la mecánica de su propio cuerpo; primero, debe conocer cuáles son sus puntos fuertes y débiles, sus pretensiones y si hay limitaciones en ellas. Y Barba, por último, expone que es necesario partir de una base propia que se pueda moldear para mostrar todo eso invisible que debe ser visible por lo mucho que puede aportar a los demás.

Estas breves frases sobre las distintas teorías serían la conclusión del análisis que responde a la primera cuestión planteada: lo que supone el inicio en la profesión del actor con uno mismo.

Segunda cuestión: ¿cuál es la relación entre nuestra mente y nuestro cuerpo para que una sin la otra no pueda darse?

Hay mantiene que todo lo tangible viene precedido por algo que la mente ha generado, es por ello por lo que, si esta se desarrolla, sin duda se verá reflejado en lo que se crea corporalmente. La teoría de la Gestalt sirve de unión entre esta autora y los teóricos del teatro, porque indica que hay que identificar a un ser como algo total, lo cual responde directamente a la pregunta planteada. Respecto a los teóricos, Stanislavski afirma que una unión entre cuerpo y mente establece un contacto directo desde lo físico a lo mental, porque si te enfrentas a tus límites corporales, a la vez uno se enfrenta a los mentales también. Meyerhold, al igual que este autor, explica que conocer los límites corporales interfiere en los mentales. Con la biomecánica permite economizar a través de una técnica extra-cotidiana tanto los aspectos físicos como los psicológicos, por lo tanto, la pregunta quedaría resuelta. Y finalmente Barba se centra en un “cómo” corporal, pero para llegar a ese “cómo” la mente ha entrenado previamente una manera de pensar, dando causas a la propia energía corporal que uno tiene.

Tercera cuestión: ¿por qué los actores viven con los sentimientos a flor de piel constantemente?

La última pregunta se lanza a 30 personas, 15 dedicadas a la profesión o, en su defecto, relacionadas con ella (como es el caso de una de las encuestadas, cuya profesión es la danza, porque el resto son actores) y 15 dedicadas a otras profesiones que no tienen nada que ver con el mundo del espectáculo. Se realiza a través de la red social Instagram y se responde sin ninguna pretensión nada más que la de ayudar; por tanto, no se trata de una encuesta con rigor científico, es meramente orientativo porque la muestra y la forma de realizarla no sigue los cánones académicos y científicos habituales. Se ha realizado solo como base orientadora para cubrir la curiosidad sentida por la autora del trabajo. Si este trabajo se hubiera realizado en otras circuns-

tancias distintas a las existentes debido a la situación provocada por la COVID-19 en el momento del desarrollo del trabajo, el número y el tipo de personas encuestadas hubiera sido más general, más amplio y de diferentes ámbitos, donde sí habría que haber establecido diferencias entre población o público en general, y población o público relacionado con la práctica de otras técnicas corporales que también desarrollan la propiocepción de una forma más específica y profunda.

5. Discusión-conclusión

Finalmente, se podría concluir comentando que el objetivo de esta investigación se ha cumplido. La base era profundizar o entender un porqué de esa conexión existente entre el cuerpo y la mente como una unidad psicofísica y, una vez comprendido, se explica que para que un trabajo interpretativo pueda llegar al culmen es necesario, si no imprescindible, el autoconocimiento y el darse cuenta de todos los puntos débiles y fuertes de uno mismo. Cabe destacar que uno de los autores de los que se tratan en este artículo expone prácticamente la misma teoría a la que se ha llegado con la realización de este trabajo: Meyerhold, con la ya mencionada biomecánica, explicaba que se le permite al actor adiestrar sus bases materiales por medio de una sinuosa técnica extra-cotidiana, tanto en aspectos físicos como psicológicos. Los aspectos mentales son estudiados desde las leyes de la mecánica, donde toda acción hace partícipe al cuerpo entero. Los principios técnicos que visualizó Meyerhold permiten constatar y contrastar los principios que hoy en día se trabajan desde el punto de vista de la antropología teatral, mostrando que el maestro ruso, por medio de una codificación específica del cuerpo (biomecánica), fue capaz de derivar las emociones como un desenlace del flujo externo del movimiento.

A un actor que se forma académicamente, el vínculo entre la desinhibición de la mente y la importancia en relación con el cuerpo se lo enseñan, sin darse cuenta, desde el primer momento que entra a estudiar esta profesión. Stanislavski es el punto de partida del teatro, todos los autores que vienen detrás parten de aquí. Es increíble la capacidad para sacar algo nuevo relacionado con el cuerpo y la mente que tiene cualquier teórico del teatro como se puede observar a lo largo de lo expuesto en este trabajo.

De manera práctica y sin darse cuenta, un actor trabaja consigo mismo para con-

seguir trabajar otros personajes. Y probablemente cualquier persona que sea aficionada a ver teatro ni si quiera sepa lo que hay detrás de lo que ve (algo que como se ha mostrado de una forma orientativa en la pequeña encuesta realizada, depende del imaginario del espectador). Sin embargo, aun así, se considera que el desconocimiento hacia el trabajo previo en esta profesión es bastante amplio; pues en estas líneas queda constatado que un actor no aprende el texto y lo dice; queda reflejado el por qué se preocupa tanto por todo y por qué no para de hacerse preguntas y de sentir; de ser empático. Es imprescindible que tenga todo atado. Es una forma de vivir, es lo que provoca el teatro.

Como conclusión, por la experiencia vivida, lo que sucede en realidad es que en cuatro años se toma consciencia de los sentimientos y de las sensaciones por las que se pasa en este proceso de formación, las cuales al terminar se tienen muy frescas, y probablemente tenga que ver con la vida diaria porque se suele intentar que el alrededor sea similar a lo que se busca o se intenta dentro del teatro, llegando a sentir, en algunas ocasiones, una cierta incompreensión.

Con el tiempo, el aprendizaje se asentará y se aprenderá a separar lo profesional de lo cotidiano. Todo deja de afectar tanto como al principio y se intuye cuándo usar eso que se ha aprendido. Es como si un psicólogo al terminar la carrera intentara analizar a todo el mundo. Se traducen las ganas de poner en práctica lo que se ha aprendido, esa toma de consciencia de sentimientos y sensaciones.

Desde un punto de vista personal, no cabe la menor duda de que la trayectoria en la formación en Arte Dramático guía o conduce a experimentar un cambio tanto físico como psicológico muy beneficioso, y cuya estrecha relación resulta de suma importancia no solo para el actor sino también para uno mismo en la vida cotidiana.

6. Bibliografía

González, G. (2015). El cuerpo del actor: un mapa de su mente. *XXIII Jornadas Académicas en reflexión académica, diseño y comunicación*, Año XVI, Vol. XXIV. Argentina: Universidad de Palermo, 106-109.

Hay, L. (2009). *Usted puede sanar su vida*. Barcelona: Círculo de lectores, S.A.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.3 en línea]. <https://dle.rae.es> [2-06-2020].

La Gestalt. (2018). Sevilla, España. <http://accionyeolucion.org/servicios/45/constelaciones-familiares-corriente-psicoterapeutica-accion-y-evolucion>.

Rosso, Martín. (2010). Cuerpo teatral. Forma y/o emoción en el trabajo creativo del actor. *VI Jornadas de Sociología de la UNLP*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata.

Ruiz, B. (2012). *El arte del actor en el siglo XX*. Bilbao: Artezblai SL.

Stanislavski, K. (2003). *El arte escénico*. España: Editorial Siglo XXI.

TEXTOS

PARÁBASIS

DIVINO K
Ozkar Galán

Texto ganador del VI 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*.

No man is an island,
Entire of itself.
Each is a piece of the continent,
A part of the main.
If a clod be washed away by the sea, Europe is the less.
As well as if a promontory were.
As well as if a manor of thine own
Or of thine friend's were.
Each man's death diminishes me,
For I am involved in mankind.
Therefore, send not to know
For whom the bell tolls,
It tolls for thee.
John Donne, 1572-1631

Hay en mí una esfera brillante
capaz de la luz más cegadora.
Una esfera de belleza,
una esfera diminuta,
una esfera poderosa.
La forja de desaliento la cubre,
la soledad del universo la tapa,
metales pesados y óxidos, su superficie.
Algún día esa esfera brillante brilló.
Y ese día la luz me mutiló,
me asustó tanto que la guardé bajo capas.
Y ya no brilla, no es bella,
no ciega y se apaga.
El monstruo ha ganado.
Rodrigo Manchado, 1981-2018

A Rocío y a Pedro por la hospitalidad.
A Toño por el viaje.
A Begoña por la producción.
A Dave Hitchcock, ratón de las palabras.
To NY for being that marvelous Babylon.
En memoria de Rodrigo Manchado
que dio su vida en un poema.

0. ANTES DEL VERBO

Espacio casi diáfano. Elegante. Suena Suite en D Major, BWV 1068, de Bach. K cena con suma elegancia, solo. Toma vino tinto y algo de carne con verduras hervidas. Hay un cesto con varios panecillos, alguna salsera y un minúsculo postre de chocolate. Disfruta de la cena. Entra un hombre negro, atractivo, joven. Viste un traje elegante y extremadamente caro. Avanza hasta una posición en la que sea visible. Espera silencioso y servil. K le ve. Le analiza de arriba a abajo sin apenas moverse; planta los cubiertos con cuidado sobre la mesa, y, con un mando a distancia apaga la música. Vuelve a analizar su visita. Con la mirada, inquiere el nombre del visitante.

1. PRIMERO FUE EL VERBO

J: Señor Spacey...

K: El señor Spacey es mi padre, y ya está medio muerto.

J: Lo lamento, señor.

K: No lo hagas. El señor Spacey es un tecnócrata de New Jersey, frío con la pluma, hábil con la tarjeta de crédito. Yo le aprecio por ser quien es; no te aflijas por él, ni siquiera de forma ficticia.

J: La empatía es un grado a apreciar en mi profesión, señor.

K: Pues siente empatía hacia mí, que soy el que paga. ¿Llevas mucho ejerciendo?

J: Lo suficiente como para asegurarle la satisfacción por el servicio, señor.

Primer vistazo, es analítico, pero casi lascivo. Continúa con sus cosas, sin hacer demasiado caso a la visita.

K: ¿Cuántos tienes? ¿30? ¿35?

J: Los que usted quiera que tenga, señor.

K: ¿Yo también puedo tener los años que quiera?

J: Esta noche, sí, señor. Usted paga.

K: La regla de oro: quien pone el oro, pone las reglas.

J: Aunque Bertrand Russel dijo que la única regla de oro es que no existen reglas de oro.

Segunda mirada. Esta vez más profunda.

K: No estoy seguro de que eso sea de Russel. ¿Lees filosofía?

J: Conozco la frase, señor, y sólo porque resulta una sentencia bastante confusa.

K: Las sentencias siempre son confusas sin un juicio adecuado. Es una paradoja, su naturaleza es ser confusa. Está bien, pues tú tendrás 28 y yo 33. ¿Te parece correcto?

J: Sí, señor.

K: Las grandes diferencias de edades sólo son interesantes en las historias clásicas. 28. Es una edad estupenda. Justo antes de los 30, cuando uno está a las puertas de la vida.

J: Siempre creí que ésa era la única virtud de la adolescencia, señor.

K: La adolescencia es el vicio más sobrevalorado. Afortunadamente se pierde tan rápido como se corre uno.

J: No tengo experiencia con adolescentes, señor.

Silencio tenso.

K: Cuida dónde pisas, hijo.

J: Disculpe, señor.

K: Tu edad es la correcta.

J: Es una estupenda edad, señor.

K: ¿Y la mía?

J: ¿33? Es un buen número, señor. Rítmico.

K: Es la edad de Cristo.

J: Cuando le mataron, señor. Es la edad de Cristo, cuando le mataron.

K: Cuando se sacrificó.

J: ¿Señor?

K: Se sacrificó. Se sacrificó por los demás. ¿No te lo han contado?

J: Naturalmente, señor. Pero murió.

K: Bueno, el único mérito de resucitar consiste en haber muerto antes.

J: Lo sé, señor, fui criado en una comunidad cristiana.

K: ¿Eso te convierte en un experto en teología?

J: No, señor.

K: ¿Acudir los domingos a cantar alabanzas al Señor Nuestro Dios te hacen un sabio de Sion? ¡Reza hermano! “No temas, porque yo estoy contigo; no te angusties, porque yo soy tu Dios. Te fortaleceré y te ayudaré; te sostendré con mi diestra” Isaías, capítulo 41 versículo 10. La diestra del Señor siempre tan dispuesta, oh, sí, hagamos un Brunch ahora que hemos entendido la vida.

Tenso silencio.

K: Es broma. Las creencias no importan, sólo importan las historias. Creamos lo que queramos creer, lo que cambia nuestra visión del mundo no es la fe, es el modo en que nos contaron las historias. La fe es la forma menos aguda de castrar la imaginación. Nadie debería decirnos qué o cómo debemos creer. Para creer hay que dejar de pensar y de imaginar.

J: Sí, señor Spacey.

K: (*Amable*) Y yo no soy el puto señor Spacey.

J: Disculpe, señor. ¿Cómo quiere que le llame?

Piensa.

K: ¿Qué tal John Donne?

J: Como usted quiera, señor Donne.

K: ¡No puedes llamarme John Donne!

J: ¿Por qué no, señor?

K: ¿Por quién doblan las campanas? ¿Te suena?

J: Hemingway, señor.

K: ¿Hemingway? Hemingway era un periodista borracho; John Donne un poeta metafísico isabelino; no parece demasiado difícil diferenciarlos.

J: Claro que no, señor. Póngamelos delante y sabré señalar al periodista.

K: Muy ingenioso.

J: Gracias, señor. ¿Cómo quiere que le llame?

Silencio.

K: Llámame Kevin.

J: Bien, señor Kevin.

K: Kevin.

J: ¿Lo he pronunciado mal, señor?

K: Sí, claro que lo has pronunciado mal.

J: Disculpe. ¿Podría repetirlo?

K: Sí, chaval. Es Kevin. (*Silencio incómodo*) Tú lo has pronunciado con “señor” por delante.

J: Lo sé, señor.

K: Es Kevin a secas.

J: Señor, no sería correcto.

K: Esto no es un romance veraniego, es un contrato. No existen los términos correcto o incorrecto, existe cumplimiento o incumplimiento del contrato.

J: No es un contrato común, señor.

K: Es un contrato por horas. No nos va a dar tiempo a intimar demasiado, ¿verdad, querido? Verás, hijo, no espero que mañana me llames y me digas ¿Hey, Kevin, qué tal anoche? Pero, el tiempo que estés aquí, quiero que me resulte cómodo.

J: Puedo llamarle como usted quiera, señor, pero, política de la empresa...

K: No estoy seguro de que lo vuestro se pueda considerar empresa.

J: “Corporación”, señor Kevin.

K: Más que adecuado.

J: Gracias. Y sobre lo que nos atañe..., lamento indicarle que ha de ser siempre con señor.

K: ¿Siempre?

J: Sí..., señor.

K: ¿Y si se te olvidaran los formalismos?

J: Es bastante improbable, señor.

K: ¿Nunca?

J: No, señor, sin excepciones.

K: ¿Ni por una buena propina?

J: Aunque pudiera agradecerle...

K: Me agradas en demasía.

J: Gracias, señor.

K: Adoro poder decir esto en alto sin que me manden a la hoguera.

J: ...aunque pudiera acceder a su demanda...

K: ¡El hombre inmutable!

J: ...me resultaría muy complicado.

K: ¿Pero imposible?

J: Es defecto de profesión, señor.

K: ¿De ésta?

J: No, señor. Serví en el ejército, señor.

K: ¿Dónde?

J: Irak, señor. 2001-2007.

K: ¿Marine?

J: Seal, señor.

K: Seal. ¿Y cómo terminaste aquí?

J: Menos balas perdidas, señor.

K: Metafóricamente hablando.

J: Metafóricamente hablando, señor.

K: Pues tenemos que buscar una solución a esto. No me gusta ese uso de "señor" suena a..., mayor, a viejo.

J: Suena a rango, señor.

K: ¿Tuviste algún superior más joven que tú mientras servías?

J: No, señor.

K: Entonces suena a viejo, ¿tú me ves viejo?

J: No, señor.

K: Venga ya. Te estás quedando conmigo.

J: En absoluto, señor.

K: Tú veías mis pelis cuando aún eras un crío.

J: No soy dado al cine, señor.

K: No me mientas, hijo. Me ves viejo.

J: Es posible...

K: Desde que has entrado.

J: ...señor...

K: No dejas de mirarme las manos.

J: ...señor, si me permite...

K: ¿Qué esperas encontrar en mis manos, hijo?

J: ...es posible que se sienta más joven si deja de llamarme hijo, señor K.

Tenso silencio.

K: Repite eso.

J: Perdona, señor, no pretendía en absoluto...

K: Repítelo.

J: Disculpe si le ha parecido una impertinencia, señor.

K: (*Paladea*) ¿Puedes repetir cómo me has llamado?

J: ¿Señor K?

K: Señor K.

J: No ha sido intencionado, señor.

K: Señor K.

J: Le recuerdo que, en cualquier momento, si así lo desea, puede solicitar otra compañía dentro del catálogo de mi perfil, señor.

K: Señor K.

J: Acordar otra fecha y hora según sus necesidades será nuestra más absoluta prioridad, por lo que, permítame recomendarle...

K: HAS DICHO SEÑOR K. REPÍTALO.

Silencio tenso.

J: Señor K.

K: Fantástico.

J: ¿Disculpe, señor?

K: Me gusta. Suena bien.

J: ¿Señor K?

K: Sí, me gusta: Señor K.

J: Si no le parece una evolución vulgar de su nombre...

K: ¿Vulgar? Mas bien culta. ¿Has leído a Kafka?

J: Sí, señor.

K: ¿Qué has leído?

J: *La metamorfosis*, señor. El hombre que se va transformando en cucaracha.

K: Realmente se transforma en insecto. *Traduttore traditore.*

J: Lo lamento, señor, los idiomas...

K: Es una mala traducción. No es exactamente una cucaracha. Bueno, en realidad es todo una metáfora, pero no es esa obra de la que te hablo. ¿Has leído *El proceso*?

J: ¿Quién es el autor, señor?

K: “Juventud, divino tesoro”.

J: Disculpe, señor, en mis estudios nos centramos más en la literatura americana.

K: Bueno, chaval, “Juventud divino tesoro” no es Faulkner, pero te garantizo que es americano. No importa. Hablábamos de *El proceso*.

J: No me suena, señor.

K: También es de Kafka. Es la misma dinámica. Habla de un hombre al que un día le notifican algo que cambia su vida para siempre. El personaje se llama Josef K, pero el autor se refiere todo el tiempo hacia él como K, por lo tanto, K me gusta.

J: Señor K.

K: Me vale. Me siento identificado con K.

J: ¿Y cuál es proceso al que usted se ve sometido, señor K?

Silencio cauteloso.

K: La muerte. Todos nos vamos muriendo poco a poco ¿no es cierto?

J: A veces, somos nosotros los que marcamos el ritmo, señor K.

K: ¿Cómo has dicho que te llamas, hijo?

Silencio molesto.

J: ...no se lo he dicho, señor K.

K: ¿Ha pasado algo... (*Mira a su alrededor. No lo encuentra. Piensa*) ...hijo? (*Lo encuentra*) Oh, cómo no me he dado cuenta antes. Te importa bien poco que yo me sienta viejo.

J: Mi propósito es agradarle, señor K.

K: *Algunos hombres buenos.*

J: ¿Disculpe, señor K?

K: *Algunos hombres buenos.* 1992. Rob Reiner. ¿No? ¡Venga ya! Jack Nicholson, Tom Cruise, Demi Moore, Kevin Bacon, Cuba Gooding Jr... ¿Hay alguien en casa? Es un maldito clásico.

J: Lo siento, señor K. No soy su hombre; para mí un clásico se basa en el contacto físico entre los Broncos de Denver y los Gigantes de Nueva York.

K: No importa. Al final de la película, Cruise arranca la ira de Nicholson y cuando le ha vencido le grita “...y no me llame hijo...” ¿Entiendes? “No me llame hijo” así, como

tú, como invocando a un dios Pan de la juventud... Al final, resulta que tienes alguna relación con un paleta disléxico de poco más de metro y medio.

K continúa con la imitación, y se ríe, y encuentra de algún modo la complicidad de J. Ambos ríen, llegan al contacto físico y en el juego, la cara de K deja los labios de ambos en una cercanía casi incómoda. Cesan las risas.

J: ¿Todo bien, señor K?

K: Al final un Cruise endemoniado y hasta arriba de testosterona debido a su estúpida juventud dice “No me llame hijo. Soy un abogado y un oficial de la marina de los Estados Unidos. Y usted, está arrestado, hijo de puta”. Es lo que hay, hijo. Llamarte hijo me recuerda que te doblo en edad y que tu juventud podría llevarte a una estupidez contra mí, que no me apetece. *Por quién doblan las campanas.*

J: Es un buen título, señor K.

K: Es un buen poema. Las campanas doblan por los muertos. *No preguntes por quién doblan las campanas, porque las campanas doblan por ti.*

J: ¿Y en el poema, el miedo es a la muerte o al funeral, señor K?

K: La muerte es algo concreto. Imagina qué has de temer.

J: No creo que en mi funeral hagan el mismo tipo de comentarios que en el suyo, señor K.

K: Veremos quién de los dos tiene tiempo a comprobarlo. ¿Cómo te llamas, hijo?

J. No estoy acostumbrado a dar mi nombre, señor K. Normalmente el cliente se refiere a mí con un genérico o con un nombre en clave. Entienda que no es común en este tipo de relación.

K: Pues no, no lo entiendo. Forma parte de la vida. Vida, muerte, relación, alimentación, excreción..., no veo el motivo por el que lo que vamos a hacer esta noche no sea igual de noble que cultivar tulipanes en un prado idílico. Comer y cagar, es lo mismo, pero en diferentes direcciones.

J: Está usted cenando, señor K.

K: ¿Es un concurso de obviedades?

J: Señor K, puedo esperar fuera a que termine.

K: (*Se mira el reloj*) No. Está bien así. Además, tú has sido puntual como un británico protestante el día de la paja semanal. Soy yo el que se ha retrasado.

J: No hay ninguna prisa, señor K. Por favor, disfrute de su cena.

K: Hace casi un año que ceno solo y me olvido de los tiempos. Puede ser agradable tener una charla antes de..., ya sabes.

J: ¿Cómo prefiere llamarlo, señor K?

K: Hacerlo.

J: Hacerlo está bien, señor K. No hay nada vergonzante en ello, salvo que no forme parte de su elección.

K: Puede ser agradable hablar con alguien antes de hacerlo.

J: Mi conversación no es muy amena, señor K. No acostumbro a hablar con los clientes.

K: Pues los clientes, no somos mercancía.

J: Lo sé, señor K.

K: Cuéntame algo de ti.

J: Mi vida no es muy interesante, señor K.

K: Venga ya, hijo. No eres un macarra que trabaja las esquinas, estás en la...

J: Corporación, señor K.

K: Corporación. Tienes que tener miles de anécdotas que contar. ¿A quién te has cepillado últimamente?

J: “Cepillarse” no es un término que empleemos en nuestra publicidad, señor K.

K: Dime uno.

J: ...y debemos confidencialidad a los clientes, señor K. Son personas como usted, señor K.

K: ¿Guapos y afamados?

J: Solo alto nivel adquisitivo, señor K, y amantes de su propia intimidad.

K: Solo alto nivel adquisitivo.

J: Solo alto nivel adquisitivo, señor K.

K: Pues hágame de ti. (*Silencio*) Está bien. “Watson, déjeme pensar un poco con mi pipa y mi Stradivarius”, Conan Doyle, un viejo amigo.

J: He visto la serie. Se inspiraron en la película, ¿verdad, señor K?

K: Me gusta pensar que aún hay gente que se lee las novelas.

J: También conozco las novelas señor K. Le tomaba el pelo.

K: No es literatura estadounidense.

J: Mi padre sentía cierta afección hacia la vieja patria, señor K.

K: Creo que puedo saber cosas de ti sólo por lo que veo.

J: La predicción no es una de mis virtudes, señor K. Si llega a conseguirlo, será estimulante.

K: “No hay nada más estimulante que un caso en el que todo está en tu contra”.

2. EUCARISTÍA

K: Tú no eres de aquí. Conozco ese acento. Eres de Boston..., o de Massachusetts. Sí, te he calado. El clásico hombre recto de Nueva Inglaterra.

J: Espero que no tenga problemas con los hombres rectos, señor K.

K: Relájate, ¿Por qué no te relajas un poco?

J: Estoy trabajando, señor K, pero, sí. Me ha “calado”.

K. ¡Lo sabía! ¡Siéntate y cena algo conmigo!

J: Señor K, lo lamento y se lo agradezco profundamente, pero no será posible.

K: “¿No será posible?”

J: Ya he cenado, señor K.

K: ¿A estas horas?

J: En Boston, siempre. Usted lo adivinó, señor K.

Silencio.

K: De acuerdo, no puedo invitarte a cenar, pero puedes tomar una copa de vino conmigo.

J: Esta noche no, señor K.

K: ¿Crees que tendremos muchas más oportunidades?

J: No puedo tomar alcohol, señor K.

K: ¿Por religión?

J: Por convicción, señor K.

K: ¿Qué tipo de convicción? ¿Llevarme la contraria en todo?

J: Hoy tengo que “cepillarme” a alguien, señor K.

K: ¡Por el amor de Dios! Podrías beberte una botella entera y lo harías sin ningún problema. ¡Yo también he tenido tu edad, sabes?

J: Ahora no es usted mucho mayor que yo, señor K.

K: ¿Cuántos años crees que tengo?

J: Hoy 33, señor K.

K: Bien jugado, pero tendrás que tomarte la copa.

J: No suelo beber alcohol, señor K.

K: No es alcohol, muchacho; es el maldito néctar de los dioses. El secreto de la felicidad embotellado. Esto no es como beberse un whisky en el Soho. Es un *California Screaming Eagle*, del 94. Hecho en América. Cada botella cuesta cuatro de los grandes.

J: No sabría apreciarlo, señor K.

Silencio incómodo.

K: En vuestra publicidad pone “le trataremos como a un dios”, en minúscula, sí, pero dios al fin y al cabo, por lo tanto, no soy señor K, soy dios K y este vino es mi sangre que será derramada por vosotros para el perdón de vuestros propios pecados. Benditos los llamados a esta cena.

J: Señor K.

K: ¡HOY NO ME SIENTO COMO UN DIOS, POR QUÉ SERA?

K sirve una copa. J la toma en sus manos y bebe un trago. Vuelve a dejar la copa en la mesa.

K: Gracias, hijo.

J: (*Solícito*) Señor K.

K: Pero que sepas que los que plantaron la primera viña en California se han estremecido en sus tumbas al verte beber así un vino.

3. SIMPOSIO

K: Siéntate, por favor.

J: Pensaba que solo quería el servicio, señor K.

K: Bueno. He cambiado de opinión. Me gustaría que te sentaras conmigo, que tomaras una copa de vino, como la ha de tomar un caballero; después, se hará lo que haya que hacerse.

J: ¿Quiere que tome más vino, señor K?

K: Una o varias personas se sientan a una mesa. No se sirve comida, así que, esto,

lo apartamos. No hay comida. No es una mesa para comer. En la mesa hay bebida y los asistentes a la reunión beben y hablan sobre la relación del hombre con su entorno, con la vida, con el alma, con los dioses..., a eso los griegos lo llamaban simposio. Te invito a que hagamos un simposio. Te invito a que seamos griegos clásicos.

J: Pensaba que quería parecerse a Cristo, señor K.

K: Los apóstoles escribieron la Biblia en griego. No me vas a pillar en lecciones de historia.

J sonrío abiertamente.

J: No, señor K.

K: Vaya..., la primera sonrisa.

J: Se me ha escapado, señor K.

K: No lo digas como si fueran gases. Sonreír es divino, es maravilloso, es lo que nos separa de los animales. Ojalá sonriésemos más.

J: Tiene razón, señor K.

K: Tienes un estupendo porte. Podrías ser un gran griego.

J: Es posible, señor K.

K: Juega conmigo a esto. Hagámoslo. El simposio del neoyorquino con el joven de Boston. (*J sonrío*) Vaya. Hay algo que yo no sé. Estás sonriendo por algo que yo no sé. Vamos, muchacho, dímelo. ¿Qué es lo gracioso?

J: Es sobre el simposio, señor K...

K: ¿Vas a hablar mal de los griegos? ¿En serio? Deberías saber que muchas de las cosas que hacemos hoy en día, entre costumbres, palabras y modos de comportarse vienen de los griegos, de esa gran civilización que mostró la luz al mundo. Es cierto que actualmente son tipos raros con restaurantes caros, pero hey, no se puede vivir en lo alto de la roca eternamente. Si supieras algo sobre el mundo griego, no dudarías en el valor de lo que te estoy diciendo.

J: Señor K, en un simposio se hablaba de la vida y de la muerte y del arte, y efectivamente, no había comida.

K: No había comida, ya lo he dicho.

J: No había comida.

K: No señor.

J: Pero los griegos no bebían vino, señor K.

K: Hijo, el vino y la cerveza son más viejos de lo que crees.

J: Naturalmente, pero no en un simposio, señor K. Se trataba de filosofar, de hablar durante un periodo de tiempo largo en el que había que pensar. No podían permitirse el lujo de terminar ebrios. La reunión no tendría sentido si las palabras lo perdían. No bebían vino, señor K, en un simposio...

K: ¿Y qué bebían?

J: Agua, señor K.

Silencio.

K: Qué cojones sabrán los griegos de la vida.

J: Fueron conquistados por los romanos, señor K.

K: Claro. Por eso fueron conquistados por los romanos, porque los romanos sí que entendían el valor del vino.

J: Es posible, señor K.

K: No es posible, está claro, cristalino. Los romanos jodieron a los griegos, que no sabían que el vino es un elemento indispensable para pensar. ¿Es o no es así?

J: Es así, señor K.

K: Pues bebe.

J: ¿Señor?

K: ¿Te crees que me vas a pillar por haber visto un documental sobre los griegos en la tele de pago? Trabajo con la palabra desde hacer treinta años, chico. Bebe.

Bebe.

K: ¿Qué opinas de la vida?

J: ¿De la suya, señor?

K: De la vida, en general. ¿Qué opinas de la vida?

J: Es..., es un momento maravilloso que Dios nos otorga, señor K.

K: ¿Dios?

J: O quien sea, señor K.

K: Pero has dicho Dios.

J: He dicho Dios, señor K.

K: O quien sea. Quien sea es otro dios ¿No es cierto?

J: Supongo que sí, señor K.

K: ¿Crees que hay un ente superior a nosotros que maneja los hilos?

J: En ello he sido educado, señor K.

K: En Dios.

J: En Dios, señor K.

K: Con tu profesión no tengo claro si es irónico o hipócrita que creas en Dios.

J: ¿Nunca oyó hablar de María Magdalena, señor K?

K: Repudiada por puta.

J: Repudiada por acostarse con romanos, señor K, no por acostarse. Normalmente los delitos sexuales no tienen que ver con el sexo, sino con quién se mantiene sexo. Y Cristo no la repudió.

K: Cristo era un jodido comunista, esto es un país capitalista.

Silencio.

K: ¿No me vas a preguntar por mi opinión sobre la vida?

J: No es de mi incumbencia, señor K.

K: ¿No lo es?

J: En absoluto, señor K.

K: Eres realmente interesante. (*Silencio*) No respondes “gracias”.

J: No tengo claro si es positivo o negativo lo que me ha dicho, señor K.

K: Es positivo.

J: En ese caso, gracias, señor K.

K: Es positivo porque, muestra a alguien que no va a juzgar a los demás.

J: Entendido, señor K.

K: ¿Te has ofendido?

J: No, señor K.

K: ¿No te has ofendido?

J: Eso he dicho, señor K.

K: Pero si has cambiado.

J: No, señor K.

K: Tus frases son más cortas, no dices nada, sólo afirmas o niegas, sin negar.

J: Es posible, señor K.

K: Te vuelves condescendiente porque consideras que te he juzgado.

J: No me he ofendido, señor K.

K: No te lo he preguntado.

J: Sí me lo ha preguntado, señor K.

K: Te lo pregunté antes y me respondiste. ¿Por qué repites la respuesta?

J: Pensaba que no le había quedado claro, señor K.

K: ¿Crees que soy idiota?

J: No he dicho eso, señor K.

K: ¿Crees que soy torpe, que no entiendo las cosas?

J: No, señor K.

K: ¿Me ves viejo, incapaz?

J: No, señor K.

K: ¿Entonces por qué me respondes varias veces lo mismo?

J: Ya se lo he dicho, señor K.

K: Sólo he subrayado lo hipócrita de tu relación con la historia sagrada, hijo.

J: Entenderé el sentido de la comparación teniendo en cuenta la experiencia vital del autor del comentario, señor K.

K: No tienes ni idea de quién soy, no sabes cómo he llegado a esto, no sabes una mierda de mí.

Silencio.

J: Este es uno de los motivos por los que no confraternizamos con los clientes, señor K.

Silencio.

K: No te he juzgado, he verbalizado una obviedad, un conjunto de datos irrefutables.

J: Lo he entendido, señor K. ¿Quiere que vayamos a...?

K: Primero quiero hablar.

J: No confraternizamos con los clientes, señor K.

K: Eso ya lo has dicho.

J: No puedo cumplir su voluntad, señor K.

K: No quieres cumplir mi voluntad.

J: Está fuera de mis funciones, señor K.

K: Todos podemos estirar un poco nuestras funciones.

J: No en este caso, señor K.

K: ¿Cuánto cuesta hablar contigo?

J: No puedo aceptar dinero de su mano, señor K.

K: ¿No puedes...? (*Busca en un cajón*).

J: No voy a aceptar dinero de su mano, señor K.

K: Putos hombres rectos, joder.

J: Señor K...

K: No quiero darte dinero. No voy a ofrecerte dinero, no quiero ofender tu ética profesional. Me siento solo y eso que estoy siempre rodeado de gente, y, oye, todos quieren venir conmigo excepto el tipo al que ya he pagado ¿por qué no me voy con los otros? Porque estoy harto de la gente, me estoy volviendo sociópata. Cualquier gilipollas puede follar, pero hablar... Aquí hay unos... 30.000\$, no sé exactamente. Mil dólares arriba abajo. Los dejaré sobre esta mesilla. No volveré a mirar la mesilla y olvidaré que los dejé ahí.

Silencio

J: Conoce mi nómina, señor K, no es una cuestión de dinero.

K: No, es una cuestión de compasión.

J: ¿Por usted, señor K?

K: No, por Frank Underwood.

J: ¿Quién?

K: Fue el puto presidente de EEUU.

J: Señor K, Frank Underwood no está en la lista de los presidentes.

K: Deberías ver más televisión. Mírame, soy un jodido deshecho suplicando y tú ahora conoces mi desesperación.

J: Sé lo que usted me dice, señor K.

K: ¿Y por qué iba a mentir?

J: ¿Y por qué iba a creerle, señor K?

K: Porque eres una buena persona. Soy un pobre hombre triste, hijo, sólo quiero un poco de cháchara, ya sabes. Sé un buen Samaritano. Media hora. (*J se lo piensa, mira su reloj, coge el dinero. Escucha*) Encuentra algo bueno que hacer con ese talento de oro. ¿Crees que Dios te mira con buenos ojos?

J: No me estaba permitido irme sin rozar el fondo de los reptiles. Pensé que quería cháchara, señor K.

K: Y no pensarías que iba a ser fácil mantenerla conmigo, ¿verdad? Dime, ¿Crees que Dios te mira con buenos ojos?

J: ¿En este momento, señor K?

K: En general.

J: Dios siempre está mirando, pero no creo que me mire peor que a usted, señor K.

K: Pero a mí, tu amigo imaginario me da igual.

J: Usted a Él, no, señor K.

K: Seguro que tiene cosas más importantes que hacer que mirarme.

J: Naturalmente, señor K.

K: Debe ser terrible sentirse observado continuamente.

J: No me siento así, señor K.

K: Me alegro. Me ha dado la sensación de...

J: Me he expresado incorrectamente, señor K.

K: En *El Proceso*...

J: ¿Disculpe, señor?

K: Kafka.

J: Cierto, señor K. Me lo mencionó.

K: Josef K sufre la visita de unos tipos a los que no conoce de nada y que le dicen que está siendo juzgado por un delito que no conoce.

J: Interesante, señor K.

K: En el fondo es un poco de Orwell y su Gran Hermano o el muro de La Granja.

J: O de la propia *Metamorfosis*, señor K.

K: No estoy seguro. En *La metamorfosis* se habla más de un hombre que, de tanto adaptarse al medio, se transforma en un ser inhumano. Aquí hablamos de que la imagen del héroe se transforma para el mundo.

J: ¿Habla de un cambio de perspectiva, señor K?

K: No. ¿Sabes lo que pasa cuando uno mira al abismo, verdad?

J: Que el abismo también le mira a uno, señor K.

K: ¿Puede cambiar tu visión sobre alguien, verle cometer un acto impuro?

J: No estoy seguro, señor K.

K: Imagina un amigo.

J: Sí, señor K.

K: Y ese amigo hace algo que..., comúnmente hace. O no lo hace comúnmente, pero no es algo extraño. Algo que no es para él incorrecto.

J: ¿Como qué, señor K?

K: Lo que sea, da igual. Pero eso que hace, genera en ti una repulsa inmediata. Aunque sigas amando a esa persona, ya nunca podrás verle igual.

J: Creo que no sería posible, señor K. Ese amigo debería de ser consciente de que, dicho acto, me haría daño, y lo evitaría.

K: Puede llevarlo en la sangre.

J: ¿La maldad, señor K?

K: ¿Existe la maldad?

J: Supongo que sí, señor K.

K: ¿O existe sólo para nosotros?

J: ¿A qué se refiere, señor K?

K: Toma una copa de vino, nos estamos acelerando. Volvamos al inicio ¿Qué piensa Dios sobre ti?

J: Espero tardar en preguntárselo, señor K.

K: ¿Sabes tus amigos a qué te dedicas?

J: No, señor.

K: Interesante.

J: ¿No es hipócrita reprobar mi profesión, y al mismo tiempo solicitar mis servicios, señor K?

K: Yo no repruebo tu profesión. ¿Y tú?

J: Es un trabajo como otro cualquiera, señor K.

K: Lo sé. No te juzgo.

J: Hago algo, y lo hago bien, señor K.

K: Lo entiendo perfectamente.

J: Y me pagan muy bien por hacerlo, porque lo hago muy bien, señor K.

K: A mí, personalmente, me está costando una fortuna.

J: Usted nos buscó, señor K.

K: Naturalmente.

J: Nadie le ofrece una garantía como la nuestra, señor K.

K: Pero eso no cambia la naturaleza del trabajo.

J: Alguien debe de hacerlo, señor K.

K: ¿Por qué tú?

J: ¿Y por qué no, señor K? Además, el supuesto que usted plantea no tiene sentido. Yo no llevo esto dentro, es algo que, por circunstancias, en un momento determinado, decidí que tenía que hacer. Señor K, no creo que vaya en mi sangre, va en mi cuenta corriente.

K: Siempre va en la cuenta corriente. *El amor, es lo que mueve el mundo. El amor, el amor al dinero.*

J: Eso lo he escuchado antes, señor K.

K: Es de Mamet.

J: No estoy seguro de haberlo leído.

J: Lo decía Genne Hackman en una película.

J: No la he visto, señor K.

K: El dinero.

J: Lo que mueve el mundo, sí. Hay que pagar las facturas, señor K.

K: Siempre es por dinero.

J: A veces es por amor al arte, señor K.

K: El amor al arte es un timo para incautos. ¿La ves?

Señala a la trompeta.

K: Hace años que la tengo.

J: Es hermosa, señor K.

K: Esta King, chaval, se la compré a Harry James en el 81. Ni te imaginas lo que pagué por ella. A veces pienso que debería tenerla alguien que la hiciera vibrar de verdad.

J: ¿No sabe tocarla, señor K?

K: Aprendí de crío. Sólo sé tocar una o dos canciones. A mi estilo, pero no, no sé tocar realmente el instrumento. ¿Te imaginas lo que podría hacer un crío del Harlem con esto? ¿Te lo imaginas en el *Red Rooster* tocando con una banda? En las mesas se sirve pollo con gofres y salsa picante por treinta dólares y el colega está ahí, con dos vientos más. Tal vez un saxo y un trombón de varas. Me encanta el trombón de varas. Todo el tiempo así, moviendo..., y un batería para llevar el ritmo y..., se apagan las luces y empieza el espectáculo. Adoro el *Red Rooster*, es un lugar mágico. Imagina a ese chaval, con un peinado extraño, ese movimiento que se lleva desde lustros y la madre haciendo la claqué desde diferentes partes de la sala. Imagina al chaval, imagi-

na cómo toca, cómo sube el tono. Imagina ese solo de trompeta, esos agudos lanzados tan fuertes que parece que los vasos van a estallar. ¿Puedes imaginarlo?

J: Sí, señor K, puedo imaginarlo...

K: Olvídalo, no va a pasar ¿sabes por qué? Yo la compré, él no.

J: Entiendo, señor K.

K: No, no lo entiendes. Es lo que tiene el dinero. El dinero da elementos a personas que no los necesitan. La trompeta está aquí, el chaval está aquí, el local está aquí y el dinero..., el dinero es lo que transforma lo que podría ser un jodido Louis Amstrong en un puto cajero del McDonald's a tiempo parcial. ¿Entiendes ahora, chico?

J: Usted tiene dinero, señor K.

K: ¡No! El dinero me tiene a mí. El dinero me tiene a mí y me ha hecho dueño de una trompeta maravillosa, valiosísima que en manos de otra persona sería arte ¿entiendes? Arte. El arte no es para uno mismo, el arte es el don que tienen las personas para poder hacer felices a los demás.

J: Se supone que usted es artista, señor K.

K: Y soy un artista, pero tengo una trompeta que nunca sabré tocar porque Dios no me ha dotado con la jodida virtud de la música. Lo que en manos de cualquier otro sería la revisitación del flautista de Hamelin, en mis manos da al mundo a la puta de Babilonia armada con una jodida..., trompeta..., dorada.

Silencio

J: Podría donar la trompeta, señor K.

K: ¿Hacer qué?

J: Donar la trompeta. A alguien que vaya a hacer arte, señor K.

K: No dono la trompeta porque la trompeta es mía. Me encanta mi trompeta, me costó un dineral. ¿Qué te pasa? ¿Es que eres un comunista?

J: No entiendo su queja, señor K.

K: Yo no me quejo. Expongo una realidad.

J: Expone que lo hace todo por dinero, señor K.

K: Y por eso a veces hacemos cosas por amor al arte.

J: ¿El timo para los incautos, señor K?

K: Para los inocentes, hijo.

J: En ese caso para todos. Todos somos inocentes, señor K. Al menos hasta que se demuestre lo contrario.

K: Sobre todo en esta pura sociedad, ¿verdad?

J: ¿Pura? Lo que usted diga, señor K.

K: No seas condescendiente.

J: Su teoría tiene una tara, y creo que es solo porque quiere excusarse. ¿Si todos somos inocentes, dónde están los culpables, señor K?

K: Verás, nuestra sociedad es limpia y pura gracias a nuestras enormes cloacas. Necesitamos unas cloacas con las que librarnos de nuestra mierda. Bajo nuestros pies hay un débil suelo, y bajo ese suelo se encuentran las cloacas de nuestra sociedad. El suelo tiene que ser frágil, porque, en cualquier momento, uno puede pasar de vivir en este lugar inmaculado, de calles maravillosamente limpias, a ser un desecho y formar parte de la basura, ser un elemento más de las cloacas. No te haces una idea de cuántas personas están ahí. Gente que era la crema de la sociedad y que ahora son basura. Cuando la gente de aquí arriba se siente mal, mira a través de ese delgado suelo y recuerda aquellos héroes de antaño, aquellas personas que fueron la base de su jodida democracia; puedes ver ejemplos de familia americana que se convirtieron en violadores, puedes ver personas a las que se les salió un pecho en un lugar inadecuado o a quienes acusaron a la persona equivocada. Las cloacas de la sociedad son un espacio tan enorme que no se ha de ser selectivo, siempre hay sitio para uno más.

J: ¿Y ahí van los inocentes, señor K, a las cloacas?

K: Ni por asomo. Ahí abajo son todos una panda de grandísimos hijos de puta. La mayoría de nuestros héroes lo son.

J: ¿Y qué diferencia a los héroes de los villanos, señor K?

K: El dinero. Siempre es el dinero.

J: El dinero no lo da todo, señor K.

K: Eso lo dices porque no tienes dinero.

J: Eso lo digo porque conozco el dinero, señor K.

K: Con el dinero lo tienes todo.

J: Hay algo que nunca tendrá, señor K.

K: ¿El qué?

J: Suficiente, señor K. Nunca tendrá suficiente.

Silencio incómodo.

K: Hemos desvirtuado la conversación. Hablábamos de llevarlo en la sangre.

Tuve un amigo: Milles. Milles tenía un perro, un antiguo perro de caza. Lo habían rescatado de una perrera, así que se suponía que no sabía o no podía cazar, pese a su sangre. Un deshecho. Milles amaba ese perro. Solían ir al monte con él. Le llamó Churchill. En Inglaterra es habitual llamar a un perro así cuando el perro es feo.

J: Mi perro se llamaba Donald, señor K.

K: ¿Es feo?

J: Si me permite la expresión, como el ano de Satanás, señor K.

K: No tengo problema con la expresión, siempre y cuando no se lo hayas puesto por el pato.

J: No es por el pato, señor K.

K: Mi iguana se llamaba Donald.

J: ¿Es fea, señor K?

K: *Como el ano de Satanás.*

J: Pobre iguana.

K: Murió de eso. Murió de tener ese nombre.

J: Señor K, ¿se puede morir de tener un nombre?

K. Tener un nombre puede hacerte sufrir como no te puedes hacer a la idea.

El caso es que Milles y Churchill iban a las verdes praderas. Ya sabes que los ciervos van desde la orilla del río a la montaña y viceversa. Churchill a veces corría tras ellos. Dios, cómo amaba a ese perro. Y entonces sucedió.

J: Alcanzó a uno.

K: Un cervatillo. Fue un cúmulo de casualidades, pero lo alcanzó. Tardó segundos en matarlo. Milles no pudo hacer nada, solo escuchó el grito agónico del animal y le vio sobrecogerse. Fue casi inmediato. No te voy a decir que a partir de ese momento odiase a Churchill, pero te garantizo que nunca más volvió a verle igual. En realidad, es estúpido. El perro llevaba ese instinto dentro antes y después de matar al cervatillo, y Milles lo sabía. No es como un acto que no esperas, es algo que, aun latente, sabías que estaba ahí.

J: Espero que no vea en mi servicio un motivo para odiarme, señor K.

K: Espero que hagas lo posible para que así sea.

J: No sé si lo ha notado, señor K.

K: ¿El qué?

J: Desde que hablamos de mi profesión, ha dejado de referirse hacia mí como hijo. Supongo que es como el caso de Churchill, usted sabía desde el principio cuál es mi profesión, usted me llamó, pero no es hasta que se lo plantea, hasta que se plantea realmente a qué me dedico, que deja de pensar en mí como hijo, señor K.

Tenso silencio.

K: Eso es una estupidez.

J: Naturalmente, señor K.

4. ESTUPIDEZ

K: Todo es, al fin y al cabo, estupidez.

J: Lamento haberle parecido estúpido, señor K.

K: No solo los estúpidos dicen estupideces. La vida es un resumen del cuento de la ardilla en Grand Central. ¿Lo conoces?

J: ¿La estación, señor K?

K: El cuento.

J: No conozco demasiados cuentos de ardillas, señor K.

K: ¿No te gustan?

J: Me gustan las ardillas, señor K, me gustan las hamburguesas del Grand Central pero no conozco cuentos que relacionen unas con otras. ¿Hay ardillas en Grand Central?

K: Es un cuento, joder. En realidad, es casi como un chiste. (*Lo cuenta divertido*) Había una ardilla en Gran Central, y tenía una avellana bajo el brazo y estaba llorando mucho. (*Mima*) ¿Has visto alguna vez llorar a una ardilla? Es vergonzoso. Y lloraba sin parar, y pasó por allí otra ardilla.

— ¿Qué haces? ¿por qué lloras?

— Es que he perdido una avellana.

— Pero... ¿Qué dices? Si la tienes debajo del brazo.

— Ya, pero antes tenía dos, ha pasado una ardilla más fuerte que yo, y me la ha quitado.

— ¡Haber gritado! —porque claro, esta ardilla también era muy fuerte— ¡Haber gritado!

— Grité y grité con todas mis fuerzas, y no vino nadie. Los trenes entrando y saliendo, el bullicio, nadie me escuchó y nadie me auxilió.

— La avellana.

— ¿Qué?

Cambia radicalmente de tono.

— Que me des la jodida avellana, puta rata de mierda.

J: No estoy seguro de haber entendido correctamente el cuento, señor K.

K: Yo creo que sí. Piensa en la única estupidez que cometió la ardilla.

5. EL ARTE

J: Supongo que quiere hacerme entender que la empatía no es un grado positivo, señor K.

K: *Los noctámbulos*.

J: ¿Perdón?

K: *Los noctámbulos* nos definen. ¿Conoces a Hopper?

J: Lo siento señor K, no puedo ayudarle.

K: Me confundes con lo que conoces y lo que no. ¿No conoces a Hopper, Edward Hopper?

J: Espere..., sí, claro que sí. No sabía que hablábamos de fútbol, señor K.

K: Hablamos de arte.

J: Sí, señor K.

K: Joder. ¿No conoces a Edward Hopper? ¿Entiendes lo que te digo? No conoces al jodido Edward Hopper. Eso es el arte, no poder explicarte lo que pienso porque no tienes la referencia artística. El conocimiento no nos hace libres, nos hace esclavos de la estupidez. Cuanto más sé de algo, menos puedo hablar con la gente.

J: No le entiendo, señor K.

K: No saber quién es el puto Edward Hopper. Eso es arte.

J: Me siento confuso; lamento no poder complacerle, señor K.

K: Claro que puedes complacerme. Por eso estás aquí.

J: En el sentido de poder discutir con usted de arte, señor K, lamento no poder complacerle en eso.

K: Soy yo el que no sabe de arte ¿Te suena la imagen de Marilyn a colores?

J: ¡Sí!

K: ¿Sí?

J: Sí, señor K, Warhol, ¿verdad?

K: Warhol.

J: Eso es arte, sí señor.

K: Es arte. ¿Te gusta Warhol?

J: No soy un experto, señor K.

K: Está bien. Pero..., ¿le conoces?

J: Naturalmente que sí, señor K. ¿Quién no conoce a Warhol?

K: Eso es el arte. Verás, un tipo renueva el realismo abstracto y cambia para siempre la pintura estadounidense, y ni te suena. Un marica saca fotos a unas latas de sopa de tomate, hace algo de trabajo manual y eres fan. Como sociedad nos vamos a la mierda.

J: No estoy seguro de lo que dice, señor K.

K: Hay un pueblo, de esos de la vieja Europa, de esos que guardan secretos.

J: Como todos, señor K, como todos.

K: Como todos. Pero en este pueblo el secreto era una talla del siglo XVI. Una talla, ya sabes. Un trozo de madera con el que se ha hecho una figura.

J: Entiendo, señor K.

K: Policromada.

J: De muchos colores.

K: De varios colores. Una joya histórica, de esas cosas que no se ven a menudo. Verás, el pueblo es un pueblo aburrido, nadie acude a él, es un pueblo destinado a desaparecer...

J: Pero tienen ese secreto.

K: Espera.

J: Disculpe, señor K.

K: Pero tienen ese secreto. El caso es que, una señora, una beata, cuida de la talla, vete a saber por qué, decide que ella es restauradora y lija y pinta la talla. Destruye una obra de arte de hace cinco siglos para convertirla en un monigote estúpido sin ningún tipo de valor.

J: Entiendo, señor K.

K: ¿Entiendes?

J: Sí. La ignorancia daña el arte.

K: No es eso. Bueno, también. La ignorancia destroza el arte. No siempre de una forma tan abrupta, pero la ignorancia destroza el arte ¿y qué es el arte?

J: Algo digno de admirar, señor K.

K: Exactamente. El arte es el objeto o hecho digno de admirar. Por eso no sé nada de arte. Esa talla estaba en todos los libros, pero nadie iba a visitarla, a admirarla. En el momento en el que una ignorante, una incapaz, una persona apática e indolente con el arte se folló a la obra artística, en el momento en que una puta vieja se creyó la reencarnación del jodido Warhol, en ese maldito momento, hordas de turistas fueron a ese pueblo de la vieja Europa a admirar el destrozo. Los que jamás habían escuchado hablar de ese pueblo, llamaban preguntando por alojamiento, hicieron fotos, admiraron, se maravillaron y se compraron camisetas de ese puto adefesio. La mierda como objeto artístico.

J: Leí en un dominical que un francés las había pasteurizado, señor K.

K: ¿El qué?

J: Sus heces, señor K pasteurizó sus heces.

K: No, no las pasteurizó. Las enlató y las vendió como *Mierda de artista*.

J: ¿Y qué tipo de artista es usted, señor K? En relación a la posición entre arte y heces.

Silencio.

K: Enlatar mierda. Putos franceses.

J: Nos regalaron la estatua de la libertad, señor K.

K: Y es un excelente elemento decorativo. No está ahí para recordarnos que somos libres, está para enseñar a los turistas que por veinte dólares pueden sacarse una foto a cierta distancia de ella. A eso me refiero.

J: ¿A la estatua de la libertad, señor K?

K: A nuestra posición frente al arte. Italiano.

J: ¿Qué?

K: El que enlató su mierda. Era un italiano. *Merda d'artista*. Incluso suena bien. Putos spaghetti.

J: Nos dieron la pizza.

K: ¡Oh, déjalo ya! ¡El arte! Me pasé un día entero en el Metropolitan. ¿Lo has visitado?

J: ¿El museo? Siempre que voy a Central Park, señor K. Me admira como edificio. Entré una vez, de niño.

K: ...pasé un día entero allí, desde que abrió hasta que cerró. Estuve allí. Estuve frente a *Los girasoles*, ya sabes, Van Gogh.

J: El pintor al que le falta una oreja.

K: Bueno, eso es un poco un mito. El caso es que está ahí, en el centro de una sala, expuesto como la joya de la corona.

J: ¿Es un buen cuadro, señor K?

K: Es un excelente cuadro. Pasé todo el día calculando.

J: ¿Es un cuadro grande, señor K?

K: No, no hice este tipo de cálculo. Calculaba el tiempo que cada persona que se acercó a admirar esa maravilla gastó en el cuadro. Nadie estuvo más allá de diez segundos. Nadie. Vigilé a cientos de personas. Nadie. Pero, la gran mayoría, sí que se sacó una foto con el cuadro. Sí que gastaron uno o dos minutos pensando en qué comentario poner en las redes sociales frente al cuadro. Nuestra percepción del arte ha cambiado a tal punto, que hemos dejado de entender el arte como tal, como algo que admirar, sino que queremos ser parte del mismo. No entendemos el arte sin nosotros, no entendemos un museo como espacio sin nosotros, no entendemos un mundo sin nuestra puta presencia. Somos tan egoístas, tan imbéciles que no entendemos nada si no es en contraposición a nosotros mismos. Ya no comprendemos el arte como un medio contemplativo sino como un espacio que completamos con nuestra divina presencia.

J: (*Señalando a la cámara*) ¿Por qué grabarlo, señor K? ¿No le resulta morboso?

K: Es algo que quiero mostrar. Supongo que sorprende.

J: Me sorprende la explicación sobre el individuo dentro de la obra de arte, para después desear ser grabado, señor K.

K: En este caso, yo soy la obra de arte.

J: Correcto, señor K.

K: ¿Objeciones?

J: No puedo ser reconocible en imagen, señor K.

K: ¿Reconocible?

J: Nada que ayude a determinar quién soy, señor K.

K: ¿Y qué te determina como persona?

J: ¿En mi trabajo? Mi imagen, señor K.

K: El yo, la última frontera del ego.

J: La última frontera del ego es salir de uno mismo para verse, señor K.

K: ¿Crees que hago esto porque soy un presumido? ¡Vamos, sé sincero!

J: Creo que hace esto porque es una decepción, señor K.

K: Termina.

J: Ya ha pasado la media hora, señor K.

K: Puntual.

J: Como un británico protestante el día de la paja semanal, señor K, aunque los de Nueva Inglaterra hemos sustituido la paja por el polvo.

K: Interesante. ¿Puedes explicarme lo de la decepción?

J: Como le gustan las historias, me permitirá contarle una. Por mi trabajo, yo también me veo avocado a viajar, señor K, y una de las ciudades en las que más servicios otorgo es Washington. DC es diferente al resto de las ciudades, porque, de día, todo es un escenario, todo es hermoso, nuestra gran nación, los monumentos a los presidentes, la Casa Blanca, el Congreso, los helados de frutas en los puestos, ya sabe.

K: Sí, conozco Washington.

J: ¿Ha callejeado DC por la noche, señor K?

K: Me he corrido fiestas en todo el mundo. No sé a dónde quieres llegar.

J: La calle, señor K, me refiero a caminar por la calle. ¿Ha caminado por la calle de noche?

K: No lo recuerdo.

J: América vomita en Washington, señor K. Durante el día, miles de turistas recorren la ciudad de un lado a otro sacando fotos y admirando espacios, pero por la noche, la masa informe de personas que trataron de lograrlo, los que lo intentaron, los que fallaron, esa golosina que la América victoriosa no puede digerir, es regurgitada en forma de restos, zombis que deambulan sin destino, casa ni futuro. Gente sin hogar y sin cabeza, porque lo han perdido todo. No son simplemente vagabundos que tratan

de pasar la noche, son personas que tratan de pasar la vida, personas, señor K, que hablan solas porque no tienen nadie más con quien hablar, que han sido devoradas por el sistema y han perdido toda esperanza. Son regurgitadas a diario hasta el día en que no tengan fuerza y terminen siendo digeridas. Me encontré a una mujer en la puerta de un Seven Eleven al que entré a comprar una botella de agua. Le compré un sándwich, uno de esos que vienen empaquetados, ya sabe. Se lo di al salir y ella me contestó “Muchas gracias, pero no como carne” entonces volví a entrar en la tienda y pregunté si podía cambiarlo por uno vegetal. Lo cambié y volví a salir y a darle algo que llevarse al estómago a aquella señora. “Muchas gracias, pero no como verdura”. Creo que hay veces que uno se encuentra en el agujero porque no ha pensado en que quiere salir. ¿Usted quiere salir?

Silencio incómodo.

K: ¿Me estás preguntando si estoy seguro de lo que quiero hacer?

J: Creo que sí, señor K, creo que es eso lo que le estoy preguntando.

K: ¿Devolvéis el dinero?

J: Señor K, ni siquiera debería estar hablando con usted.

K: Era una broma. La esperanza es ese puto chaperero vestido de verde que guiña un ojo desde el crepúsculo. Estoy completamente seguro de lo que estoy haciendo, y no es una salida a la desesperada de nada, es una demostración empírica de que soy un actor excepcional. ¿Por qué me lo has preguntado?

J: Creo en la redención, señor K.

K: ¡No soy culpable!

J: ¿De qué, señor K?

K: ¿Quieres que lo diga?

J: ¿Tiene miedo a decirlo, señor K?

K: ¿Cambia algo si soy inocente o culpable?

J: Lo cambia todo, señor K.

K: ¿Cambiará algo la opinión de los demás saberlo?

J: No estoy seguro de que le creyesen, señor K.

K: No hablo de que me crean o no, hablo de que sepan la verdad. Hablo de que sepan realmente que soy inocente o que soy culpable ¿cambiaría algo?

J: Quiero pensar que sí, señor K. La verdad es importante.

K: La verdad ha sido violada. La verdad es una mujer maltratada en manos de quienesquiera. Ya no hay verdad, ahora sólo existe “mi” verdad como imperativo fehaciente. La verdad es una quimera.

J: Sí, señor K.

K: No seas condescendiente, joder.

J: No lo soy, señor K.

K: Estaba en lo más alto de mi carrera, en lo más alto, y de repente todo desaparece. ¿Te haces una puta idea de lo que se siente cuando desaparece el suelo que pisas? Es una caída libre hasta no sabes dónde, es ver cómo todo por lo que has trabajado muere. ¿Te haces una puta idea? Joder, es ver desmoronarse todo, ¿acaso soy culpable?

J: Discrepo, señor K.

K: Discrepa lo que quieras. Que se jodan todos ¿por qué cojones estoy en la picota?

J: Por abuso sexual, señor K. Está en la picota por abuso sexual. Al pueblo le dan miedo los violadores.

K: Los maricas.

Silencio.

6. EL TRUCO FINAL

J: ¿Qué?

K: Al pueblo le dan miedo los maricas.

J: No veo la relación, señor K.

K: ¿Me tienen miedo? ¿a mí? ¿en serio?

J: Tienen miedo de los abusadores sexuales, señor K.

K: De los maricas.

J: De los abusadores, señor K.

K: “Puedes agarrarlas de la vagina, puedes hacer de todo” ¿eso suena a amor idílico? ¡Pero él es un machote! Y es el puto presidente de los Estados Unidos, joder. Él lo ha confesado y sigue siendo presidente en la realidad, yo solo he sido acusado y me han borrado ¿me entiendes? No me han despedido, me han borrado para siempre.

J: Que haya más violadores no significa que la violación sea más inofensiva, señor K.

K: No les violé.

J: Abusó de ellos, señor K. Es lo único que ve la gente.

K: ¿Y cuál es la vara de medir?

J: ¿Y cuál es la suya, señor K? Usted estuvo con esos chicos.

K: Y esos chicos estuvieron conmigo.

J: Y estuvieron porque usted es una figura de poder, señor K.

K: Estuvieron conmigo porque me admiraban. ¿Tú no admiras las tetas de tu mujer?

J: Por favor, señor K.

K: ¿No las admiras?

J: No las toco si ella no quiere que las toque, señor K.

K: Ellos querían ser tocados por mí. No abusé de ellos.

J: Dígaselo al juez, señor K.

K: No importa lo que el juez diga. Ya me han matado. Al menos en la ficción.

J: Le queda la realidad, señor K.

K: Yo no trabajo la realidad ¿entiendes? Yo solo existo en la ficción. Si me matas en la ficción, has acabado conmigo.

J: ¿Enciendo la cámara?

K: Enciende la puta cámara. ¿Sabes cómo me ven todos? *Seven*. Escena final. Primerísimo plano mío, chico. En la película, David Fincher decidió que la secuencia final fuesen planos repartidos entre Pitt y Freeman, como si no hubieran chupado bastante plano en toda la película. Solo se ve mi cara cuando hablo. Joder ¿cuándo coño entenderán que los silencios son tan importantes o más que las palabras? Es uno de los personajes más complejos que he hecho en mi vida y no se me ve la puta cara.

J: Entiendo, señor K.

K: No entiendes una puta mierda, eres un condescendiente de tres pares de cojones. Quiero que el mundo sepa qué tipo de artista está enterrando. ¡A mí! A mí me comió la polla un viejo judío en el 432 de la calle 44, entre la novena y la décima avenida. ¿Sabes a qué me refiero? Soy un actor con mayúsculas. El jodido judío sólo se comió tres pollas en su vida: la de Brando, la de Stanislavski y la mía; puto Stanislavski. ¿Sabías que ni siquiera es su nombre? Su verdadero nombre era Konstantín Serguéievich.

J: Lo siento, señor K. No sé nada de política rusa.

K: Que alguien me vuele la puta cabeza, joder.

J: ¿Quiere que lo hagamos ya, señor K?

K: ¿Es que además de gilipollas, eres sordo?

J: Señor K, no necesita alterarme y no necesita generar en mí odio. Sé perfectamente lo que tengo que hacer. ¿Y usted, señor K, está preparado?

K: ¿Preparado? No. La gente como yo nunca está preparada. Me hubiera encantado ser católico y de derechas, la vida es inmensamente más sencilla. Católico y de derechas. Cuando uno es católico, pide perdón a Dios Padre y puede seguir. Los agnósticos maricas tenemos el eterno problema de necesitar una explicación para todo. Ser de derechas es pertenecer a un club. No necesitas una justificación para reafirmarte en una idea. Idea y motivo de la idea vienen de la mano. No, no estoy preparado y no lo estaré.

J: Sabe que siempre puede rechazar el servicio, señor K.

K: ¿No quieres follarte a una estrella?

Silencio incómodo. K se arrodilla, con un mando enciende cámara y pantalla que marca un primerísimo plano suyo. J amartillea un arma y apunta.

J: ¿Cabeza, señor K?

K: Deja de llamarme señor K, concédeme esa mierda de deseo al menos.

J: ¿Cabeza?

K: Cabeza. Resto del cargador en la cara. No quiero dejar un bonito cadáver.

J: ¿Frase para la posteridad?

Silencio. Musita algo.

K: "Sí, prueba las almejas. Están fabulosas".

J: ¿Qué?

K: La última de Anthony Quinn. Fue un gran actor y una mala película.

J. Ésta tampoco va a terminar bien. ¿Algo de su cosecha?

K: Yo..., tenía preparado un..., había escrito un discurso, un conjunto de..., era como una escena que repasaba mis personajes y..., joder..., me he quedado..., me he quedado en blanco. No me acuerdo de mi texto. No tengo texto. Debería... ceñirme a la realidad. (*Mira a cámara*) Tú representas a la humanidad, me juzgas y me matas.

J: La satisfacción de la humanidad no está en juzgar, está en matar..., señor K.

J vacía el cargador en la cabeza de K. Camina despacio, guarda el arma, retira la cámara de vídeo y se dispone a salir. Suenan las campanas de Sant Patrick, suenan verdes. Cerca, alguien se saca un selfie haciendo una peineta a la torre Trump. J piensa, retrocede, coge la trompeta, sale.

Oscuro.

*Y sacarán fuera del campamento el becerro y el macho cabrío
inmolados por el pecado,
cuya sangre fue llevada al Santuario para hacer la expiación;
y quemarán en el fuego su piel, su carne y su inmundicia.*

Levítico 16:27

HEAVENLY K

Ozkar Galán

(translated by Albert David Hitchcock)

Winning text of the VI Parábasis-Jardín de Ulloa Theatre Texts Contest, announced by the Mercedes Calles-Carlos Ballesteros Foundation, the Palacio de los Golfines de Abajo Museum, the Extremadura Higher School of Dramatic Art and *Parábasis*.

“A Note from the Translator”

The work before you is, like all inspired fiction, an imagined play with some basis in the real world, the one in which we live. It depicts imaginary events that have not happened, yet we would be sadly mistaken to suppose that its fictive status diminishes its status as a real and trenchant commentary of a real time and space we know intimately through the genuine and illusory connections that mass media and culture offer us. Ozkar Galán has consistently demonstrated his irrefutable status as one of the keenest observers of global mass culture and the contradictory values it regularly imparts in earlier works such as *Claudio, rey de Dinamarca* and *Judy Garland*, the latter of which he offered me the great privilege of rendering into English in 2018. From an American translator’s perspective—especially one based in the heart of the Midwest—Ozkar has proved now on multiple occasions that the clearest insights about what one regards, more than a bit territorially, as his or her own world often emanate from afar.

Albert David Hitchcock

Nadie es una isla
entera por sí mismo.
Cada cual es parte de un continente,
parte de un todo.
Si el mar arrasa un pellizco de costa, Europa queda reducida
a la altura de un peñón
o la casa de uno de tus amigos,
o la tuya propia.
Cualquier muerte me afecta,
porque estoy unido a toda la humanidad;
por eso, no preguntes
por quién doblan las campanas;
doblan por ti.
For Whom the Bell Tolls
John Donne, 1572-1631
(trad. Ozkar Galán)

There is within me a brilliant sphere
capable of the most blinding light.
A sphere of beauty,
a diminutive sphere,
a powerful sphere.
The forge of despair covers it,
the loneliness of the universe muzzles it,
heavy and rusted metals, its surface.
One day that brilliant sphere shone.
And that day the light mutilated me,
it frightened me so that I kept it under cover.
And it shines no more, nor is it beautiful,
it does not blind and it is extinguished.
The monster has won.
Rodrigo Machado, 1981-2018
(trans. Albert David Hitchcock)

To Rocío and Pedro for the hospitality.
To Toño for the trip.
To Begoña por for the production.
To Dave Hitchcock, word scavenger.
A NY por ser esa maravillosa Babilonia.
In memory of Rodrigo Manchado
who gave his life in a poem.

0. BEFORE THE WORD

A nearly empty space. Elegant. The music plays Suite in D Major, BWV 1068, by Bach. K is dining with great elegance, alone. He's drinking red wine with a bit of meat and boiled vegetables.

There's a basket with a few slices of bread, a sauce dish and a small chocolate dessert. He's enjoying the dinner. A black man enters, attractive, young. He wears an elegant and extremely expensive suit. He steps forward to a spot where he can be seen. He waits silently, poised to serve. K sees him. He scrutinizes him from top to bottom, hardly moving; he places his silverware carefully on the table and, using a remote control, turns off the music. Again, he scrutinizes his visitor.

With his gaze, he inquires about the name of the visitor.

1. FIRST THERE WAS THE WORD

J: Mr. Spacey...

K: Mr. Spacey is my father, and he already has one foot in the grave.

J: I'm sorry, sir.

K: Don't be. Mr. Spacey's a technocrat from New Jersey, cold with a pen, skilled with a credit card. I appreciate him for being who he is; don't be one of those few who can feel some kind of pity for him, even if it's just pretense.

J: Empathy is an aspect of my profession, sir.

K: Have you been doing it for long?

J: Long enough to ensure your satisfaction for the service, sir.

At first glance, he is analytical, but almost lecherous. He goes on with his business, without paying particular attention to the visitor.

K: How old are you? 30? 35?

J: Whatever age you want me to be, sir.

K: Can I be as old as I want, too?

J: Tonight, yes, sir. You're paying.

K: The rule of thumb: he who pays, sets the rules.

J: Although Bertrand Russell said the only rule of thumb is that there are no rules of thumb.

Second glance. This time sustained.

K: Do you read philosophy?

J: I'm familiar with the saying, sir, and only because it seems to me a quite confusing judgment.

K: Judgments are always confusing when the one doing the analyzing doesn't know how to do it. It's a paradox, its nature is to be confusing. It's fine; well, you're 28 and I'm 33. Does that seem right to you?

J: Yes, sir.

K: Vast age differences are only interesting in classic tales. 28. It's a wonderful age. Right before 30, when one's on the brink of life.

J: I always felt that that was the only virtue in adolescence, sir.

K: Adolescence is the most overvalued vice. Fortunately, one loses it as quickly as one comes.

J: I have no experience with adolescents, sir. (*Tense silence*) I didn't mean to insinuate...

K: Watch what you're stepping in, son.

J: Pardon me, sir.

K: Your age is the right one.

J: It's a wonderful age, sir.

K: And mine?

J: 33? It's a good number, sir. Rhythmic.

K: It's Christ's age.

J: When they killed him, sir. It's Christ's age, when they killed him.

K: When he sacrificed himself.

J: Sir?

K: He sacrificed himself. He sacrificed himself for the sake of others. Isn't that what they've told you?

J: Naturally, sir. But he died.

K: Well, the only honor in coming back to life is in having died previously.

J: I know, sir, I was raised in the church.

K: Does that make you an expert in theology?

J: No, sir.

K: Going to church on Sundays to sing alleluyas to our Lord, does that make you a wise man of Zion? Pray, brother! "Fear not, for I am with you; don't be dismayed, for I am your God. I will strengthen you and I will help you; I will sustain you with my righteous right hand". Isaiah 41:10. The right hand of the Lord always at the ready. Oh, yeh, let's go have our brunch now that we've figured out the meaning of life. (*Tense silence*) It's just a joke. Beliefs don't matter, only stories do. We make up what we want to believe, what changes our vision of the world isn't faith, it's the way they told us the stories. Faith is the least sharp way of castrating the imagination. No one ought to tell us what or how we should believe. In order to believe, you have to stop thinking and imagining.

J: Yes, Mr. Spacey.

K: (*Amiable*) And I'm not Mr. Fucking Spacey.

J: Forgive me, sir. What would you like me to call you?

Thinking.

K: John Donne.

J: As you wish, Mr. Donne.

K: You can't call me John Donne!

J: Why not, sir?

K: For whom the bell tolls? Does it toll for you?

J: Hemingway, sir.

K: Hemingway? Hemingway was a drunken journalist, John Donne a metaphysical Elizabethan poet; it doesn't seem particularly difficult to tell them apart.

J: Of course not, sir. Let's put them in front of us, and I'll know how to pick out the journalist.

K: Very witty.

J: Thank you, sir. What would you like me to call you?

Silence.

K: Call me Kevin.

J: Very well, Mr. Kevin.

K: Kevin.

J: Did I pronounce it wrong, sir?

K: Yes, you certainly did pronounce it wrong.

J: I'm sorry. Would you mind repeating it?

K: Yeh, kid. It's Kevin. (*Awkward silence*) You pronounced it with "mister" in front.

J: I know, sir.

K: It's just plain Kevin.

J: Sir, it wouldn't be right.

K: This isn't a summer romance, it's a contract. There are no right or wrong terms, just the completion or non-completion of the terms of the contract.

J: It's not an ordinary contract, sir.

K: It's an hourly contract. It doesn't give us ample time to get too close, does it, dear? You'll see, son, I'm not expecting your calling tomorrow to tell me, 'Hey, Kevin, did you enjoy last night?' But, for the time you're here, I want it to be comfortable for me.

J: I can call you whatever you wish, sir, but the company policy..

K: I'm not sure about yours qualifying as a company.

J: "Corporation," Mr. Kevin.

K: Well, that's just fine.

J: Thank you. And as far as our relationship..., I'm sorry to inform you that it always has to be "sir."

K: Always?

J: Yes..., sir.

K: And if you dispensed with the formalities?

J: It's highly improbable, sir.

K: So never?

J: No, sir, there are no exceptions.

K: Not even with a generous tip?

J: Even if you wanted...

K: I want you more than you can imagine.

J: Thank you, sir.

K: I love being able to say that out loud without being burned at the stake.

J: ...even if I could accede to your wishes...

K: A man who cannot be deterred!

J: ...it would prove very complicated.

K: But impossible?

J: It's the fault of the profession, sir.

K: Of this one?

J: No, sir. I served in the armed forces, sir.

K: Where?

J: Iraq, sir. 2001-2007.

K: Navy?

J: Navy Seal, sir.

K: Seal. And how did you end up here?

J: Fewer bullets wasted, sir.

K: Metaphorically speaking.

J: Metaphorically speaking, sir.

K: Well, we need to find a solution to this. I don't like the use of "sir"—it sounds more fitting for someone older, an old man.

J: It recognizes a difference in rank, sir.

K: Did you ever have a superior officer younger than you when you were serving?

J: No, sir.

K: So it goes with someone older. Do you view me as old?

J: No, sir.

K: Oh, come on. You're putting me on.

J: Absolutely not, sir.

K: You watched my movies when you were only a kid.

J: I'm not into the movies, sir.

K: Don't lie to me, son. You consider me old.

J: It's possible...

K: From the moment you walked in.

J: ...sir..

K: You haven't stopped looking at my hands.

J: ...sir, if you'll permit me, ...

K: What are you expecting to find in my hands, son?

J: ...it's possible you'll feel younger if you stop calling me son, Mr. K.

Tense silence

K: Say that again.

J: I'm sorry, sir, in no way did I intend to...

K: Say it again.

J: My apologies if it seemed inappropriate to you, sir.

K: (*Savoring the moment*) Can you repeat what you've called me?

J: Mr. K?

K: Mr. K.

J: It was unintentional, sir.

K: Mr. K.

J: I remind you that if you wish, at any time, you can request the company of someone else similar to me in profile, sir.

K: Mr. K.

J: Arranging another date and time convenient to you will be our most absolute priority, so if you will, may I recommend...

K: YOU HAVE SAID MR. K. SAY IT AGAIN.

Tense silence

J: Mr. K.

K: Fantastic.

J: Pardon me, sir?

K: I like it. It has a nice sound.

J: Mr. K?

K: Yes, I like it: Mr. K.

J: If you don't see it as a vulgar rendering of your name...

K: Vulgar? To the contrary, cultured. Have you read Kafka?

J: Yes, sir.

K: What have you read?

J: *The Metamorphosis*, sir. The man who turns into a cockroach.

K: Actually, he turns into an insect. *Traduttore traditore*.

J: I'm sorry, sir, languages...

K: It's a bad translation. It's not exactly a cockroach. Well, in truth it's all a metaphor, but it isn't that work I'm talking about. Have you read *The Trial*?

J: Who's the author, sir?

K: "Youth, divine treasure".

J: I'm sorry, sir, at school we focused more on American literature.

K: OK, kid, "Youth, divine treasure" isn't Faulkner, but I guarantee you it's American. It doesn't matter. We were talking about *The Trial*.

J: I've not heard of it, sir.

K: It's also by Kafka. It has the same dynamic. It talks about a man who learns one day his life has been changed forever. The character is called Josef K, but the author always refers to him as K, so I like K.

J: Mr. K.

K: It works for me. I feel an identification with K.

J: And what's the trial you see yourself forced to go through, Mr. K?

Cautious silence.

K: Death. We're all dying gradually, am I right?

J: At times, we're the ones marking the time, Mr. K.

K: What did you say your name was, son?

Bothersome silence.

J: ...I haven't said, Mr. K.

K: Did something happen?... (*Looking around to find the right word. He can't find it. Thinking*) ...son? (*Finding it*) Oh, how did I fail to realize it before? You hardly care that I feel old.

J: My purpose is to make you happy, Mr. K.

K: *A Few Good Men*.

J: Pardon me, Mr. K.?

K: *A Few Good Men*. 1992. Rob Reiner. No? Come on! Jack Nicholson, Tom Cruise, Demi Moore, Kevin Bacon, Cuba Gooding Jr... Is there anybody home? It's a goddamned classic.

J: I'm sorry, Mr. K. As you please, for me a classic is one involving physical contact between the Denver Broncos and the New York Giants.

K: It doesn't matter. At the end of the movie, Cruise unleashes Nicholson's rage and when he's defeated him, he shouts "...And don't call me 'son'..." Get it? "Don't call me son," so, just like you, summoning a sort of Pan from his youth... In the end, it turns out that you somehow resemble a dyslexic hick measuring a little over five feet tall. *K continues on with the Cruise impression, and laughs, and somehow achieves the complicity of J. Both laugh, drawing physically closer, and in the performance, the position of K's face leaves his lips almost uncomfortably close to J's. The laughter ends.*

J: Is everything alright, Mr. K?

K: In the end an enraged Cruise completely injected with testosterone due to his stupid youth says: "Don't call me son. I'm an attorney and an official of the United States Navy. And you are under arrest, you son of a bitch." That's how it is, son. Calling you "son" reminds me that I'm twice your age and that your youth could make me look stupid, which isn't to my taste. For whom the bell tolls.

J: It's a good title, Mr. K.

K: It's a good poem. The bell tolls for the dead. Don't ask for whom the bell tolls, because the bell tolls for you.

J: And in the poem, is the fear a fear of death or of a funeral, Mr. K?

K: Death is something concrete. Imagine what you have to fear.

J: I don't think at my funeral they'll be making the same kind of comments that they will at yours, Mr. K.

K: We'll see which one of us has time to find out. What's your name, son?

J: I'm not accustomed to giving my name, Mr. K. Normally the client calls me by something generic or a code name. You need to understand it's not common in this type of relationship.

K: Well, no, I don't understand. It's a part of life. Life, death, relationships, eating, excretion..., I don't see the need to explain what we are going to do tonight, while it may not be as noble as growing tulips in an idyllic meadow. Eating and shitting, it's the same thing, just going in different directions.

J: You are eating dinner, Mr. K.

K: Is this some contest of banalities?

J: Mr. K I can wait outside until you finish.

K: (*Looking at his watch*) No. It's fine this way. Besides, you were as punctual as an English Protestant on the day of his weekly sacrament. I'm the tardy one.

J: There's no rush, Mr. K. Please, enjoy your dinner.

K: I've been dining alone for almost a year and I've lost track of time. It can be quite nice having a chat before..., well, you know.

J: How do you prefer to call it, Mr. K?

K: Doing it.

J: Doing it is fine, Mr. K. There's nothing shameful in it, unless it's something you haven't chosen to do.

K: It can be quite nice talking to someone before doing it.

J: My conversation isn't very enjoyable, Mr. K. I'm not used to talking with clients.

K: You know, the clients, we're not merchandise.

J: I know, Mr. K.

K: Tell me something about yourself.

J: My life isn't very interesting, Mr. K.

K: Come on now, son. You're not some pimp working the street corners, you're in the...

J: Corporation, Mr. K.

K: Corporation. You must have thousands of stories to tell. Who've you rubbed out recently?

J: "Rubbed out" isn't a term we use in our publicity, Mr. K.

K: Just tell me one.

J: ...and we maintain complete confidentiality with our clients, Mr. K. They're people like you, Mr. K.

K: Handsome and famous?

J: Only high purchasing power, Mr. K, and lovers of their own privacy.

K: Only high purchasing power,

J: Only high purchasing power, Mr. K.

K: Well, tell me about yourself. (*Silence*) Alright. "Watson, let me think for a moment with my pipe and my Stradivarius." Conan Doyle, an old friend.

J: I've seen the series. They were inspired by the movie, right, Mr.K?

K: I like to think there are still people who read the novels.

J: I know the novels, too, Mr. K. I was just joking.

K: It's not American literature.

J: My father felt a certain weakness for the old country, Mr. K.

K: I believe I can discern things about you only from observation.

J: Foresight isn't one of my virtues, Mr. K. If you can acquire it, it will be stimulating.

K: "There's nothing more stimulating than a case where everything goes against you."

2. EUCHARIST

K: You aren't from around here. I know that accent. You're from Boston..., or Massachusetts. Yes, I've sniffed you out. The classic upstanding man from New England.

J: I hope you don't have problems with upstanding men, Mr. K.

K: Relax. Why don't you relax a little?

J: I'm working, Mr. K, but even so. You sniffed me out.

K: I knew it! Sit down and have some dinner with me!

J: Mr. K, I'm sorry, and I thank you from the bottom of my heart, but it won't be possible.

K: "It won't be possible?"

J: I've already dined, Mr. K.

K: So early?

J: In Boston, in Boston, always. You guessed it, Mr. K.

Silence.

K: Of course, if I can't convince you to dine, you certainly can share a glass of wine with me.

J: Not tonight, Mr. K.

K: You think we'll have many more chances?

J: I can't drink alcohol, Mr. K.

K: For religious reasons?

J: On principle, Mr. K.

K: What type of principle? To always go against me?

J: Today I have to “rub someone out,” Mr. K.

K: For the love of God! You could drink an entire bottle and do it without problem.

I too have been your age, you know?

J: You’re not much older than me now, Mr. K.

K: How old do you think I am?

J: 33 today, Mr. K.

K: Well played, but you’re going to have a drink:

J: I don’t usually drink alcohol, Mr. K.

K: It’s not alcohol, child; it’s the damned nectar of the gods. The secret of bottled happiness. This isn’t like drinking a whiskey in Soho. It’s a California Screaming Eagle, from ’94. Made in America. Each bottle costs four grand.

J: I wouldn’t know how to appreciate it, Mr. K.

Uncomfortable silence.

K: In your ad it reads, “We treat you like a god,” in small letters, yes, but a god, regardless, therefore I’m not Mr. K, but Heavenly Mr. K, and this wine is my blood shed for you for the forgiveness of your own sins.

J: Mr. K.

K: TODAY I DON’T FEEL LIKE A GOD, I WONDER WHY THAT IS!

K pours a glass. J takes it in his hand, and takes a drink. He sets it back down on the table

K: Thank you, son.

J: (*Caring*) Mr. K.

K: But I want you to know that the people who planted the first vineyard in California were rolling in their graves when they saw you drink wine like that.

3. SYMPOSIUM

K: Sit down, please.

J: I thought you only wanted my service, Mr. K.

K: Well. I’ve changed my mind. I’d like you to sit down with me, like a gentleman ought to; later on, what will happen will happen.

J: You want me to drink more wine, Mr. K?

K: One or more people sit down at a table. No food is served, so we share this between us. It's not a table for dining. At the table there is something to drink and those present at the gathering drink and talk about the relation of man with his surroundings, with life, with the soul, with the gods... that is what the Greeks referred to as a symposium. I invite you to make a symposium with me. I invite you to join me in becoming a classic Greek god.

J: I thought that you wanted to look like Christ, Mr. K.

K: The apostles wrote the Bible in Greek. You're not going to one up me with history lessons.

J smiles openly.

J: No, Mr. K.

K: Oh, my..., his first smile.

J: It just slipped out on me, Mr. K.

K: Don't talk about it as though it were gas. To smile is divine, it's wonderful, it's what separates us from the animals. I wish you smiled more often.

J: You're right, Mr. K.

K: You have a terrific bearing. You'd be a great Greek.

J: It's possible, Mr. K.

K: Play it out with me. Let's do it. The symposium of the New Yorker with the young Bostonian. (*J smiles*) Come on. You're keeping something from me. You're smiling about something I'm not aware of. Come on, kid, tell me. What's so funny?

J: It's about the symposium, Mr. K...

K: Are you going to speak ill of the Greeks? Really? You must know that many of the things we do today, customs, sayings, and rules of behavior, all come from the Greeks, from that great civilization that shed light on the world. It's true that nowadays they're odd guys with expensive restaurants, but hey, one can't live at the summit of the mountain forever. If you knew anything about the Greek world, you wouldn't doubt that what I'm saying to you is true.

J: Mr. K, in a symposium, they talked about life and death and art, and, really, there was no food.

K: There was no food, as I've already stated.

J: There was no food.

K: No sir.

J: But the Greeks didn't drink wine.

K: Son, wine and beer are more ancient than you think.

J: Naturally, but not in a symposium, Mr. K., it was all about philosophizing, talking over a long period of time where you had to think. They couldn't allow themselves the luxury of getting drunk. They didn't drink wine, Mr. K, in a symposium... The meeting would have no meaning if the words became slurred.

K: And so what did they drink?

J: Water, Mr. K.

Silence.

K: What the fuck do the Greeks know about life?

J: They were conquered by the Romans, Mr. K.

K: Sure. That's the reason they were conquered by the Romans, because the Romans, they knew the true value of wine.

J: It's possible, Mr. K.

K: It's not just possible, it's obvious, crystal clear. The Romans fucked up the Greeks, who didn't know that wine is an indispensable element for thinking. Is it or is it not so?

J: It is, Mr. K.

K: So drink.

J: Sir?

K: Do you think you're going to outmaneuver me because you watched some documentary about the Greeks on cable TV? I've been working with words professionally for thirty years, kid. Drink. (*He drinks*).

K: What do you think about life?

J: Do you mean yours, sir?

K: About life, in general. What do you think about life?

J: It's..., it's a wonderful moment that God grants us, Mr. K.

K: God?

J: Or whoever it is, Mr. K.

K: But you said God.

J: I did say God, Mr. K.

K: Or whoever it is. Whoever it is, it's another god. Isn't that true?

J: I suppose so, Mr. K.

K: You think there's a superior being who pulls our strings?

J: That's how I've been raised, Mr. K.

K: To believe in one God.

J: In one God, Mr. K.

K: Given your profession, I'm unsure if it's ironic or hypocritical that you believe in God.

J: Didn't you ever hear of Mary Magdalene, Mr. K?

K: Rejected for being a whore.

J: Rejected for sleeping with Romans, Mr. K. Normally sex crimes have nothing to do with sex, but rather who you have sex with. And Christ didn't reject her.

K: Christ was a fucking communist.

Silence.

K: Aren't you going to ask me my opinion about life?

J: It's not in my job description, Mr. K.

K: Isn't it?

J: Absolutely not, Mr. K.

K: You are really interesting. (*Silence*) You don't say "Thank you."

J: I'm not sure if what you've said is positive or negative, Mr. K.

K: It's positive.

J: In that case, thank you, Mr. K.

K: It's positive because it indicates someone who's not going to judge others.

J: Understood, Mr. K.

K: Have I offended you?

J: No, Mr. K.

K: I haven't offended you?

J: That's what I said, Mr. K.

K: But you've changed.

J: No, Mr. K.

K: Your sentences are shorter, or you don't say anything, you only say yes or no, never denying.

J: It's possible, Mr. K.

K: You're turning patronizing because you take it that I have judged you.

J: I'm not offended, Mr. K.

K: I didn't ask you.

J: Yes, you did ask, Mr. K.

K: I asked you it before and you answered. Why do you repeat your answer?

J: I thought was clear to you, Mr. K.

K: Do you think I'm an idiot?

J: I haven't said that, Mr. K.

K: Do you think I'm dense, that I don't understand things?

J: No, Mr. K.

K: Do you see me as old, incompetent?

J: No, Mr. K.

K: Then why do you respond the same way over and over?

J: I've already told you, Mr. K.

K: I've only emphasized how hypocritical your relationship is with the sacred story, son.

J: I suppose I appreciate the meaning of the comparison considering the life experience of the source of the remark, Mr. K.

K: You don't know who I am, you don't know how I came to this, you don't know shit about me.

Silence.

J: This is one of the reasons we don't fraternize with clients, Mr. K.

Silence.

K: I haven't judged you, I haven't stated the obvious, a combination of irrefutable facts.

J: I don't understand, Mr. K. Do you want us to get to the...?

K: First I want to talk.

J: We don't fraternize with clients, Mr. K.

K: You've already said that.

J: I can't fulfill your will, Mr. K.

K: You don't want to fulfill my will.

J: It's outside my duties, Mr. K.

K: We can all stretch our duties a little.

J: Not in this case, Mr. K.

K: How much does it cost to talk with me?

J: I can't accept cash from you, Mr. K.

K: You can't...? (*He searches in a drawer*).

J: I'm not going to accept money out of hand, Mr. K.

K: Damned upstanding men, shit.

J: Mr. K...

K: I don't want to give you money. I don't want to offend your professional code. I'm feeling lonely and the fact that I'm always surrounded by people, and, hey, and everybody wants to be around me except the guy I've already paid, why can't I just go out with all the others? Because I'm sick of people, I'm turning into a sociopath. Any son of a bitch can screw, but talking... Here are a few... \$30,000, give or take another thousand. I'll set them on this night table. I'm not going to look at the table again, and I am going to forget I left them there.

Silence.

J: You know my compensation, Mr. K, it's not a question of money.

K: No, it's a question of compassion.

J: For you, Mr. K?

K: No, for Frank Underwood.

J: Who?

K: He was the fucking President of the United States, you really need to watch more television. Look at me, I'm a completely broken, pleading motherfucker, and now you know the full extent of my desperation.

J: I know what you're telling me, Mr. K.

K: And why were you going to lie?

J: And why was I going to lie to you, Mr. K?

K: Because you're a good person. I'm a poor sadsack, son, I only want a little chitchat, you already know. Be a good Samaritan. Half an hour. (*J thinks it over, glances at his watch, takes the money. He listens*) Find something worthy to do with that golden talent of yours. Do you believe that God views you kindly?

J: I thought you wanted chitchat, Mr. K.

K: Now you couldn't really think it was going to be easy to chat with me, could you? Tell me, do you believe that God views you kindly?

J: Right now, Mr. K?

K: In general.

J: God's always watching, but I don't think he sees me as any worse than you, Mr. K.

K: But I don't care how your imaginary friend views me.

J: How he views you, no, Mr. K.

K: Surely he has more important things to do than gaze at me.

J: Naturally, Mr. K.

K: It must be awful to sense someone watching you continuously.

J: I don't feel that way, Mr. K.

K: I'm glad. I got the sense from you that...

J: I've misstated, Mr. K.

K: In *The Trial*...

J: Excuse me, sir?

K: Kafka.

J: Right, Mr. K. You mentioned it earlier.

K: Josef K is visited by some people he doesn't know at all, and they tell him that he's being tried for a crime he's unaware of.

J: Interesting, Mr. K.

K: At its root it's a little bit of Orwell and his Big Brother and the wall in *Animal Farm*.

J: Or from *Metamorphosis*, Mr. K.

K: I'm not sure. In *Metamorphosis* it's more about a man who, from so much adapting to the media, ends up turning into an unworldly being. Here we're dealing with the image of the hero who changes for the world.

J: Are you talking about a change of perspective, Mr. K?

K: No. You know what happens when one peers into the abyss, right?

J: The abyss likewise peers back at the person, Mr. K.

K: Can it change your view of someone, seeing him commit an impure act?

J: I'm not sure, Mr. K.

K: Imagine a friend.

J: Yes, Mr. K.

K: And that friend does something that... he routinely does. Or not routinely, but it's not so odd. Something that for him is improper.

J: Like what, Mr. K?

K: Whatever, it doesn't matter. But that thing he does, it immediately creates in you a feeling of repulsion. Even if you continue loving that person, now you'll never view him the same.

J: I believe it wouldn't be possible, Mr. K. That friend would have been conscious of committing that act, that it would hurt me, and so he'd avoid it.

K: It could be bred in the bone.

J: Evil, Mr. K?

K: Does evil exist?

J: I suppose so, Mr. K.

K: Or does it exist just for us?

J: What are you referring to, Mr. K?

K: Have a glass of wine, we're getting ahead of ourselves. Let's go back to the beginning. What does God think of you?

J: I hope it's a while until I get to ask him, Mr. K.

K: Do your friends know what you do professionally?

J: No, sir.

K: Interesting.

J: Isn't it hypocritical to condemn my services and at the same time seek out my services, Mr. K?

K: I don't condemn your services. How about you?

J: It's a job like any other, Mr. K.

K: I know. I don't judge you.

J: I do something, and I do it well, Mr. K.

K: I understand it perfectly.

J: And they pay me very well to do it, because I do it very well, Mr. K.

K: For me, personally, it's costing me a fortune.

J: You sought us out, Mr. K.

K: Naturally.

J: No one offers a guarantee that can match ours, Mr. K.

K: But that doesn't change the nature of the work.

J: Somebody has to do it, Mr. K.

K: Why you?

J: And why not me, Mr. K? Besides, the case you're making, it makes no sense. I don't carry this inside me, it's something that, given the circumstances, at a particular moment, I decided that I had to do. Mr. K, I don't think it's in my blood, it's really about my checking account.

K: It's always about the checking account. Love, it's what makes the world go round. Love, the love of gold.

J: I've heard that before, Mr. K.

K: It's from Mamet.

J: I'm not sure I've read him.

K: Gene Hackman said it in a movie.

J: I haven't seen it, Mr. K.

K: Money.

J: What makes the world go round, yes. You got to pay the bills, Mr. K.

K: It's always about money.

J: At times it's for the love of art, Mr. K.

K: The love of art is a scam for the unsuspecting. Haven't you noticed it?

He points to the trumpet.

K: I've had it for years.

J: It's beautiful, Mr. K.

J: You don't know how to play, Mr. K.?

K: I learned as a child. I only know how to play one or two songs. In my own way, but no, I really don't know how to play the instrument. Can you imagine what a little kid from Harlem who really could play the instrument could do with it? Can't you just imagine yourself in the *Red Rooster* playing with a band? At the tables they serve chicken with waffles and picante sauce for thirty dollars and your partner is there with two more wind players. Maybe a sax and a slide trombone. All the time like that, in motion... and a drummer to keep time and... they turn down the lights and the

show begins. I love the *Red Rooster*, it's a magical place. Imagine that kid, doing this for years and the place erupting in cheers from all over the room. Imagine the kid, imagine how he plays, how the tone rises. Imagine that trumpet solo, those sharps erupting so loud that glasses are on the verge of breaking. Can you imagine it?

J: Yes, Mr. K, I can imagine it...

K: Forget it, it's not going to happen, do you know why? I bought it, he didn't.

J: I understand, Mr. K.

K: No, you don't get it. It's what money does. Money offers material things to people who don't need them. The trumpet's here, the kid is here, the place is here, and the money... the money is what turns the guy who could be a fucking Louis Armstrong into a loser, a part-time McDonald's cashier. Do you understand now, kid?

J: You have money, Mr. K.

K: No! The money has me. Money has me and has made me the owner of a marvelous trumpet, one of incredible value which would be a work of art in the hands of another person, do you understand? Art is not for oneself, and art is the gift people have to make other people happy.

J: But you're an artist, Mr. K.

K: I am an artist, but I have a trumpet I'll never know how to play because God hasn't bestowed on me the fucking gift of music. What in somebody else's hands would be a retelling of the Pied Piper of Hamelin, in mine offers the world the Whore of Babylon armed with a fucking... golden... trumpet. (*Silence*).

J: You could give the trumpet away, Mr. K.

K: Do what?

J: Give the trumpet away. To someone who could make art with it, Mr. K.

K: I'm not giving the trumpet away because the trumpet is mine. I love the trumpet, it cost me a fortune. What's the matter with you? What are you, a communist?

J: I don't understand your complaint, Mr. K.

K: I'm not complaining. I am exposing a truth.

J: You're exposing that you do it all for money, Mr. K.

K: Which is why at times we do things for the love of art.

J: The scam for the unsuspecting, Mr. K?

K: For the innocent, son.

J: In that case for everyone. We're all innocent, Mr. K. At least until the opposite is proven.

K: Above all in this pure society, right?

J: Pure. Whatever you say, Mr. K.

K: Don't be patronizing.

J: *Your theory* has a flaw, and I think it's only because you want to exempt yourself from blame. If we're all innocent, where are the guilty, Mr. K?

K: You're going to see, our society is clean and pure thanks to our enormous sewers. We need a few sewers for freeing us from our crap. Under our feet there lies a weak ground, and under that ground you find the sewers of our society. The ground has to be soft because at any time, anyone can go from living in this immaculate place, with amazingly clean streets, to become a castaway and another part of the trash, just one more part of the sewer. You can't even fathom how many people are there. People who were the social elite and who now are garbage. When the people up here feel bad, take a look through that thin ground below and remember all those heroes of yesteryear, those people who were the foundation of your fucking democracy; you can find examples in the American family who turned into rapists, you'll find people who merely stepped into the wrong place at the wrong time or who were falsely accused of something. Society's sewers represent such an enormous space that one doesn't have to be selective, there's always space for one more.

J: And the innocent end up there, Mr. K, in the sewers?

K: Never even sticking their heads up for air. Way down below they're all enormous sons of bitches. The majority of our heroes, they are.

J: And what's the difference between the heroes and the villains, Mr. K?

K: Money. It's always the money.

J: Money doesn't give you everything, Mr. K.

K: You say that because you don't have money.

J: I say that because I know money, Mr. K.

K: With money you have it all.

J: There's one thing you'll never have, Mr. K.

K: What's that?

J: Enough of it, Mr. K. You'll never have enough.

Uncomfortable silence.

K: We've cheapened this conversation. We were talking about it being bred in the bone. I had a friend: Miles. Miles had a dog, an old hunting breed. He had rescued it from the pound, so you would think that either it didn't know how to hunt or couldn't hunt, in spite of its blood. An outcast. Miles loved that dog. They used to climb hills together. He named it Churchill. In England it's common to call dogs that when the dog is ugly.

J: My dog was named Donald, Mr. K.

K: Is he ugly?

J: If you'll forgive the expression, ugly as the devil's asshole, Mr. K.

K: I don't have any problem with the expression, as long as you didn't name it after the duck.

J: It has nothing to do with the duck, Mr. K.

K: My iguana was named Donald.

J: Is he ugly, Mr. K?

K: As the devil's asshole.

J: Poor iguana.

K: He died from that. He died from having that name.

J: Mr. K, can you die from having a name?

K: Having a name can make you suffer since you can't fit the associated idea. So the story goes that Miles and Churchill would take walks in green meadows. You probably know deer go from the riverbank to the mountain and viceversa. Churchill at times would run behind them. Jesus, how he loved that dog. And then it happened.

J: He caught up with one.

K: A fawn. It was a combination of circumstances, but he caught up with it. It took him seconds to kill it. Miles couldn't do anything, he only heard the animal's cry of agony, and he saw it being overcome. It was almost instantaneous. I'm not going to tell you that from that moment he hated Churchill, but I guarantee you he could never look at him the same way again. In truth, it's stupid. The dog carried that instinct inside him before and after he killed the fawn and Miles knew it. It's not like something that you don't expect, it's something that, even latently, you knew was there.

J: I hope you don't view in my service some reason to hate me, Mr. K.

K: I hope you do whatever's possible for it to be that way.

J: I don't know if you have picked up on it, Mr. K.

K: On what?

J: Since we talked about my profession, you've stopped referring to me as son. I suppose that it's similar to the Churchill case, that you knew from the start what my profession is, you called me, but it isn't until you really contemplate what I do, that you stop thinking of me as "son," Mr. K.

Tense silence.

K: That is sheer stupidity.

J: Naturally, Mr. K.

4. STUPIDITY

K: Everything in the end is stupidity.

J: I'm sorry if you saw me as stupid, Mr. K.

K: It's not only stupid people who say stupid things. Life is like a synopsis of the story of the squirrel in Grand Central. Are you familiar with it?

J: The station, Mr. K?

K: The story.

J: I don't know too many stories about squirrels, Mr. K.

K: Don't you like them?

J: I don't like squirrels, Mr. K, I do like the hamburgers at Grand Central, but I don't know of any stories that relate one to the other. Are there squirrels in Grand Central?

K: Jesus, it's a joke. In truth, it's almost like a joke. *(He begins to tell it, amused)* Once there was a squirrel in Grand Central, and he was carrying a nut under his arm and crying a lot. *(Mimicking)* Have you ever seen a squirrel cry? It's disgraceful. And he just kept on crying, and another squirrel came along:

— What are you doing? Why are you crying?

— I lost a nut.

— But... What do you mean? Why, you have it right under your arm.

— Right, but I had two before, and another squirrel bigger than me came along and took it away.

— You should have yelled! —because, naturally, this squirrel was also very strong— You should have yelled!

— I yelled and yelled at the top of my lungs, and nobody came. All those trains coming and going, all the noise, nobody heard me and nobody helped.

— The nut.

— What?

Changing his tone radically.

— Give me the fucking nut, you fucking piece of rat shit.

J: I'm not sure I caught the meaning of the story, Mr. K.

K: Oh, I think so. Think about the only stupid act that the squirrel committed.

5. ART

J: I suppose you want to make me understand that one can't put much stock in empathy, Mr. K.

K: "Nighthawks."

J: I beg your pardon?

K: "Nighthawks," it defines us. Are you familiar with Hopper?

J: I'm sorry, Mr. K, I can't help you.

K: You baffle me with what you do and do not know. You don't know Hopper, Edward Hopper?

J: Wait... Yes, of course. I didn't know we were talking about football, Mr. K.

K: We're talking about art.

J: Yes, Mr. K.

K: Shit. You're not familiar with Edward Hopper? Do you understand what I'm saying to you? You don't know fucking Edward Hopper. That is art, not being able to explain to you what I think because you have no artistic frame of reference. Knowledge doesn't make us free, it makes us slaves of stupidity.

The more I know about something, the less I can talk with people.

J: I don't understand you, Mr. K.

K: Not knowing who fucking Edward Hopper is. That is art.

J: You've lost me; I'm sorry I can't please you, Mr. K.

K: Sure you can please me; that's why you're here.

J: In the sense of my being able to discuss art with you, Mr. K, I'm sorry I can't please you in that.

K: I'm the one who doesn't know about art. Does the picture of Marilyn in multiple colors ring a bell?

J: Yes!

K: Yes?

J: Yes, Mr. K. Warhol, right?

K: Warhol.

J: That is art, yes sir.

K: It is art. Do you like Warhol?

J: I'm not an expert, Mr. K.

K: It's fine. But... do you know him?

J: Naturally, yes, Mr. K. Who doesn't know Warhol?

K: That is art. You see, a guy revives abstract realism and forever changes American painting, and you haven't even heard of him. Some queer takes pictures of some tomato soup cans, he does some manual labor, and you're a fan. As a society we're going straight to hell.

J: I'm not sure what you mean, Mr. K.

K: There's a town, the kind from very old Europe, the kind that keep secrets.

J: Like everybody, Mr. K, like everybody.

K: Like everybody. But in this town the secret was a carving from the sixteenth century. A carving, you know. A piece of wood they carved a figure from.

J: I understand, Mr. K.

K: Polychrome.

J: With lots of colors.

K: With lots of colors. A historical gem, the kind you seldom come across. But you see, the town is a boring town, one nobody ever goes to, a town destined to disappear...

J: But they have a secret.

K: Wait.

J: Sorry, Mr. K.

K: But they have that secret. The thing is, a lady, very pious, who takes care of the carving, who knows why, decides that she's a restorer and she sands down the carving and paints it. She destroys a work of art five hundred years old and manages to turn it into a stupid ragdoll of absolutely no value at all.

J: I understand, Mr. K.

K: Do you understand?

J: Yes. Ignorance hurts art.

K: It's not that. Well, that, too. Ignorance destroys art. Not always in such abrupt fashion, but ignorance destroys art. And what is art?

J: Something worthy of admiration, Mr. K.

K: Exactly. Art is the object or fact worthy of admiration. That's why I know nothing about art. That carving was mentioned in all the books, but no one was going to visit it or admire it. Precisely at the time that a person so ignorant, worthless, apathetic, and lazy with art was fucking over a true work of art, at the precise moment when an old whore decided she was the reincarnation of fucking Warhol, in that goddamned moment, hordes of tourists set off for that town in the old Europe to admire the mangled carving. The ones who had never heard of that town, were calling asking about lodging, they took photos, they admired, they marveled at it, and bought tee shirts of that fucking eyesore. Shit as an artistic object.

J: I read in the Sunday art section that an Italian had it pasteurized, Mr. K.

K: Pasteurized what?

J: His feces, Mr. K. He pasteurized his feces.

K: No, he didn't pasteurize them. He bottled and sold them as "Artistic Shit."

J: And what kind of artist are you, Mr. K.? Considering the position between art and feces.

Silence.

K: Bottling shit. Fucking Wop.

J: They gave us pizza, Mr. K.

K: And it's an excellent decorative piece. It isn't there to remind us we're free,

it's there to show tourists that for twenty dollars they can take a picture of it from a distance. That's what I'm referring to.

J: The Statue of Liberty, Mr. K?

K: To the way we view art. Consider the Italian.

J: What?

K: The one who put his shit in a can. He was an Italian. "Merda d'artista." It even sounds good. Goddamned spaghetti benders.

J: They gave us pizza.

K: For Christ's sake, let it go! We're talking about art! I spent an entire day at the Metropolitan. Have you been there?

J: The museum? Whenever I go to Central Park, Mr. K. It impresses me as a building. I went in once, when I was little.

K: ...I spent a whole day there, from opening to closing. I was there. I was right in front of "The Sunflowers," you know, Van Gogh.

J: The painter who's missing an ear.

K: Well, that's a little bit of a myth. The thing is, it's there, in the middle of a gallery, exposed like the crown jewel.

J: Is it a good painting, Mr. K?

K: It's an excellent painting. I spent the entire day measuring it.

J: Is it a large painting, Mr. K?

K: No, I didn't measure it that way. I was measuring the amount of time each person who approached to admire that masterpiece spent in front of it. No one was there for more than ten seconds. No one. I observed hundreds of people. No one. But the great majority did snap a photo of the painting. And sure enough they spent one or two minutes thinking about what comment to include on their social networks about the painting. Our perception of art has changed to such an extent that we've ceased to think of art as such, as something to admire and instead as something we want to be part of. We don't understand art as separate from us, we don't understand a museum as a space separate from us, we don't understand a world without our fucking presence. We're so self-centered, such idiots that we don't understand anything if it's not in counterpoint to ourselves. We no longer understand art as a contemplative medium but rather a space that we complete with our divine presence.

J: (*Pointing to the camera*) Why record it, Mr. K? Doesn't it seem to you a bit morbid?

K: It's something I want to show. I suppose you find it surprising.

J: What's surprising is the explanation about the individual within the artwork, then wishing to be recorded, Mr. K.

K: In this case, I am the work of art.

J: Correct, Mr. K.

K: You have objections?

J: I can't be recognizable in the picture, Mr. K.

K: Recognizable?

J: There can't be anything to help reveal who I am, Mr. K.

K: And what reveals you to be a person?

J: In my work? My image, Mr. K.

K: The I, the ego's final frontier.

J: The ego's final frontier is where you come out of yourself in order to see yourself, Mr. K.

K: Do you think I'm doing this because I'm conceited? Come on, tell the truth!

J: I think you're doing this out of frustration, Mr. K.

K: Go on.

J: It's been over half an hour, Mr. K.

K: Right on time.

J: Like an English Protestant on the day of his weekly sacrament, Mr. K, although we New Englanders have replaced the sacrament with powder.

K: Interesting. Can you explain the part about the frustration to me?

J: Since you like stories, allow me to tell you one. For my work, I too find myself accustomed to traveling, Mr. K, and one of the cities where I most often offer my services is Washington. D.C. is different from other cities, because during the day it's all a stage, everything is beautiful, our great nation, the presidential monuments, the White House, Congress, all the stands selling fruit-flavored ice cream, you get it.

K: Yes, I know Washington.

J: Have you walked the streets of D.C. at night, Mr. K?

K: I've made merry at parties all over the world. I don't know where you're going with this.

J: The streets, Mr. K, I'm talking about walking the streets. Have you ever walked the streets at night?

K: I don't remember.

J: America vomits into Washington, Mr. K. During the day, thousands of tourists spread through the city from place to place taking photos and admiring the sites, but at night, the shapeless mass of people who attempted to make it, the ones who tried and failed, that confection that victorious America couldn't digest, it gets regurgitated in the form of relics, zombies who wander around aimlessly, without any destination, home or future. Homeless and brainless, because they've lost it all. They're not just bums trying to get through the night, they're people trying to get through life, people, Mr. K., who talk to themselves because they have nobody else to talk to, who've been devoured by the system and have lost all hope. They get regurgitated on a daily basis until the day when they have no more energy and they end up being digested. I ran into a woman at the door of a Seven Eleven I went into to buy a bottle of water. I bought her a sandwich, the kind that's wrapped in plastic, you know. I gave it to her when I left, and her response was, "Thanks a lot, but I don't eat meat." So then I went back in the store and asked if I could get something with vegetables instead. I exchanged it, walked out again with it just so that woman could have something to fill her stomach. "Thanks a lot, but I don't eat vegetables." I think there are times when someone finds himself in a hole because he hasn't thought about getting out. Do you want to get out?
Uncomfortable silence.

K: Are you asking me if I'm sure about what I want to do?

J: I think so, Mr. K., I think that that is what I'm asking you.

K: Will you return the money?

J: Mr. K, I shouldn't even be talking with you.

K: It was a joke. Hope is that fucking gigolo dressed in green who winks an eye from twilight. I'm completely certain about what I'm doing, and it's not making a desperate exit from anything, it's an empirical demonstration that I am an exceptional actor. Why did you ask?

J: I believe in redemption, Mr. K.

K: I'm not guilty!

J: Of what, Mr. K?

K: You want me to say it?

J: Are you afraid to say it, Mr. K?

K: Does it change anything if I'm innocent or guilty?

J: It changes everything, Mr. K.

K: Does knowing it change the opinion of others?

J: I'm not sure they'd believe you, Mr. K.

K: I'm not talking about if they believe me or not, I'm talking about them knowing the truth. I'm talking about them really knowing if I'm innocent or guilty—would anything change?

J: I'd like to think so, Mr. K. The truth is important.

K: The truth has been violated. The truth is an abused woman in the hands of anybody. There's no truth anymore, now there's only "my" truth as a credible necessity. The truth is a chimera.

J: Yes, Mr. K.

K: Don't be patronizing, Jesus.

J: I'm not, Mr. K.

K: I was at the height of my career, the very pinnacle, and suddenly it all disappears. Do you have any fucking idea how it feels when the ground you walk on simply disappears. It's a free fall to who knows where, it's seeing everything you've worked for die. Do you have any fucking idea? Jesus, it's watching everything crumble to pieces, and somehow I'm guilty?

J: I disagree, Mr. K.

K: Disagree all you want. You can all go fuck yourselves, but for what goddamned reason am I tied to the stake?

J: For sexual abuse, Mr. K. You're at the stake for sexual abuse. People are afraid of rapists.

K: Of queers.

Silence.

6. THE FINAL TRICK

J: What?

K: People are afraid of queers.

J: I don't see the relevance, Mr. K.

K: Are they afraid of me? Me? Seriously?

J: They're afraid of sex offenders, Mr. K.

K: Of queers.

J: Of offenders, Mr. K.

K: "Grab them by the pussy, you can do anything." Does that sound like idyllic love? And it's the fucking President of the United States, Jesus. He admitted it and he's still president in reality, and I've only been accused and they've erased me, don't you get it? They didn't fire me, they erased me forever.

J: The fact that there are other rapists doesn't mean that rape is any less offensive, Mr. K.

K: I didn't rape them.

J: You abused them, Mr. K. It's the only thing people see.

K: And what's the yardstick?

J: And what's yours, Mr. K? You were with those boys.

K: And those boys were with me.

J: And you were because you are a figure of power, Mr. K.

K: They were with me because they admired me. Don't you admire your lady's tits?

J: Please, Mr. K.

K: You don't admire them?

J: I don't touch them if she doesn't want me to, Mr. K.

K: They wanted to be touched by me. I didn't abuse them.

J: Tell it to the judge, Mr. K.

K: I don't care what the judge says. They've already murdered me. At least in fiction.

J: You still have to face reality, Mr. K.

K: I don't work reality, you understand? I exist only in fiction. If you kill me in fiction, it's all over for me.

J: Shall I turn on the camera?

K: Turn on the fucking camera. Do you know how they all see me? *Seven*. Final scene. And MY very first scene, kid. In the movie, David Fincher decided that the final sequence should be scenes shared between Pitt and Freeman, as if they hadn't sucked enough air out of the whole movie. You only see my face when I'm speaking. Jesus, when in fuck's name will they ever get that the silences are just as important or even more so than the words? Here's one of the most complex characters I've ever played in my life and you don't even see my fucking face.

J: I understand, Mr. K.

K: You don't understand a fucking turd, you're a condescending cunt. I want the whole world to know what type of artist they're burying. Me! An old Polack sucked my dick at 432 West 44th Street, between 9th and 10th Avenues. Do you know what I'm referring to? I'm an actor with a capital "A". The fucking Polack only sucked off three dicks in his life: Brando's, Stanislavski's, and my own, fucking Stanislavski. You know that's not even his name? His real name was Konstantin Serguéievich.

J: I'm sorry, Mr. K. I know nothing about Russian politics.

K: Somebody shoot me in the fucking head, Jesus.

J: Do you want us to do it now, Mr. K?

K: So besides being a real sonofabitch, you're also deaf?

J: Mr. K There's no need to upset me, and there's no need to instill hate in me. I know perfectly well what I'm here to do. And you, Mr. K, are you prepared?

K: Prepared? No. People like me are never prepared. I would have loved to have been Catholic and conservative; life would be immensely simpler. Catholic and conservative. When you're Catholic, you ask forgiveness of the Holy Father and you can go on. We agnostics have the eternal problem of needing an explanation for everything. Being conservative is like being in a club. You don't need any justification for upholding an idea. The idea and motive for an idea simply come out of hand. No, I'm not prepared, and I won't be.

J: You know you can always decline the service, Mr. K.

K: You don't want to do in a movie star?

Uncomfortable silence.

K kneels down, using a remote to turn on a camera and screen that displays a high definition image of himself. J cocks the trigger of a handgun aims.

J: In the head, Mr. K?

K: Stop calling me Mr. K; grant me that measly little shit of a wish at least.

J: Head shot?

K: Head shot. Use up whatever's left of the clip on my face. I don't want to leave behind a beautiful corpse.

J: Any final words for posterity?

Silence. He mumbles something.

K: Yes, try the clams. They're fabulous.

J: What?

K: Anthony Quinn's swan song. It was a bad movie.

J: This one, it's not going to end well either. Is there anything original you can conjure up?

K: I... I had prepared a... I'd written a speech, a group of... it was like a scene where I was reviewing my characters and... shit... I've... I've gone blank. I don't remember my line. I have no line. I ought to... stick to reality. *(He looks at the camera)* You represent humanity, you judge me, and you kill me.

J: Satisfaction never comes through judging, but through killing..., Mr. K.

J empties his clip into K's head. He walks slowly, holds his gun, puts away the videocamera and prepares to leave. The church bells of Saint Patrick's Cathedral ring outlustfully. Nearby, someone is taking a selfie giving the finger at Trump Tower. J thinks, steps backward, grabs the trumpet, leaves.

Blackout.

The bull and the goat for the sin offerings, whose blood was brought into the Most Holy Place to make atonement, shall be carried outside the camp; their hides, flesh and filth shall be burned.

Leviticus 16:27

CARTAS DEL YO AUSENTE

Lola Roel

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

PERSONAJES

PSIQUIATRA.

PACIENTE (supera los 50 años).

YO AUSENTE (joven, edad indefinida).

CARTAS DEL YO AUSENTE.

Lola Roel

ACTO1

Con el objeto de representar la idea de una mente disociada partiremos el espacio escénico en dos hemisferios, separados longitudinalmente por una goma elástica con la que jugara el personaje de Yo Ausente. Cercando herméticamente el hemisferio izquierdo una fila de estacas cruzadas, en cuyo interior se hayan apiladas cajas de diferentes tamaños. El hemisferio derecho está delimitado por un vallado de listones de madera, distantes entre sí una palma. Dentro del mismo, emulando la consulta de un psiquiatra, una mesa de despacho (sobre la que hay un gong), un diván y un espejo. El escenario permanece oculto tras el telón hasta el comienzo de la función, momento en el que aparece la silueta fosforecida de la mente recreada.

Se ilumina el hemisferio derecho donde se encuentran el Psiquiatra y la Paciente. La escena mantiene la estética convencional.

PSIQUIATRA: Como habrá observado he mandado que traigan un espejo.

PACIENTE: Ya veo.

PSIQUIATRA: Si le molesta, puedo mandar que lo retiren. (*La Paciente mira abstraída sus manos*) Tengo la impresión de que le incomoda.

PACIENTE: No, no es eso.

PSIQUIATRA: ¿Ha sucedido algo que deba conocer? Sabe que puede contarme cualquier cosa. Estoy aquí para ayudarla.

PACIENTE: ¿A cuál de las dos?

PSIQUIATRA: A las dos, por supuesto.

PACIENTE: Ya.

PSIQUIATRA: ¿Cree que tengo preferencia por alguna de ustedes? (*La Paciente se encoge de hombros*) ¿Qué le induce a pensar tal cosa?

PACIENTE: Las cartas.

PSIQUIATRA: ¡Las cartas...! Si no recuerdo mal usted estaba de acuerdo en que se escribieran. Hablamos repetidas veces de la trascendencia de aplicar esa terapia.

PACIENTE: Las cosas no sucedieron como ella dice.

PSIQUIATRA: ¿Quiere decir que miente?

PACIENTE: No he dicho que mienta, sino que no reflejan la realidad.

PSIQUIATRA: ¿Y acaso no es lo mismo?

PACIENTE: No.

PSIQUIATRA: Explíquese.

PACIENTE: No hace más que acusarme. Me culpa de no ser ella.

PSIQUIATRA: ¿Y lo es?

PACIENTE: ¿Qué quiere decir?

PSIQUIATRA: Yo no digo nada, solo me limito a preguntar si usted es ella.

La Paciente reflexiona un instante antes de responder.

PACIENTE: En parte, sí.

PSIQUIATRA: Sea más precisa.

PACIENTE: Usted ya sabe.

PSIQUIATRA: Yo solo sé lo que cuentan las cartas. ¿Recuerda el contenido?

Silencio. Apoyada en una de las cajas del hemisferio izquierdo se encuentra una mujer joven, de edad y apariencia indefinidas. Es el Yo Ausente de la Paciente.

YO AUSENTE: "Hace tiempo que deseaba escribirte, pero el miedo ha hecho que me ausente todos estos años. Y si bien es cierto que compartimos un solo cuerpo, siento decirte que no me reconozco en él. Últimamente no dejo de preguntarme cómo sería ser una única persona, en lugar de un monstruo de dos cabezas. Pero ahí estás tú: la presente y perfecta mujer a la que escribo estas cartas y yo, la ausente, la que negaste siendo niña. ¿Qué edad tendrías, lo recuerdas? Estabas en la playa, y hacía un calor insoportable. Merceditas, la chica que papá había traído del pueblo para cuidarte, se empeñó en que nadases sujeta a la cuerda que ella sujetaba desde la orilla. Y así lo hiciste los primeros minutos. Pero al poco, liaste la cuerda alrededor de una roca y te alejaste mar adentro. Cuando Merceditas se percató del engaño se puso furiosa. De regreso a la orilla le hiciste creer que gracias a su brillante plan no habías muerto ahogada, callándote lo que de verdad pensabas: que solo una aldeana nadaría atada. No pienses que escribo estas cartas para vengarme, solo quiero que pongas fin a los

silencios que me alimentan y te envenenan. Sé que mis palabras son un peligro para la convivencia, pero no puedes criar una loba y pretender que dé lana...”

PSIQUIATRA: (*Continúa la lectura*) “(...) por eso he decidido seguir las indicaciones del psiquiatra, con la esperanza de que estas cartas te devuelvan la cordura”. ¿Y bien?

PACIENTE: Es una manipuladora. Solo busca protagonismo. Pretende ser la única que hable de...

Yo Ausente la escucha expectante.

PSIQUIATRA: Siga, ¿que hable de...?

PACIENTE: Del pasado. ¡De mi pasado!

PSIQUIATRA: ¿Cree que no tiene derecho? (*Silencio*) Le repito la pregunta, ¿cree que no tiene de...?

PACIENTE: ¡No! Sí..., no sé.

PSIQUIATRA: Veo que duda.

PACIENTE: Usted dijo que está en la naturaleza humana.

PSIQUIATRA: La duda como ignorancia, no como reafirmación.

PACIENTE: Si por mí fuera ella no existiría.

PSIQUIATRA: ¿Y dónde estaría entonces? (*La Paciente murmura algo*) Le ruego que hable más alto. Le formulo de nuevo la pregunta, ¿dónde estaría ella?

PACIENTE: En el fondo del mar.

PSIQUIATRA: ¿Quiere decir ahogada?

PACIENTE: No, dormida.

PSIQUIATRA: Pero no está dormida. Y esa es la razón de que esté usted aquí.

PACIENTE: Estoy aquí por mi divorcio.

PSIQUIATRA: Pero este no es un Juzgado de Familia. Es una clínica psiquiátrica y yo soy su doctor. Para su tranquilidad debo decirle que las cartas han sido muy clarificadoras. En ellas se encuentra el origen de su disfunción. (*La Paciente vuelve a sentarse y comienza a jugar con el pelo. Yo Ausente extrae de una caja de zapatos una muñeca a la que peina con extrema delicadeza*) Leyéndolas, he comprendido por qué humaniza los silencios y les atribuye una personalidad subyacente.

PACIENTE: ¿Le gusta mi pelo?

PSIQUIATRA: Sí.

PACIENTE: (*Se mira en el espejo*) Tal vez debería cortarlo. El pelo largo me hace parecer mayor. De pequeña llevaba trenzas, pero a mamá no le gustaban. Cuando cumplí siete años me llevó a la peluquería...

YO AUSENTE: (*Vocea*) ¡Salón Maravillas, lugar donde la belleza brilla!

PACIENTE: Puri, la peluquera, me las cortó y me peinó a lo Mireille Mathieu.

YO AUSENTE (*Ríe*) Parecías un orinal puesto de culo.

PACIENTE: Era la primera vez que acompañaba a mamá a la peluquería. Recuerdo que todas las clientas se abalanzaron sobre mí nada más entrar. Parecían un enjambre de abejas de tanta miel que destilaban. Que si era muy guapa, que si tenía un pelo precioso. Durante tres horas no dejaron de cotillear y lanzarse piropos. La fea era alabada por sus maneras, o por sus manos, que puestas a complacer lo mismo daba; la escuálida, por su esbeltez; la gorda, por el reparto proporcionado de sus carnes; la desgarbada... La desgarbada por la impecable disposición de las rodillas, justo a mitad de las piernas. (*Pausa*) Por una vez la vida gozaba de consenso. Mamá reía a carcajadas los chascarrillos de sus nuevas amigas, aunque en ocasiones se tapaba los oídos escandalizada. Por aquellos días las mujeres decentes, como mamá, tenían los sentidos cautivos.

YO AUSENTE: Y salisteis de la peluquería envueltas en una nube de laca. De camino a casa mamá te advirtió muy seria: *A partir de este momento no conoces de nada a esas mujeres. ¿Me has escuchado? Si las encontramos en la calle no debes mirarlas, y mucho menos saludarlas. ¿Por qué, si son muy simpáticas?, preguntaste. ¡Porque son mujeres de la vida!*

PSIQUIATRA: Y el silencio se hizo por toda la eternidad.

PACIENTE: Mamá solo quería protegerme.

PSIQUIATRA: ¿De qué?

PACIENTE: De la gente, de las murmuraciones. (*Yo Ausente suelta una carcajada*) Eran otros tiempos.

PSIQUIATRA: ¿Volvió a verlas?

PACIENTE: No quiero hablar de ellas. Eran unas pobres mujeres.

PSIQUIATRA: Mujeres de la vida, quiere decir.

YO AUSENTE: ¡Putas!

PACIENTE: ¿Podemos cambiar de tema?

PSIQUIATRA: ¿Le molesta hablar de sexo?

PACIENTE: En absoluto.

Yo Ausente ríe y se toca obscenamente.

PSIQUIATRA: Siendo así analicemos su comportamiento. Según ha escrito...

PACIENTE: Ha escrito ella.

PSIQUIATRA: Según se deduce de la lectura de las cartas, usted siente aversión por el sexo. Incluso llega a describirlo como un acto sucio.

PACIENTE: Nunca dije tal cosa.

PSIQUIATRA: Cierto. Pero tal y como reacciona cuando se siente sexualmente deseada se deduce que no goza con su práctica.

PACIENTE: Es su opinión.

PSIQUIATRA: (*Lee*) "Lo primero que haces es respirar hondo y clavar la mirada en un punto. Y mientras él satisface sus instintos, tú te aferras a la sábana, a la almohada, al camisón o, simplemente, presionas un dedo contra otro..."

YO AUSENTE: ...y tras una sucesión de falsos gemidos decides liberarme para que te encubra con mi silencio.

PACIENTE: Miente.

YO AUSENTE: ¡Ja! Llevo años argumentando tu frigidéz. Como si la falta de pasión pudiera racionalizarse.

PACIENTE: Lo tergiversa todo.

YO AUSENTE: Está tan acostumbrada a fingir, que cree que la plenitud está en no desear.

PACIENTE: ¿Cómo puede hablar de plenitud alguien tan insignificante?

YO AUSENTE: Admítelo, eres un fraude. Repite conmigo: soy un fraude, soy un fraude...

PACIENTE: ¡Dígale que se calle!

YO AUSENTE: ¡Soy un fraude, soy un fraude...!

PACIENTE: (*Se tapa los oídos*) ¡No te escucho! ¡No te escucho!

PSIQUIATRA: (*Golpea el pequeño gong depositado sobre la mesa*) Cálmese, por favor.

PACIENTE: Ella sí que es un fraude. Si yo le contara cómo...

PSIQUIATRA: Relájese. (*Su voz se torna más íntima y cálida*) Remóntese a cuando

tenía nueve años. Está en el pasillo de casa, el que lleva a la cocina. Deténgase, y dígame qué ve.

Yo Ausente cierra los ojos y tantea el espacio.

PACIENTE: Está muy oscuro.

PSIQUIATRA: Inténtelo.

Parada frente al público, Yo Ausente abre los ojos y retrocede asustada.

PACIENTE: No quiero estar ahí.

PSIQUIATRA: ¿Por qué quiere irse? ¿Acaso teme que alguien le haga daño? (*Silencio*) Describa lo que ve.

La Paciente se sienta en el diván. Tras un largo silencio, rompe a hablar. Su voz es honda, tintada por el recuerdo.

PACIENTE: El papel de la pared está sucio. La Tata ríe en la cocina. Sus carcajadas se oyen en toda la casa. No está sola, la acompaña Jesús.

PSIQUIATRA: ¿Quién es Jesús?

PACIENTE: Su novio. Está cocinando para él, siempre cocina para él.

PSIQUIATRA: ¿Puede ver lo que cocina?

PACIENTE: Carne.

PSIQUIATRA: ¿Qué clase de carne?

PACIENTE: Lengua, lengua estofada.

PSIQUIATRA: ¿Usted dónde está?

PACIENTE: Escondida junto a la puerta.

PSIQUIATRA: ¿Por qué no entra?

PACIENTE: La Tata no quiere que la moleste cuando está con Jesús. Si me ve, me pegará.

PSIQUIATRA: ¿Y Jesús, también le pega Jesús?

PACIENTE: ¡Nooo...! Él...él...

PSIQUIATRA: ¿Qué le hace Jesús?

PACIENTE: No puedo decirlo, me da vergüenza.

PSIQUIATRA: Inténtelo.

PACIENTE: ¡Por favor, no me obligue! (*Se vuelve hacia Yo Ausente*) Que lo diga ella. *Yo Ausente le da la espalda.*

PSIQUIATRA: ¿Está ella con usted?

PACIENTE: Sí. Que lo cuente ella.

PSQUIATRA: Ya lo hizo en una de las cartas, pero me gustaría oírlo a usted. Intente recordar lo que pasó.

Yo Ausente patea tres veces el suelo.

PACIENTE: Lllaman a la puerta. La Tata sale de la cocina a ver quién es. Corro a esconderme a su cuarto, no quiero que me descubra. La cama está revuelta. Es el carbonero, trae los sacos de leña y carbón para la estufa. La Tata regresa a la cocina y coge las llaves del sótano. Aprovecho que se va para salir del cuarto y...

PSQUIATRA: ¿Y? ¿Sale del cuarto y...?

PACIENTE: Él no me deja. Bloquea la puerta con el pie y no puedo salir. Trato de escapar colándome por entre sus piernas, pero me coge de las trenzas y me levanta en el aire. Pataleo, y se ríe. Me dan miedo sus dientes. Son grandes y negros. Me tira encima de la cama. Quiere que juguemos, pero yo no quiero jugar. Me levanta la falda e introduce los dedos por los agujeritos de mi braga. Quiere que pare, me hace daño. Voy a gritar..., pero ella me tapa la boca.

PSQUIATRA: ¿Quién le tapa la boca?

PACIENTE: Ella; tiene miedo de que se entere la Tata.

PSQUIATRA: Continúe. Ella le tapa la boca y...

PACIENTE: Yo lloro, lloro mucho. Él se enfada y grita que me calle. Dice que si sigo llorando me cortará la lengua en pedacitos y se la dará a la Tata para que la cocine.

PSQUIATRA: ¿Qué hace ella entretanto?

PACIENTE: Sonríe. Me mira y sonrío.

PSQUIATRA: ¿Y Jesús, sigue haciéndole daño?

PACIENTE: No, ya no. Me da unas monedas de chocolate. Quiere que me las coma allí mismo, pero ella me las quita. Dice que son suyas.

PSQUIATRA: ¿Por qué le da las monedas Jesús?

PACIENTE: Para que esté callada.

PSQUIATRA: ¿Callada como ella?

Silencio.

PACIENTE: Son mis monedas. Las he ganado yo.

PSQUIATRA: ¿O sea que las monedas no son un regalo? (*La Paciente se tapa la cara con las manos*).

PSIQUIATRA: Tranquila. (*Intenta apartarle las manos*) Debe superar el miedo y enfrentarse a su pasado. No puede seguir escondiéndose. Usted misma ha dicho que desea vivir conscientemente. ¿Recuerda? (*La Paciente asiente*) En esa carta se muestra orgullosa de la batalla que está librando. Guerra civil, la llama. En ella dice estar dispuesta a luchar contra sí misma.

YO AUSENTE: Dudo que mostrando solo la empuñadura de la espada consiga librarse de mí.

PACIENTE: No puedo.

YO AUSENTE: Mala cosa cuando la boca niega lo que los ojos ven.

PACIENTE: ¡Dígale que se calle!

PSIQUIATRA: ¿Quién le ha dicho que construir una identidad fuera fácil? Demasiadas veces nos obsesionamos con la posibilidad de ser otra persona, cuando lo cierto es que somos lo que otros deciden. Usted creía que los sueños se cumplían a base de coraje, que la maternidad era revocable, que el talento bastaba para triunfar, que el trabajo dignificaba, que tener un adosado era el paraíso. Hasta llegó a creer que amar era complacer a Andrés.

PACIENTE: Quería que me viera como alguien especial.

PSIQUIATRA: No necesitaba su aprobación.

PACIENTE: Temía que me rechazara.

PSIQUIATRA: ¿Rechazada por quién la ignora? Tiene que aprender a valorarse, a quererse. Usted es la mejor versión de sí misma. ¿No dice nada?

PACIENTE: Si me conociera no pensaría igual.

PSIQUIATRA: Vuelve a infravalorarse.

YO AUSENTE: Haciéndose la víctima como siempre.

PACIENTE: Jamás he destacado en nada. Podría decirse que soy una mediocre con talento.

PSIQUIATRA: Su currículum no dice lo mismo.

YO AUSENTE: Pero no ve que disfruta flagelándose.

PACIENTE: Solo son títulos.

PSIQUIATRA: O sea que trabajar como abogada en un prestigioso bufete, impartir clases de música, escribir obras de teatro... Atender la casa, cuidar de los hijos, los abuelos, es... algo natural.

PACIENTE: C'est la vie.

PSIQUIATRA: Así que su preparación intelectual, labrada a base de esfuerzo y horas de insomnio, es fruto de la casualidad. Y seguramente creará que su talento se debe a la genética.

PACIENTE: Usted lo ha dicho.

YO AUSENTE. Ahora dirá que la ubicuidad es consubstancial a las mujeres.

PSIQUIATRA: ¿A qué ese afán por desmerecerse?

YO AUSENTE: Pero no la crea. Su humildad es pura farsa.

La Paciente sufre un pequeño vahído y reposa la cabeza en el diván.

PSIQUIATRA: ¿Se encuentra bien? Le serviré un poco de agua.

YO AUSENTE: (*Utiliza la goma a modo de tirachinas y se acerca a la Paciente*) Tranquilo, solo está somatizando la frustración.

PSIQUIATRA: Beba despacio. Así... ¿Mejor? Ahora inspire profundamente... Expire... Como si inflase un globo.

YO AUSENTE: No insista. Lleva soplando toda la vida y apenas ha conseguido levantar un palmo del suelo.

PACIENTE: Gracias. Ya me encuentro mejor.

PSIQUIATRA: Siendo así, prosigamos. (*Toma un fajo de cartas*) Leyendo estas cartas se podría decir que siente una atracción enfermiza por la desolación.

YO AUSENTE: ¡Al fin una verdad!

PSIQUIATRA: Escuche atentamente lo que voy a leerle: "Un hombre vaga por el desierto, y después de mucho caminar llega a un oasis. Allí construye una cabaña, y con loable tesón obtiene de la tierra todo lo que necesita. Pasa el día laborando y la noche orando, agradecido de que Dios le haya dotado de unas manos recias. Un día llega un viajero. Es un hombre tosco y de mal carácter, que no contento con aprovecharse de los frutos que ha sembrado pretende comerciar con ellos, ignorando quién es el verdadero dueño. Confundido, nuestro hombre decide renunciar a todos los bienes haciendo creer al viajero que todo es obra de Dios. No contento con ello cocina y sirve él mismo los productos, alabando el buen apetito del usurpador". ¿Diría que hace bien ocultándole su sacrificio, que su decisión de favorecer la indolencia y el pillaje le hacen más respetable?

PACIENTE: Puede que le haga feliz entregarse a los demás.

PSIQUIATRA: ¿Y no cree que el sacrificio terminará por matarle?

PACIENTE: Hay muertes más dolorosas.

PSIQUIATRA: ¿Por ejemplo?

PACIENTE: La soledad puede ser mortal.

YO AUSENTE. Cuidado, tiene instintos suicidas.

PACIENTE: Lo ha escrito ella, ¿verdad?

PSIQUIATRA: Sí.

PACIENTE: Nunca entendió el vacío que siento. Le aburren mis penas.

YO AUSENTE: Es cierto, estoy harta de poner cara de enferma. Harta de ambicionar, de soñar con una vida plena y ver que nada resuelve.

PACIENTE: Desde que Andrés se fue, nada tiene sentido. (*Con desoladora serenidad*) Me gustaría que no fuera así, pero no sé cómo evitarlo.

PSIQUIATRA: Por eso está aquí.

YO AUSENTE: (*Extrae de una de las cajas una máscara*) Sí, o nos curamos o nos morimos de una vez.

PSIQUIATRA: Cambiemos de tema. ¿Cómo le va con el teatro?

PACIENTE: He formado un grupo con las chicas del despacho.

PSIQUIATRA: Interesante. ¿Cómo se llama el grupo?

PACIENTE: Renacimiento.

PSIQUIATRA: Un nombre muy vital. Me gusta. ¿Actúa usted?

PACIENTE: No, no, yo solo escribo las obras.

PSIQUIATRA: Pero usted quería subirse a un escenario.

PACIENTE: Sí, cosas de cría.

PSIQUIATRA: Porque no solo quería ser actriz. ¡Quería ser! (*Lee*) "Ser incoherente y absurda, hormiga y cigarra, rebelde, insensata, ácrata. Y absolutamente todo lo que hace que la vida valga la pena..."

YO AUSENTE: (...) Pero en vez de eso te levantabas cada mañana, le preparabas el desayuno (café y dos tostadas de pan de centeno con miel), le despedías con un beso, te enfundabas en uno de tus formales trajes gris, cogías el coche, te encargabas de los chicos y terminabas en el despacho revisando expedientes hasta bien entrada la tarde, momento en el que regresabas a casa con la careta puesta y dispuesta a representar tu gran papel. ¡Mucha mierda!

PACIENTE: Todos interpretamos un papel.

PSIQUIATRA: ¿Un papel, es lo que fue su vida?

PACIENTE: ¿Acaso es un delito?

PSIQUIATRA: Usted es la abogada.

YO AUSENTE: Debiste especializarte en Derecho Penal. Resulta más dramático hurgar en delitos de sangre que de tinta.

PACIENTE: Solo hice lo que se esperaba de mí.

PSIQUIATRA: ¿Qué era?

PACIENTE: Una versión actualizada de mamá.

PSIQUIATRA: (*Observa su reacción*) Una mujer con fuerte personalidad por cómo la retrata en las cartas.

PACIENTE: Mamá era indefinible.

PSIQUIATRA: Dígame una característica de su personalidad. (*Silencio*) Una sola.

PACIENTE: Brutal.

PSIQUIATRA: No la escucho.

YO AUSENTE y PACIENTE: ¡Brutal!

PSIQUIATRA: Es muy fuerte eso que dice.

PACIENTE: Solo es una palabra.

PSIQUIATRA: Su fe en las palabras hace que sea más que eso. Si no creyese en su poder jamás hubiera escrito poesía.

PACIENTE: Y quién dice que la haya escrito.

YO AUSENTE: (*Burlona*) Yo, como tú arena, a orillas de la mar. Sin entrar ni salir, dejando a la verdad que resuelva por sí.

PACIENTE: (*Cruza la mirada con Yo Ausente*) ¡Ah claro, tú!

Pausa.

PSIQUIATRA: Acaba de llegar del colegio y quiere que su madre escuche el poema que ha escrito. Merodea a su alrededor como un perrillo faldero pidiéndole que apague los fogones. Está harta de competir con la sartén y las cacerolas. Pero ella se empeña en seguir picando cebolla. Usted insiste, quiere que haga con sus palabras el bizcocho más dulce que jamás hayan comido. La cebolla chisporrotea al volcarla sobre el aceite. Desesperada, le grita los versos. Sin mediar palabra, su madre le pega una bofetada (*La Paciente retira la cara ante la mano amenazante de Yo Ausente*).

YO AUSENTE: ¡Ahora ya tienes motivos para llorar!

PSIQUIATRA: ...Le dice. Se va, en silencio, al dormitorio a llorar y seguir escribiendo.

PACIENTE: Era una poesía horrible.

PSIQUIATRA: Y reveladora.

PACIENTE: Menos que su bofetada.

PSIQUIATRA: ¿Ha vuelto a escribir?

PACIENTE: Ya no escribo poesía.

PSIQUIATRA: Es cierto, ahora escribe teatro. *(Pausa)* ¿Cómo vivió su muerte?
Yo Ausente deposita con cuidado la muñeca en el suelo y junta las manos en actitud orante.

PACIENTE: En silencio.

PSIQUIATRA: ¿Qué tipo de silencio?

PACIENTE: ¿Es que hay más de uno?

PSIQUIATRA: Usted sabe que sí.

PACIENTE: Digamos que... magnánimo. Sí, magnánimo está bien.

PSIQUIATRA: ¿Lloró?

PACIENTE: No sé, ¿qué dicen las cartas?

PSIQUIATRA: Creo que estuvo muy comedida. *(Rebusca entre las cartas)* Aquí está: "... fue la representación perfecta de un duelo sin aflicción".

PACIENTE: Así que por una vez cumplí las expectativas y estuve a la altura de mamá. Me alegra que pudiera verlo.

PSIQUIATRA: ¡Verlo?

PACIENTE: Estaba de cuerpo presente, ¿no?

PSIQUIATRA: Un poco de cinismo siempre sienta bien. Ayuda a liberarse. Porque eso fue lo que significó para usted su muerte.

Yo Ausente cubre la muñeca con un paño y la deposita de nuevo en su caja.

PACIENTE: Si como dice me he liberado de ella, ¿para qué recordarla?

PSIQUIATRA: Tiene razón. Volvamos al cuarto de la tata Mercedes.

PACIENTE: ¿Para qué?

PSIQUIATRA: El abuso sexual que sufrió de niña puede ser la causa de su trastorno de identidad.

PACIENTE: Así, de pronto, después de tantos años.

PSIQUIATRA: A veces se manifiesta en la edad adulta. Es lo que llamamos efectos durmientes.

PACIENTE: *(Recorre el cuarto como un animal enjaulado)* Todo esto es un mal sue-

ño. En algún momento despertaré y se habrá ido de mi cabeza. ¿Quién puede certificar que esté despierta? ¿Usted con su bata blanca o ella con sus malditas cartas? ¡¡¡Quién???

PSIQUIATRA: ¿Nunca se ha preguntado por qué usted experimenta la vida y ella solo la imagina?

PACIENTE: Los vivos hablan... Los muertos callan.

YO AUSENTE: Si tan viva estás, ¿por qué no lo haces en plenitud de facultades?

PSIQUIATRA: ¿Y no será que teme delatarse y por eso la hace a ella responsable de sus silencios? Silencios con los que huir del recuerdo de Andrés.

YO AUSENTE: Silencios con los que olvidar el calor de su cuerpo cuando el sueño te vence...

PSIQUIATRA: Silencios que la hacen más vulnerable.

Pausa.

PACIENTE: *(Se sienta en el suelo en postura fetal)* No quiero sufrir más.

PSIQUIATRA: Entonces deje de hacerse daño.

PACIENTE: ¿Y cómo sabré que estoy viva?

PSIQUIATRA: Escuchando a sus sentidos.

PACIENTE: Como si fuera tan fácil.

PSIQUIATRA: Ya veo, prefiere sentir a través de otros cuerpos. Cuerpos como el de su amiga Maite, a la que encubre a cambio del relato detallado de sus aventuras extramaritales.

PACIENTE: *(Se vuelve a mirar a Yo Ausente)* ¡Cotilla! *(Yo Ausente sonrío provocadora mientras abraza un deshabillé negro)* Amar en diferido tiene su encanto.

PSIQUIATRA: Así que le excita revivir las caricias y besos que ella recibe, tocar la lencería negra que usa con sus amantes.

PACIENTE: Es lo más parecido al placer que conozco.

PSIQUIATRA: Ya.

PACIENTE: *(Se abalanza sobre la mesa del doctor)* Ella huele a hembra satisfecha, a mujer libre. ¡A vida!

PSIQUIATRA: ¿Y a qué huele usted? Mejor dicho, ¿a qué huelen sus silencios?

ACTO 2

Mientras La Paciente dormita en el diván, Yo Ausente se entretiene saltando con la goma que actúa de mediana, acompañándose de canciones.

*Don Melitón como era tan chato
y le llamaban narices de gato
y por las noches les daba turrón.
¡Vivan los gatos de don Melitón.*

*En la calle veinticuatro
ha habido un asesinato una vieja mata un gato
con la punta del zapato pobre vieja, pobre gato
pobre punta del zapato.*

*Patina, patina, patinaba una niña en París.
Tropezó, tropezó, y a la orilla del río cayó.
Como pre, como pre, como premio le iban a dar
un vesti, un vesti, un vestido para patinar.
Patina, patina, patinaba una niña en París.”*

YO AUSENTE: *(Se acerca cautelosa)* ¿Duermes? Hay que ver qué facilidad tienes para huir de los problemas. ¡Ahora estás, ahora no estás! *(Aproxima la oreja a la cara de la Paciente)* Si no fuera porque te oigo respirar pensaría que estás muerta. *(Vuelve a jugar con la goma)* Anoche tuve un sueño extraño. Fue justo después de que te durmieras. Soñé que volabas. *(Despliega los brazos y planea sobre sí misma)* Tu cuerpo sobrevolaba los edificios. ¡Fue emocionante! Cuando a punto estabas de alcanzar el cielo... ¡Bluff!, te desinflaste. Te fuiste haciendo pequeñita, pequeñita, lo mismo que mamá cuando enfermó. Y entonces me desperté. *(El recuerdo la entristece)* ¿Crees que son los años que nos encogen o la vida que nos toma la medida? *(Se sienta en el diván)* ¡Qué pálida y delgada estás! *(Le retira el pelo de la cara)* Cómo echo de menos

tus risas. (*La Paciente se mueve y posa su brazo desnudo sobre el regazo de Yo Ausente, que lo mira absorta*) ¡Dios premie a las almas generosas que, igual que Nuestro Señor, derraman su sangre por los demás! (*Ríe*) ¡Qué ilusas éramos! (*Aparta el brazo suavemente. Se levanta y adopta un aire marcial*) Rosi, Beatriz, Maca, Pitita remangar el brazo derecho. ¡Venga! Las de cero negativo delante, cero positivo detrás. (*En un aparte con el público*) Gracias al abuelo conoce el grupo sanguíneo que cotiza al alza. Con las pesetas que obtenga de vender sangre evitará que papá se entere de que gastó en cigarrillos el dinero de las clases de latín. (*Tenebrosa*) El altar del sacrificio está preparado: las hermanas con las mangas del hábito remangadas, las agujas a punto de clavarse en los brazos hinchados por la presión de las gomas, las manos listas para el bombeo... “Dios premie vuestras almas generosas, queridas niñas”. ¡Cómo, es que no pagan?, gritas horrorizada. Te levantas de la camilla y desfilas como un zombi hacía la salida. Todas te siguen. Las hermanas observan atónitas la macabra proce-sión. Aunque si algo les queda claro es que los muertos, por muy vivos que parezcan, carecen de sangre. (*Suspira*) ¡Qué días aquellos!

La Paciente se despierta y Yo Ausente regresa a su espacio. Antes de irse extrae una carta del bolsillo y la deposita sobre el escritorio. La Paciente se incorpora lentamente y mira alrededor con pausada curiosidad.

PACIENTE: (*Repara en la carta y comienza a leerla*) Mi añorado y presente Yo. Antes de que leas esta carta quiero dejar las cosas claras: si pretendes que convivamos en paz debes olvidarte de Andrés. (*Pausa*) Lleváis divorciados tres años y todavía sigues esperando que regrese...

YO AUSENTE: (*Increpante*) ¿Tanto te cuesta ser libre? (*La Paciente deposita la carta sobre el escritorio y da la espalda a Yo Ausente, que vuelve a enredarse en la goma*) Ya veo, piensas que debería conformarme con ser únicamente la voz de tu conciencia. ¿Olvidas acaso que soy la que siempre te salva de ti misma? ¿La que alimentándose de mierda consigue que huelas a rosas? Llevo meses oyéndote quejar. Tu discurso se ha vuelto absurdo y... promiscuo. (*La Paciente se vuelve y la mira desafiante*) Sí, promiscuo. Te entregas al primero que pasa sin importarte quién sea, o lo que opine o piense. Solo aspiras a coincidir. Y todo porque te asusta la soledad. (*La Paciente rompe la carta en pedacitos mientras mira retadora a Yo Ausente*) Llevas treinta y dos años soportando sus manías, tapando sus defectos. Treinta y dos años sufriendo

sus desvaríos; según él, justificados por una infancia traumática. Como si el hecho de carecer de corazón no fuera ya un trauma en sí mismo. Treinta y dos años pisando sus huellas, recogiendo sus papeles, cuando no sus calzoncillos... Treinta y dos años haciéndole creer que era el rey del mambo. ¿Y todo para qué? Para que cada vez que te ausentabas de sus problemas te lo reprochase. Treinta y dos años reclamando atención, o lo que es lo mismo, más sexo. ¿Y qué hacías tú mientras?

Silencio.

PACIENTE: ¿Y tú? ¿Qué hacías tú?

YO AUSENTE: ¿Yo!

PACIENTE: ¿Ah, que no lo sabes? Guardabas silencio y me animabas a ser más comprensiva, más cariñosa. *(Con tono desaprobatorio)* Decías que el amor había que alimentarlo.

YO AUSENTE: *(Risas)* ¡Acabáramos!, así que se trata de eso. Sigues siendo una redomada mojjigata.

PACIENTE: *(Se sienta en la silla del doctor)* Una soñadora, eso es lo que soy.

YO AUSENTE: Y por eso creías que la culminación del amor era... Era algo... Cómo explicarlo. Una cosa...

PACIENTE: Qué manía en cosificar los sentimientos.

YO AUSENTE: *(Profusa en verbo y gesto)* ¡Una COSA maravillosa, extraordinaria, sublime! Una COSA íntima, más pequeña de lo que te habían contado, y de lo que Andrés presumía. Una COSA tierna, vulnerable, posesiva, caprichosa, endemoniadamente activa y exigente. Una COSA prepotente, implorante, a veces perspicaz y otras intuitiva. *(Pellizca, cariñosa, el mentón de La Paciente)* Eso sí, siempre, siempre re-matadamente dura para tu sensible boca *(Risas. La Paciente retira la cara)* Una COSA que te violentó nada más verla y de la que todavía no te has repuesto. *(Se tumba en el diván)* ¿Comprendes ahora el porqué de nuestras discrepancias? ¿Por qué he tenido que convertirme en tu alter ego y decir aquello que te empeñas en callar? Las cosas, y no me refiero a la COSA de Andrés, no siempre son como una las imagina. Si así fuera, ¿qué problema habría en llamarlas por el nombre? Claro que a ver quién es entonces la guapa que se atreve a decir: ¡y eso es la COSA? *(Ríe)*.

PACIENTE: ¿Qué querías que hiciera? *(Se lleva la mano al cuello, del que cuelga una alianza)* Era mi marido.

YO AUSENTE: ¿Dónde se ha visto un collar que sea joya y cadena a la vez?

Pausa.

PACIENTE: ¿Sabes qué era lo que más me enfadaba? Que cuanto más intentaba complacerle, más culpable me hacía sentir.

YO AUSENTE: Algo que Andrés ha manejado convenientemente todos estos años.

PACIENTE: Había días que me sentía víctima y verdugo a la vez.

YO AUSENTE: Nadie como él para alterar el orden moral.

PACIENTE: No siempre se lo puse fácil.

YO AUSENTE: (*Se levanta exaltada*) ¡¡¡Cómo dices??? ¡No me lo puedo creer! ¡Eres... eres incorregible! (*Parodiándola*) “No siempre se lo puse fácil”. ¡Y una mierda! (*Rumiando*) “No siempre se lo puse fácil”. Me sacas de mis casillas.

PACIENTE: Solo digo que también yo soy responsable...

YO AUSENTE: ¡Responsable! ¿De qué, por Dios?

PACIENTE: De su infidelidad.

YO AUSENTE: Y por eso has dejado que lllore sobre tu hombro.

PACIENTE: ¡Por favor, no seas exagerada!

YO AUSENTE: Sííí, lo has hecho. Lo has consolado como a un niño chico, incluso te ha enternecido su fragilidad. Acostumbrado a ser el centro del mundo, no soporta ahora verse ninguneado por tu sustituta. Solo te faltó limpiarle los mocos y acostarlo en tu cama.

Silencio.

PACIENTE: Hablar es muy fácil.

YO AUSENTE: Tenías que haber sido más dura. Y cada vez que te culpase de su infelicidad, recordarle que el camino tiene dos direcciones. Hablarle de lo que sentías... y de lo que no sentías. Tal vez así se hubiera dado cuenta de que existías, porque hasta ahora solo ha sido testigo de tu infinita paciencia. (*Se sitúa detrás de Yo Ausente y le masajea el cuello*) Debiste rebelarte. Gritarle alto y fuerte: ¡se acabó! Porque más vale quedarse afónica a tiempo que muda toda la vida. (*Su voz se torna más íntima y afectuosa*) Quiero que nos llevemos bien, al fin y al cabo compartimos un mismo cuerpo. Además, ya vamos teniendo una edad. Sobre todo tú.

PACIENTE: Muy consolador.

YO AUSENTE: Alguna ventaja tendríamos que tener los alter ego, además de pasar inadvertidos nos libramos de la carcoma.

PACIENTE: Envejecer no es fácil.

YO AUSENTE: No deberías obsesionarte con los años. Cuanto más los estires, menos te rendirán.

PACIENTE: (*Va al espejo*) Cada vez tengo más arrugas.

YO AUSENTE: Eso lo arreglo yo en un momento. (*Se sitúa detrás de la Paciente y con las manos eleva ambas mejillas, rejuveneciendo la expresión de su rostro*) ¿Qué tal ahora?

PACIENTE: (*Se toca los pechos*) ¿Y éstos, los dejamos en caída libre?

YO AUSENTE: (*La abraza lascivamente*) La verdad es que se han convertido en dos uvas pasas y las caderas parecen dos amazacotados bolletes. ¿Pero y qué? ¿No se le ha encogido a él de igual modo la estima? ¿No es su miembro un pariente lejano que apenas reconoces? Que no seas la misma chiquilla que lo enamoró, no le acredita para coquetear con veinteañeras.

PACIENTE: Ya.

YO AUSENTE: Te debía respeto... Uno, dos, tres... y todos los que te ganaste ayudándole a convertirse en el hombre atractivo y bien posicionado que es hoy. Pero lo que de verdad me enfada es que hubieras pensado por un instante en la posibilidad de competir con aquella chiquilla, hasta el punto de creer que su culo era la dinamita que haría explotar vuestro matrimonio.

PACIENTE: (*Canturrea mientras se contempla en el espejo*) Parole, parole, parole...

YO AUSENTE: Nunca debiste rebajarte a pelear con un culo, ni con un par de tetas. (*La Paciente sigue canturreando*) No tras haber estudiado en el turno de noche la carrera de Derecho; de haber leído el Ulises de Joyce y comprenderlo; de labrarte un prestigio como crítica de jazz; de superar dos maternidades; de renunciar a ser la Sarah Bernhardt del teatro español. Porque después de todo, ¿qué es un culo? Un culo joven, se entiende. Pues un trozo de carne al que le falta cocción. Andrés se merecía tu desprecio, y sin embargo tú no dejabas de alabar su buen gusto, hasta el punto de justificarle. El problema no es que Andrés te pusiera los cuernos, sino que asumieras su infidelidad como parte del sacrificio al que irremediamente nos abocan los años.

PACIENTE: (*Busca su bolso*) ¿Y qué querías que hiciera? A las mujeres nos está prohibido envejecer.

YO AUSENTE: (*La sigue acosadora por todo el cuarto*) ¿Sabes lo que tenías que

haber hecho el día que descubriste que te engañaba? Prepararle el desayuno como todas las mañanas, ayudarle a escoger la camisa, hacerle el nudo de la corbata, recordarle dónde había dejado los portafolios, preguntarle qué le gustaría para comer... Y después de seguirle por toda la casa recogiendo su caos, ocultarle que pensabas ir a visitarle a la Facultad. Y tan pronto hubiera salido de casa, pisando el acelerador de su coche nuevo a tope y enturbiando el aire con su apestosa colonia, encerrarte en vuestro dormitorio y darte un buen baño. (*La Paciente extrae del bolso un cepillo y comienza a peinarse delante del espejo*) Vestirte con el traje de punto verde, el que solías usar cuando Andrés no estaba, calzarte los mocasines negros que tanto le disgustaban, ponerte las gafas, dejando que los ojos descansasen ¡por fin! de las incómodas lentillas. (*La Paciente extrae una barra de carmín*) Maquillarte los labios... (*Yo Ausente se la arrebató*) No, tienes una sonrisa fantástica. Recogerte el pelo en un moño bajo e ir andando al trabajo. (*Se sienta en proscenio*) Pararte a contemplar el mar y tomarte un buen café. ¡Saboreando la mañana! Y cuando fueran las doce del mediodía presentarte en su despacho. Seguramente estaría con ella. Una vez dentro, mirarle fijamente a los ojos, sin resentimiento, pero con determinación; a ella la saludarías con indiferencia, como se hace con un desconocido. Y antes de que dijera nada, recordarle: “Cariño, olvidaste tomar las pastillas de la próstata”. Debiste hacerlo así. *Yo Ausente se levanta y pilló a la Paciente escondiendo bajo la alfombra los pedazos de la carta que guardaba en la mano.*

YO AUSENTE: Me sorprende comprobar lo bajo que estás dispuesta a llegar con tal de no reconocer tus errores.

PACIENTE: (*Entre dientes*) Tú eres mi único error.

YO AUSENTE: Jamás imaginé que estuvieras tan falta de amor como para anteponer la conveniencia a la dignidad.

PACIENTE: ¡Tú qué sabrás!

YO AUSENTE: Reconoce que preferías ser su esposa antes que tú misma.

PACIENTE: Lo amaba.

YO AUSENTE: Pretendes hacerme creer que la infidelidad de Andrés era un asunto menor. ¿Menor para quién: para ti, para él, o para la alumna a la que reportaba pingües beneficios liarse con el profesor? Nooo; querías seguir casada para escapar de la realidad. Te asustaba enfrentarte a la vida y Andrés era la coartada perfecta. ¡Su ego lo inundaba todo!

Silencio.

PACIENTE: (*Estremecida*) Eres tú quien me asusta.

YO AUSENTE: ¡Yo!

PACIENTE: Siempre acosándome, exigiéndome más y más. Dispuesta a morderme al menor descuido.

YO AUSENTE: Llámame estúpida, pero nunca pensé que los silencios tuviéramos dientes. Pero por lo visto gozamos de una dentadura completa. Aunque, por otra parte, morder a quien muerde es decente y moral, además de higiénico, sobre todo por el alivio que produce.

PACIENTE: (*Repentinamente envalentonada*) ¿Cuándo y en qué momento te atacó?

YO AUSENTE: ¿De verdad quieres que te lo diga? (*Ambas callan y el silencio amaina la tensión de sus cuerpos*) Jamás entenderé que te enamoró de él. Un hombre que renuncia al placer de hincarle el diente a una manzana por miedo a mancharse, que usa ligüero con los calcetines, que come los langostinos con tenedor y cuchillo, que lleva gemelos con sus iniciales, que se hace lustrar los zapatos... Un hombre así nunca es de fiar. (*La Paciente rompe a llorar desconsolada. Yo Ausente le tiende un pañuelo*) Toma.

PACIENTE: Gracias.

Silencio.

YO AUSENTE: Siempre tuviste talento para el melodrama.

Yo Ausente observa a hurtadillas el desarme corporal de la Paciente, visiblemente apocada en porte y gesto.

PACIENTE: Andrés es...

YO AUSENTE: ¿Sí?

PACIENTE: Andrés es...

YO AUSENTE: Un marciano. (*Ambas ríen*) ¿Recuerdas el sofocón que te llevaste el día que quiso mover los muebles de vuestro dormitorio? Hay que estar muy pirado para querer cambiar de sitio una cama de roble macizo. Era un obseso de la decoración.

PACIENTE: Es un obseso.

YO AUSENTE: Debiste alegar como causa de divorcio su condición de alienígena.

Hubiera sido motivo más que suficiente para lograr la nulidad. Mucho más que la inmadurez, la incompatibilidad de caracteres o el estado de embriaguez del cura que os casó... (*La Paciente se debate entre la risa y el llanto*) Nada tan concluyente como la naturaleza sideral de uno de los cónyuges para deshacer... (*Yo Ausente se levanta y repite ceremoniosamente la fórmula del sacramento del matrimonio*)... lo que Dios ha unido, no lo separe el hombre... (*La Paciente rompe a llorar*) Venga, ya está. No llores más. (*Su llanto se torna más y más convulso*) Por favor, deja de llorar. Sabes que me horroriza.

PACIENTE: Vete, si tanto te molesta.

YO AUSENTE: Sabes que no puedo.

PACIENTE: Nadie te obliga a quedarte.

YO AUSENTE: Somos una, ¿recuerdas? Además te debo lealtad, que es mucho más de los que Andrés te dio nunca.

PACIENTE: Mi dolor me pertenece solo a mí.

YO AUSENTE: (*Vuelve a sentarse e, inesperadamente, acaricia la mejilla de la Paciente*) Sé lo que duele sentirse traicionada. El silencio se prende a la garganta como una bufanda de esparto. Y no hablo por referencias, porque son muchas las veces que me he sentido traicionada por ti. (*La Paciente la mira con extrañeza*) ¿Recuerdas el día que entraste en la tienda de jazz? Hacía poco que vivías en Madrid. La música nunca te había interesado, o eso a menos fue lo que dijiste a los compañeros del bufete cuando hablaron de acudir a la inauguración de un nuevo local en el que ofrecían jazz en directo. Se llamaba... Creo que todavía se llama... Cómo era... ¡Café Central! Nada más escuchar el fraseo del saxo comenzaste a bailar. Aquella música apuntaba directamente a las entrañas. (*Yo Ausente susurra una suave melodía de jazz, al tiempo que se acompaña de un sutil balanceo*) Días más tarde te acercaste a la tienda de discos "La Flauta mágica", donde lo conociste. Fue entrar y sentirte atrapada por sus ojos. Nunca te habían mirado con tanta intensidad. Por eso desviaste la mirada y corriste a mezclarte con el resto de clientes. La música parecía fluir de las paredes, empapeladas con carteles de Miles Davis, Charlie Parker... y la inigualable Billie Holiday. Él seguía atento a cada uno de tus movimientos. (*Hilarante*) Tu elección de vinilos era tan casual, que en apenas unos minutos pasaste del forzado acento del ragtime al melódico swing, del caótico bebop al revolucionario free jazz. (*Pausa*) Él te observaba callado,

conspirando con tu cuerpo. (*Pausa*) Nunca entendí por qué te pusiste tan nerviosa cuando comprobaste que os habíais quedado a solas.

PACIENTE: (*Abstraída en el recuerdo*) Fraseaba igual que el saxo de Café Central.

YO AUSENTE: (*Emocionada*) Él te hablaba y tú... tú sonreías. El callaba y tú... tú temblabas. (*Se abraza a su espalda*) Eráis dos corazones de sincopado latido desvelando sus secretos más íntimos.

PACIENTE: Nunca me había sentido tan plena.

YO AUSENTE: Y fue precisamente esa plenitud la que te asustó. Por eso saliste apresuradamente de la tienda, olvidando los guantes encima del mostrador. Él salió corriendo detrás de ti para devolvértelos...

PACIENTE: Pero no me encontré.

YO AUSENTE: Cómo hacerlo si te escondiste en un portal. ¿De verdad crees que valió la pena?

PACIENTE: Fue mi elección.

YO AUSENTE: Claro, y mi opinión no contaba.

PACIENTE: ¿Por qué debería haberte preguntado? Solo eres una ilusión.

YO AUSENTE: Una ilusión con mucha presencia, o no estarías en la consulta de un loquero.

PACIENTE: Estoy aquí porque sufro un desequilibrio emocional momentáneo.

YO AUSENTE: ¡Ah!, ahora se llama así. ¿Y esta vez por quién de las dos se inclina la balanza?

PACIENTE: Sabes de sobra que eres la única culpable de que esté aquí.

YO AUSENTE: ¿La única?

PACIENTE: Nunca debiste manifestarte. Teníamos un pacto.

YO AUSENTE: Es cierto, cómo pude olvidarlo. Mi silencio a cambio de... ¿De qué? ¡Ah sí!, de una vida incolora, inodora e insípida.

PACIENTE: Exacto.

YO AUSENTE: O sea que soy menos importante que tu lengua.

PACIENTE: Te guste o no debes acatar mi voluntad.

YO AUSENTE: Lo que tú haces me afecta directamente. Por eso tengo derecho a pedirte explicaciones.

PACIENTE: ¡Explicaciones yo a ti?

YO AUSENTE: Por algo soy la voz de tu conciencia. O mejor aún, soy tu mejor foto.

PACIENTE: No te confundas. Solo eres el negativo.

YO AUSENTE: (*Sonríe*) Siempre puedo revelarme.

PACIENTE: Estás en deuda conmigo.

YO AUSENTE: Hasta ahora no había reparado en lo mucho que te pareces a los usureros. (*Una exclamación de enojo sale de la boca de la Paciente*) ¿Te ofende la comparación? Pues no debería, dado la naturaleza especulativa de tus juicios.

PACIENTE: No sé a qué viene ese comentario.

YO AUSENTE: ¡Ah no? Tienes la habilidad de escupir en seco.

PACIENTE: Esta conversación no conduce a nada.

YO AUSENTE: Te equivocas. Tú y yo formamos un equipo... ¿O debería decir yo y tú? (*La Paciente la mira con dureza*) Es curioso cómo pueden cambiar las cosas una buena educación.

PACIENTE: Cuánto más educados más estúpidos.

YO AUSENTE: ¿Sabías que el cerebro interpreta la estupidez como corriente continua y termina por...

PACIENTE: (*Interrumpe brusca*) ¡Deja de divagar!

YO AUSENTE: ...motorizar las respuestas? Como tú quieras cariño... lo que tú digas amor... Por supuesto, no te preocupes, ya lo hago yo... Sí señor... No señor... Lo que usted diga... Lo que usted mande. ¿A qué te suena?

PACIENTE: Confundes estupidez con buena voluntad.

YO AUSENTE: Servidumbre.

PACIENTE: ¡Supervivencia!

YO AUSENTE: Cobardía.

PACIENTE: ¡¡¡Sensatez!!!

YO AUSENTE: (*Risa ácida*) ¡Déjate de tanta racanería! (*Persuasiva*) Aprendamos a ser magnánimas y jodamos y humillemos con igual generosidad. (*Abre una de las cajas y extrae una americana gris y unas gafas de pasta negra, aparentado ser una ejecutiva*) Que nos tachan de ineptas, seamos ineptas; que imbéciles, esmerémonos en serlo. Que se atribuyen nuestro trabajo y ello proporciona el ascenso de la compañera, erremos, erremos una y otra vez. Que falsean las órdenes del jefe para confundirnos, ignorémoslas. Que critican nuestros aciertos y enmudecen de rabia ante nuestra

determinación... Callemos, callemos como putas y, en silencio, sembremos la duda de quién es la verdadera autora.

PACIENTE: Jamás conseguirás que me convierta en aquello que desprecio.

YO AUSENTE: Pues eso es precisamente lo que has hecho esta mañana. ¡Aún puedo saborear ese momento! Escalofríos me entraron al verte tan firme, con el pulso acompasado y sin un solo rasguño en esa conciencia tuya que tanto te incapacita.

PACIENTE: No sé a qué te refieres.

YO AUSENTE: Cuando esta mañana entraste en el despacho del director creí que, nuevamente, ibas a justificarte de cualquier error que quisiera cargarte y del que con toda seguridad eras inocente. Pero no, esta vez la reunión era para celebrar la resolución favorable del caso Añón. Y allí estaba ella, la intachable e incomparable Aurora, con su falsa sonrisa y su estudiado cruce de piernas. Hay que reconocer que las tiene magníficas, anatómicamente perfectas. Nada que ver con el cuerpo, semejante al de los hipopótamos, incluso se parece a ellos en la papada. ¿Será por eso que se entera de todo lo que pasa en la oficina? Tengo entendido que, gracias a la grasa que almacenan en la papada, consiguen amplificar los sonidos. Curioso... A lo que íbamos. Sentados junto a ella estaban el jefe de administración, del que siempre has comentado que es un completo inútil al que el talento ha desahuciado en múltiples ocasiones, y Julio, el indescriptible Julio, ilustre asociado cuya indigencia mental es tan reconocida como habituales son las chapuzas que realiza el muy cabrón. Tras comunicarnos la buena nueva el director se ha dirigido a Aurora identificándola como la artífice del importante triunfo, alabando su inteligencia y perspicacia, halagos que hizo que te sonrojaras, algo que todos interpretaron como celos profesionales...

PACIENTE: ¡Son unos estúpidos!

YO AUSENTE: ...Todos, menos el director, que astutamente te preguntó si estabas al corriente del excelente trabajo de Aurora. Sííí, te apresuraste a contestar: *¿Profunda y detalladamente?*, insistió. *Al dedillo, señor.* Después de unos segundos de reflexivo mutismo, este agregó: *Vamos, como si lo hubiera hecho usted misma.* Bajaste los ojos, suspiraste, esbozaste una pícara sonrisa y... ¡Y tu silencio se tornó afilado acero! (*Aplausos*) ¡Bravo! ¡Bravo! Al fin fuiste una auténtica hija de puta.

PACIENTE: Era mi trabajo. Me costó lágrimas terminarlo. Semanas enteras sin dormir, no podía quitármelo de la cabeza. Merecía un reconocimiento.

YO AUSENTE: Por supuesto.

PACIENTE: Era mi oportunidad para ser socia del bufete.

YO AUSENTE: ¡Pobrecilla! Lo que hacen unas buenas piernas.

PACIENTE: (*Reconcentrada en su rabia*) La hubiera matado con mis propias manos. Le hubiera arrancado los ojos de sapo...

YO AUSENTE: (*Incitadora*) ¿Por qué no lo hiciste?

La Paciente, enajenada, aprieta violentamente el cuello de Yo Ausente.

YO AUSENTE: (*Consigue desasirse y se encamina a su hemisferio*) Mejor me vuelvo a la caverna.

PACIENTE: (*Impávida y con los puños cerrados, conteniendo su ira*) Conseguiré librarme de ti. Le diré al doctor que te has ido. (*Yo Ausente se mantiene inmóvil en medio de las gomas*) No volveré a nombrarte. Actuaré como si no existieras.

YO AUSENTE: ¿Y qué harás entonces con tus silencios?

PACIENTE: Se irán contigo.

YO AUSENTE: (*Se enreda en las gomas como un molinillo*) ¿Así?

PACIENTE: (*La Paciente fuerza a Yo Ausente a desenredarse*) ¡No es un juego! (*Yo Ausente vuelve a enrollarse tantas veces como la Paciente la desenreda*) ¡Deja de creer que todo gira en torno a ti!

YO AUSENTE: (*Canta, pisando palabras y goma*) "Sangre cuajada/de primera división. Me voy al cementerio/para hacer la digestión. Mi casa es mi castillo/Mi cama un ataúd..."

ACTO 3

Yo Ausente se encuentra sentada y maniatada en el centro del escenario. Presenta un aspecto lamentable debido al duro interrogatorio al que es sometida. Su cuerpo desmadejado contrasta con el vigor exhibido por la Paciente, vestida para la ocasión con un pulcro traje gris, rematado con puños y gorguera blancas. La Paciente merodea intimidatoria en torno a Yo Ausente. La iluminación focaliza la acción, dejando en oscuro el resto del escenario.

PACIENTE: Se te acaba el tiempo.

YO AUSENTE: (*Desfallecida*) Jamás confesaré.

PACIENTE: Diez, nueve, ocho, siete...

YO AUSENTE: Soy inocente.

PACIENTE: Seis, cinco, cuatro... tres...

YO AUSENTE: Esta vez no dejaré que me cargues con la culpa.

PACIENTE: Dos... u...no. Está bien, le diré al doctor que vi cómo lo matabas.

YO AUSENTE: No te creerá. Sabe que soy incapaz.

PACIENTE: Tarde o temprano tendrás que reconocerlo. Vergonzoso silencio aquel que niega la miseria humana.

YO AUSENTE: ¿Ahora te has vuelto poeta?

PACIENTE: (*Le aprieta las ligaduras*) Esta vez no te servirá de nada mentir. (*Rompe unos papeles*) Mira lo que hago con tus cartas. ¡Se te acabó la bula!

YO AUSENTE: No me asustas.

PACIENTE: ¿Acaso te crees intocable?

YO AUSENTE: Soy la víctima perfecta... (*La Paciente rompe a reír*) ...en el sistema perfecto. (*Pausa*) La única forma de incriminarme es reconociendo que somos la misma persona.

PACIENTE: (*Le tira del pelo hacia atrás con violencia*) ¡Aquí las normas las dicto yo! Hablemos de las razones que te empujaron a matarlo. Veamos... En primer lugar, estaría esa conciencia justiciera de la que tanto presumes. En segundo lugar, tu pretenciosa imaginación...

YO AUSENTE: Soñar es lícito.

PACIENTE: E inútil. También estaría tu adicción a los milagros, responsable del estado de frustración en el que vivo. (*Aproxima la silla del escritorio y se sienta frente a Yo Ausente. Descubre calmosamente sus pechos*) Y como causa final, los pechos... (*Los toca con deleite*) Dos pesadas losas con las que amamantar la infelicidad. (*Quiebro de emoción*) Bien. Hablemos ahora de quienes te indujeron a cometer tal atrocidad.

YO AUSENTE: Jamás podrás demostrar que yo lo maté.

PACIENTE: El crimen perfecto no existe, siempre quedan rastros que señalan a los culpables, y más cuando se jactan de ello. Eso me recuerda a mi prepotente y plenipotenciario hermano Jaime, que cada vez que consigue imponer su barbarie me entran unas ganas irrefrenables de matar.

YO AUSENTE: Resulta ofensivo con su petulante insolencia.

PACIENTE: Cierto.

YO AUSENTE: Hay que ser muy necio para afirmar que se es infalible.

PACIENTE: ¡Líbrenos Dios de la fe ciega y los silencios cómplices! (*La besa en los labios*) ¿Cómplices o traidores? (*Yo Ausente escupe, provocando la risa de la Paciente*) También están mis queridos niños. Dos monstruos intolerantes que se creen en posesión de la verdad.

YO AUSENTE: Te avisé que enseñarles conceptos absolutos era peligroso.

PACIENTE: Cierto.

YO AUSENTE: Pero preferiste criarles en lo categórico antes que racionarles el pensamiento.

PACIENTE: Mejor que sean dos extremistas que un par de borregos. ¿No te parece?

YO AUSENTE: Lástima de matices.

PACIENTE: Seguro que con los años aprenden a diferenciar el todo de las partes.

YO AUSENTE: Algo tarde para explicarles la naturaleza polimórfica de la verdad.

PACIENTE: Desgraciadamente no es posible reducir el cielo al ojo que lo mira. (*Pausa. Se le escapa una lágrima, que limpia bruscamente*) Y por supuesto Andrés, la causa de todos nuestros males. ¿O me equivoco?

YO AUSENTE: Sin palabras.

PACIENTE: No me creo que no quieras hablar de Andrés, tu caballo de batalla. (*Silencio*) Estoy esperando.

YO AUSENTE: El cielo es azul, la nieve blanca, la hierba verde...

PACIENTE: ¿Y?

YO AUSENTE: La rutina mortal.

PACIENTE: Como no seas más clara.

YO AUSENTE: Tú hablas de visitar un museo y Andrés de ir al supermercado. Tú deseas comerte el mundo, y él prefiere un buen solomillo. Lo dicho, sin palabras.

PACIENTE: No todos vamos al mismo ritmo.

YO AUSENTE: Por supuesto. Hay quien aspira a viajar en bólido y quien se conforma con un utilitario.

PACIENTE: Son más seguros.

YO AUSENTE: Sí, como aquel Ford Scort que te costó el sueldo de un año. (*Simula*

voz de hombre) “Cariño, es imprescindible que me haga con él, un futuro jefe de departamento no puede conducir un SIMCA 1000. Es el filete del pobre, y tú y yo somos vegetarianos. ¿Verdad cariño?” ¡Imbécil!

PACIENTE: Eso explicaría por qué lo mataste.

YO AUSENTE: ¿De verdad crees que iba a mancharme las manos por un coche?

PACIENTE: Por un coche no, por ser un aburrido imbécil.

YO AUSENTE: Un motivo insuficiente.

PACIENTE: Por extraño que te parezca, hay quien mata por mucho menos. (*Pausa*) Reconozco que siempre has sido más inquieta que yo.

YO AUSENTE: No soporto la rutina.

PACIENTE: La costumbre también tiene su encanto. Conoces el futuro anticipadamente.

YO AUSENTE: A coste de ignorar qué te deparará.

Pausa.

PACIENTE: Debiste preguntarme si estaba dispuesta a ser tu cómplice. (*Yo Ausente sonríe*) ¡Tenía derecho a decidir qué mierda tragar y cuál escupir!

YO AUSENTE: Dime, ¿qué era lo que te molestaba del pobre bicho? ¿Su irracionalidad, su enanismo, su afición a escalar los barrotes o sus correrías infatigables por la noria? ¿Qué provocó que lo ahogases en la bañera? ¡Escaldado y arrugadito como un pollo! El pobrecillo era tan feliz en su jaula de cuarenta por treinta, su bandeja de ocho centímetros de alto, su bebedero de manguito y su comedero de cerámica fina. Si hasta disponía de una caseta para dormir y la rueda de metal era un primor, que giraba y giraba... (*La Paciente se tapa los oídos y canturrea*) Además era muy limpio, más que muchos humanos. Siempre defecaba en el mismo rincón. Hasta habías conseguido que comiera de tu mano en apenas cuatro días, un suspiro si lo comparas con el tiempo que les costó a los chicos pasar de la teta a la cuchara. (*La Paciente sigue canturreando nerviosa*) Y cuando os ibais de fin de semana, bastaba con que doblases la cantidad de semilla y de agua. Pero si ni siquiera reclamaba compañía, le bastaba con encaramarse a los barrotes de la jaula para ser feliz.

PACIENTE: (*Se arranca un puño y lo introduce en la boca de Yo Ausente*) Cierra esa sucia boca. (*Da vueltas en torno a Yo, mientras se arranca la gorguera y el otro puño*) Eres la única persona que conozco que disfruta siendo su propio verdugo. ¿Quieres

que todos piensen que somos unos monstruos? *(Le quita el puño de la boca)* ¡Contesta!

YO AUSENTE: Ese hámster era la mascota de la casa, merecía que le trataras con cariño.

PACIENTE: Era un fastidio.

YO AUSENTE: Pero si era Andrés quien se ocupaba de él. Se pasaba horas acariciándole el lomo, cuyo tacto por cierto le recordaba a tu pelo. Desde que lo adquirierais en la tienda las cosas entre vosotros habían mejorado; incluso los niños eran más cariñosos contigo. Era tan divertido verlo correr, que poco a poco dejasteis de salir. Con él en la jaula, la casa parecía más grande y el jardín semejava una florida estepa, dada la cantidad de gramíneas que Andrés plantó en su afán por reproducir el hábitat del animalillo. Los niños imitaban sus juegos revoleteando en torno a ti, incluso Andrés aprendió a emular sus chillidos. Erais la familia perfecta en la casa perfecta. ¿Qué era lo que no te gustaba de él?

PACIENTE: *(Las palabras de Yo Ausente terminan por ablandarla y la desamarra)* Me recordaba demasiado a mí.

YO AUSENTE: Debes confesar, solo así recuperarás la cordura.

PACIENTE: ¿Y tú, qué harás tú?

YO AUSENTE: Descansar. No hace falta que te diga lo incómodo que resulta cargar con un cadáver. *(Pausa)* Tienes que contar al doctor cómo lo sacaste de la jaula, cómo tras acariciarle lo sumergiste en la bañera y contemplaste impasible su desesperado pataleo. Cómo después de comprobar que estaba muerto, lo envolviste en una bolsa de El Corte Inglés y lo tiraste a la basura. Y cómo tras cometer tan horroroso crimen, limpiaste la jaula y la dejaste abierta en el despacho de Andrés para que creyera que el hámster se había escapado por su culpa. Desde ese día os acompaña la fatalidad. Nada es igual desde entonces.

La Paciente se sitúa frente al espejo. La abstracción de ambas grava el silencio.

YO AUSENTE: Esta mañana vi cómo te acariciabas ante el espejo. Parecías una bola de algodón a punto de ser cosechada. Desde entonces sueño con cercar con mis labios tus pechos desnudos. *(Se aproxima a la Paciente y la recorre con las manos suavemente)* Siento que son mis manos las que te tocan, que son mis dedos los que te penetran hasta lo más hondo y consiguen que nos amemos. Es como si un extraño

maleficio me impidiera apartarme de ti, como si un rayo me atravesara y me dotara de corporeidad. (*Desliza las manos sobre el vientre de la Paciente, quien hace lo propio con las suyas, recreándose ambas en el silencio del abrazo*) Es la primera vez que sentimos al unísono, la primera que respondes a mis deseos sin avergonzarte. Todos estos años me has tratado como una apestada, haciendo que rumiara tus decepciones, tus humillaciones, tu insatisfacción, hasta el punto de creer que éramos incompatibles. Ha sido tu desnudez lo que ha hecho que nos reencontremos.

PACIENTE: (*Se sienta en el diván*) Y las cartas.

YO AUSENTE: Todavía me cuesta creer que las haya escrito. Acostumbrada a guardar silencio, ni te imaginas el esfuerzo que me ha supuesto.

PACIENTE: Pero lo has hecho.

YO AUSENTE: Sí, aunque reconozco que me molestó que acudieras al psiquiatra a contarle nuestros problemas. En todos los años que llevamos juntas jamás necesitas el consejo de un extraño. Cuando te sentías angustiada recurrías al silencio.

PACIENTE: Y ahí estabas tú.

YO AUSENTE: Sí, ahí estaba yo para curar tus miedos y mitigar tu frustración. Claro que entonces tenías a Andrés.

PACIENTE: Y al hámster... y la jaula.

YO AUSENTE: El vacío que ha dejado en ti es tan desolador, que entiendo que busques el modo de remediarlo. ¡Pero un psiquiatra! Particularmente creo que hubiera sido mejor que te hubieras hecho el harakiri. Al menos la daga hace que fluya la sangre, y ya se sabe que todo lo que fluye termina por limpiar. Pero analizar y clasificar tu conducta con la intención de favorecer su asimilación es una perversión.

PACIENTE: Según el doctor, somos la manifestación divergente y descontrolada del yo.

YO AUSENTE: ¡Habrás visto mayor estupidez! Qué divergencia puede haber en la autonomía. Decidir si hablas o callas no te inhabilita para la cordura, en todo caso amplía la perspectiva.

PACIENTE: Me pregunto si todavía es posible la convivencia entre nosotras.

YO AUSENTE: No resultará fácil, pero como diría mamá: "Antes de ser conviene pensarse". En fin, tú decides: cabeza o corazón.

PACIENTE: ¿Crees que todavía es posible elegir?

YO AUSENTE: ¿Por qué no?

PACIENTE: No es de cuerdos.

YO AUSENTE: Quién decide qué es la locura. Al fin y al cabo no somos más que un estado mental.

EPÍLOGO

El doctor, sentado ante el escritorio, graba sus palabras. El Yo Ausente yace dormida sobre el diván.

PSIQUIATRA: Son las doce de la mañana. Acabamos de realizar la última sesión de hipnosis a la paciente 631. Por petición de la misma hemos incorporado un elemento nuevo a la sala donde esta transcurre. Aunque en principio desestimamos la presencia de un espejo, una vez leída la última carta redactada por la paciente, consideramos pertinente la inclusión del mismo, ya que puede contribuir a su integración identitaria. La terapia aplicada en estos dos últimos años ha estado orientada a restablecer el equilibrio anímico y funcional de la paciente, gravemente alterado desde su divorcio, y que ha derivado en un cuadro depresivo de marcado rasgo disociativo. Desde el pasado mes de julio la psicoterapia ha estado centrada fundamentalmente en el autoanálisis, utilizando para ello la narrativa epistolar que, lejos de cualquier consideración formal, ha resultado sumamente efectiva, toda vez que nos ha permitido conocer de primera mano la percepción que de sí tiene la paciente y la represión consciente que la misma se ha infringido desde la infancia, y que sin duda ha sido el detonante de su trastorno.

El estrés traumático ocasionado por el divorcio, la represión continuada de la personalidad primaria, así como un desarrollo anormal y sintomático de los recuerdos, percepciones y conductas ha generado un conflicto de personalidades en la paciente, impidiéndole tener una visión unitaria del Yo, con el consiguiente deterioro psíquico. Sin embargo, la presencia cada vez más participativa del yo reprimido y la conciencia autóloga que del mismo tiene en la actualidad la paciente aconsejan seguir explorando el camino iniciado hace seis meses con la redacción de cartas por parte de ésta. A través de la terapia reconstructiva, así como del análisis detallado de cada uno de los

textos, hemos podido constatar el silencio al que ha estado sometida la personalidad primaria, a la que la paciente denomina “yo ausente”, y la acomodación moderadora del “yo presente” a los entornos afectivos y profesionales en los que ésta ha actuado. Hasta tal punto han sido sanadoras estas cartas que, en la número veintinueve, hemos detectado un claro signo de recuperación. La masturbación que en ella relata el “yo ausente”, el deseo que expresa por el cuerpo reflejado en el espejo y la conciencia que de sí misma manifiesta nos hace suponer que la integración de las dos personalidades está a punto de producirse, de ahí que hayamos decidido realizar una última sesión de hipnosis que facilite el reencuentro. *(El doctor va al diván donde duerme Yo Ausente, pone las manos sobre sus ojos y comienza a hablarle en tono relajado e íntimo)* Ahora voy a contar hasta diez. Cuando termine, usted abrirá los ojos y se contemplará en el espejo por última vez. ¿Preparada?

YO AUSENTE: Sí.

PSIQUIATRA: 1, 2, 3... 6, 7, 8, 9...10.

Yo Ausente abre los ojos y se encamina al espejo. Se sitúa frente a él y se contempla unos segundos en silencio.

PSIQUIATRA: ¿Se reconoce? *(Yo Ausente extiende la mano y toca el espejo, al tiempo que sonrío)* ¿Es quien imaginaba? *(Silencio)* ¿Puede decir su nombre?

YO AUSENTE: ¿Mi nombre?

PSIQUIATRA: Sí, cómo se llama.

Silencio.

YO AUSENTE: *(Mira al público)* Sarah Bernhardt.

RESEÑAS

PARÁBASIS

RESEÑA DE *LA CENSURA EN EL TEATRO DURANTE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA*, DE CATHERINE O'LEARY (MADRID: GUILLERMO ESCOLAR EDITOR, 2020)

Carlos Ferrer



El teatro como medio de propaganda con un evidente poder de persuasión y la práctica de censura como “una herramienta de inculcación ideológica” es el tema del primer libro en español de la profesora Catherine O’Leary, docente en la escocesa Universidad de St. Andrews. O’Leary indica las lagunas documentales existentes sobre esta temática en los archivos públicos y muestra una “visión holística de la censura teatral”.

La censura en el bando republicano se llevó a cabo sobre todo por la Junta de Espectáculos de Madrid, fundada en 1937 por la Junta de Defensa de Madrid, ya que los teatros estuvieron cerrados en la capital madrileña entre octubre de 1936 y enero de 1937. La Junta de Espectáculos se centró en la censura política de los teatros, es decir, en la “administración y ordenación artística”, en el control de los recintos escénicos con el fin de promover un teatro político y arrinconar lo frívolo, aunque fuera precisamente lo frívolo lo que llenaba las butacas y daba trabajo a los integrantes del gremio teatral. La disparidad de criterios entre comunistas y sindicalistas minó su futuro y su eficacia y los primeros lograron aumentar su influencia tras la reforma de octubre de 1937, lo que conllevó que el teatro fuese más un instrumento de propaganda de ideas políticas asociadas a mensajes doctrinales que un medio para mejorar las condiciones de los trabajadores. Mediante grupos como las Misiones Pedagógicas, los republicanos sustituyeron el teatro anquilosado por otro de clara postura revolucionaria, dirigido al proletariado. Los grupos teatrales republicanos aprovecharon su experiencia previa y escenificaron obras con decorados improvisados en un único acto,

con personajes emblemáticos que representan al ridiculizado enemigo y al héroe luchador y que contienen una llamada al deber del espectador y una exaltación del proletariado. Además de las Misiones Pedagógicas, la autora destaca al grupo Altavoz del Frente liderado por César Falcón, bajo el amparo del PCE, afincado en el Teatro Lara y con representaciones de obras del propio Falcón, Rafael Alberti y Luisa Carnés. Falcón ya había encabezado el Grupo Nosotros junto a Irene Falcón, donde había desarrollado el influjo de Erwin Piscator. De igual modo, otro de los grupos fue Nueva Escena (embrión del Teatro de Arte y propaganda que dirigiera María Teresa León), auspiciado por la Alianza de Intelectuales Antifascistas, del que O'Leary da cuenta de tres de sus representaciones en su año de existencia, las obras cortas *La llave* de Ramón J. Sender, *Los salvadores de España* de Alberti y la farsa *Al amanecer* de Rafael Dieste. El antedicho grupo de María Teresa León también apenas estuvo un año sobre las tablas, pero logró setenta representaciones de *La Numancia* de Cervantes en versión de Alberti. Muchos de sus integrantes pasaron posteriormente a engrosar las filas de las Guerrillas del Teatro. Todo esto confirma la inestabilidad de los grupos teatrales en consonancia con la inestabilidad de la política teatral republicana.

La autora explica cómo la censura republicana ejerció su poder para “reducir tensiones y evitar conflictos” al eliminar proclamas antibélicas y al prohibir obras como *El confidente* de Manuel García, y pone de relieve la figura del comunista Luis Mussot, autor de *¡No pasarán!*, pieza que “hace hincapié en la conciencia de clase”. También se hace eco de la polémica suscitada por la revista *¡Tatí... Tatí!* de Alberto Álvarez Cienfuegos y Manuel Arquelladas, la cual se granjeó el rechazo expreso del general Miaja. La suerte de obras como *Bandera de amor* y *Noches de bombardeo* se especifica en el capítulo tres, el más interesante del libro.

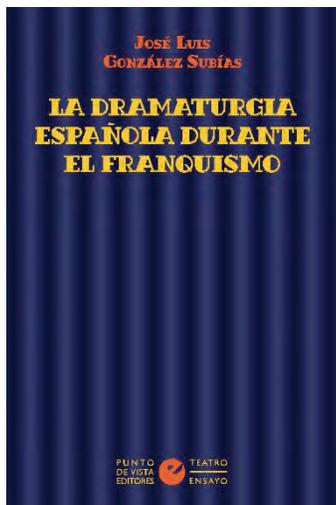
O'Leary apunta la presencia de *Fuenteovejuna* en el repertorio de los dos bandos, los cuales también coincidieron en utilizar el repertorio del Siglo de Oro “para forjar una identidad ideológica”. Y es que, en el bando nacional, el teatro, más que propagador cultural, era una fragua de identidad colectiva. “Mientras que el teatro del bando republicano se preocupaba por transmitir la urgencia y la precariedad de la situación política del momento, las obras del bando nacional tendieron a centrarse en el pasado imperial de España”, escribe O'Leary. El Teatro de la Falange, dirigido por Luis Escobar, y La Tarumba, centrada en los romances patrióticos, fueron los dos

grupos más destacados del bando nacional, en el que curiosamente Torrente Balles-ter sufrió el rechazo eclesiástico a su *El viaje del joven Tobías*. La censura del bando nacional recibió para su autorización numerosas piezas de los Quintero, Federico Romero, Arniches, Pemán, Muñoz Seca, Benavente, teatro costumbrista y sainetero poco estimulante y sin dudas morales, alejado de los cambios de repertorio que intentaba llevar a cabo el bando contrario, es decir, el teatro “deviene un lugar de evasión de una memoria traumática y de consolidación de una memoria nacional estrecha y restringida” sin experimentaciones técnicas ni riesgos.

Estamos, por lo tanto, ante un libro muy documentado que reproduce en apéndi-ces la profusa legislación sobre censura tanto del bando nacional como del republi-cano (veintinueve órdenes y decretos sobre todo del bando rojo), una escueta crono-logía, una extensa bibliografía y la inédita (por censurada y prohibida) pieza teatral *Bajo alas de Imperio* de Ángel del Castillo López, reseñada por la autora como un buen ejemplo de teatro de urgencia nacional, teatro de circunstancias que muestra un ideal colectivo, una patriótica causa común, una demonización del enemigo y que sirve de examen de conciencia para el público gracias a la dosis de moralina y al final melodramático.

**RESEÑA DE LA DRAMATURGIA ESPAÑOLA DURANTE
EL FRANQUISMO, DE JOSÉ LUIS GONZÁLEZ SUBÍAS
(MADRID: PUNTO DE VISTA EDITORES, 2020)**

Carlos Ferrer



El profesor González Subías ofrece su particular visión del teatro durante el franquismo, en lo que es una reivindicación de unas obras hoy olvidadas con el objetivo de “ofrecer el análisis de un extenso corpus dramático sin sujeción a los dictámenes del canon ni sometimiento a los juicios previos”, puesto que para el autor la crítica teatral ha aplicado en su ejercicio criterios ideológicos, defenestrando dicho corpus dramático y disuadiendo cualquier posible interés. Y esta, en ocasiones dilatada, reivindicación es la única novedad que aporta el volumen.

Resulta excesivo González Subías tanto cuando sostiene que la edad de bronce del teatro español fue la comprendida entre los años cuarenta y finales de los sesenta, como cuando apunta que “en pocas décadas la todopoderosa cinematografía acabaría con el negocio de la industria teatral” o cuando asegura, alineándose con Alfonso Paso, que las obras teatrales de la España de los sesenta estaban menos desfasadas del tono general del mejor teatro europeo de lo que pueda pensarse. El profesor madrileño defiende a capa y espada la comedia burguesa de posguerra al rechazar que el mejor teatro español del medio siglo se escribiera en el exilio; considera a Max Aub como el “dramaturgo por excelencia del exilio español”, da relevancia a las piezas escritas durante su exilio mexicano (sobre todo *San Juan*), piezas comprometidas con su tiempo siguiendo la línea de Sartre, indica su influencia en Alfonso Sastre y Rodríguez Méndez y achaca la recuperación de su valía literaria “al ideario de sus piezas, en un ambiente crítico dominado por un sectarismo ideológico”. El autor ensalza a Casona, conecta *La sirena varada* con *Tres sombreros de copa*, equipara su

éxito al de Alfonso Paso, escribe que “nada hay en el teatro de Casona que nos haga pensar que su obra es la de un exiliado”, porque el asturiano “no es un dramaturgo del exilio, sino un dramaturgo español, sin más, que escribe su obra fuera de España, pero con el corazón y la palabra fundidos en ella” y finalmente reclama que Casona sea “considerado como un destacado representante de la dramaturgia del absurdo”, ya que su teatro se halla “inserto en una realidad deformada por la ensoñación en la que conscientemente se evitan las situaciones trágicas”.

Para González Subías, “no podemos aceptar que el teatro español de posguerra se quedara huérfano de autores” y a demostrarlo dedica el capítulo 3, que empieza por José María Pemán. Si del gaditano señala con acierto que “el conjunto de su obra no sobresale, en general, más allá de una digna mediocridad” hasta el punto de que su teatro “no sorprende, resuena siempre a algo ya conocido”, de Juan Ignacio Luca de Tena destaca *Dos mujeres a las nueve* y apunta que sus obras “representan lo mejor de la comedia burguesa de posguerra”, mientras que del “escéptico liberal” Víctor Ruiz Iriarte, quien “refleja como pocos el espíritu del teatro burgués”, recalca el “tono familiar” de su producción dramática con el tema habitual de la decencia de las mujeres y del jienense Tono (ese “humorista que, entre otras cosas, hizo teatro”) asegura que sus piezas están caracterizadas por una “mayor superficialidad en los asuntos tratados, que inciden en los consabidos problemas matrimoniales, una visión reduccionista y chocarrera del distanciamiento masculino-femenino, veladas denuncias a la modernidad”, en lo que es un teatro “frívolo y evasivo, de mero entretenimiento” con una comicidad “ramplona y simple”. González Subías no menciona, cuando le toca el turno a Edgar Neville, el cambio ideológico del mismo, puesto que colaboró decididamente con la República para dar un giro político a la derecha antes del desenlace del fratricida conflicto bélico, y de Jardiel Poncela observa que popularizó la comedia policíaca en España, con un peculiar “barniz humorístico”, gracias a obras como *Los ladrones somos gente honrada* (1941) y *Los habitantes de la casa deshabitada* (1942), al tiempo que de Miguel Mihura contrapone su “absurdo cómico” con el absurdo “trágico de la existencia presente” y alude tanto al “tono acomodaticio” de su teatro, como a su “sabor amable” y a su “poso de ironía y cínico escepticismo”. Estos dos últimos autores están integrados en la otra generación del 27, de la que López Rubio fue el catalizador.

El profesor madrileño fija el “verdadero inicio” de Paso como dramaturgo en 1953 con *No se dice adiós, sino hasta luego* y recuerda que Paso fue “acusado por José Monleón de haber cedido al interés de satisfacer y halagar los gustos del público, en detrimento del componente de denuncia social que durante un tiempo pareció defender”, lo que provocará que “la figura de Alfonso Paso, identificada ya plenamente con el teatro comercial, dejará de tener interés para los círculos teatrales más progresistas”. El autor destaca como lo mejor del teatro de Paso las piezas escritas a fines de los sesenta, porque “nadie que haya leído estas obras de la última etapa de Paso puede seguir afirmando el carácter evasivo y acomodaticio de su teatro”, reconoce que su éxito comercial “fue su peor enemigo” y se equivoca con el título de *Catalina no es formal*. Según González Subías, “en los años cincuenta, la dramaturgia española, encasillada en el cultivo mayoritario de una comedia burguesa de agradable y eficaz factura, tendente al costumbrismo urbano y la evasión acomodada en la utilización de recursos conocidos y aceptados por el público, comienza a incorporar guiños y experimentos formales”, como la ruptura de la cuarta pared o los diálogos paralelos, a pesar de dirigirse a un público conformado “por una clase social que permanecía fiel a sus tradiciones y veía expresadas en escena unas formas de vida con las que se identificaban”.

González Subías determina que Jaime Salom fue un referente de un teatro “de calidad nacido del mundo burgués”; que el teatro de Sastre es “una prolongación de su ideología política” y oscila en un “vaivén estilístico entre el realismo y la vanguardia”; de Alonso Millán especifica que “roza continuamente la parodia” y solo ofrece “pura diversión”, aunque valora en gran medida *Juegos de sociedad* (1970) y correctamente la resalta como su mejor pieza, totalmente opuesta al resto de sus comedias “desenfadadas, vodeviles y revisteras”; y de Buero Vallejo estipula que su obra es “tragedia esperanzada” y que su tema habitual es el del “hombre soñador que debe hacer frente a una realidad que se opone a sus sueños y ante la que normalmente sucumbe”, aunque es una perogrullada aclarar que “el uso de la historia como marco temporal le permite acercarse a la realidad de su tiempo desde una distancia que utilizará para disfrazar un contenido crítico”. González Subías reniega del término generación realista como acuñase José Monleón y propone el de generación divergente, denominación de nuevo cuño con la que agrupa a autores como Rodríguez Méndez,

Lauro Olmo, Romero Esteo, Muñiz, Rodríguez Buded y Martín Recuerda, es decir, autores del realismo y del simbolismo. De Lauro Olmo dice que su teatro es la “derrota de la ilusión” al igual que el de Carlos Muñiz es de un “expresionismo crítico”, el de José Ruibal es “sarcástico” y de “lucha política”, el de Martínez Mediero es “heterogéneo y rebelde” y el de Martín Recuerda es de un “realismo trágico y expresionista”, si Rodríguez Méndez “conecta su obra con una tradición teatral de sabor popular, que recuerda en ocasiones el universo del sainete trágico”, Rodríguez Buded “no aporta nada nuevo a la dramaturgia española, ni desde el punto de vista formal ni por el contenido”, a pesar de dedicarle siete páginas de este ensayo, al tiempo que omite el libro *Spanish Underground Drama* de George E. Wellwarth, profesor que reivindicó desde EE.UU. este teatro en los números de la revista *Modern International Drama*, y la figura del orensano Marcial Suárez (1919-1996), autor de la exitosa *Las monedas de Heliogábalo* (1966) y de *Dios está lejos*, premio Lope de Vega 1980. González Subías explica de esta manera el fracaso comercial de estos autores: “quizá su teatro divergente había perdido su razón de ser, al desaparecer —supuestamente— el objeto refractario de su divergencia”. Un fracaso que alejó a Fernando Arrabal y su “disparatado mundo absurdo de trágico y surrealista contenido” de los escenarios españoles.

El profesor madrileño concluye su libro con una aproximación al teatro universitario y su evolución al teatro independiente y posterior “conversión en compañías estables”. No obstante, en su debe ignora que Horacio Ruiz de la Fuente falleció en diciembre de 1978 y que Ángel García Pintado también falleció en abril de 2020, como igualmente no desgrana la figura de Claudio de la Torre y ni siquiera menciona (como sí hace con otros autores en la p. 136) al navarrés Juan Germán Schröder, autor de entre otras *Estrictamente familiar* (1952) y la premiada *La trompeta y los niños* (1959), al periodista Emilio Romero, a Mercedes Ballesteros Gaibrois (autora de *Las mariposas cantan*), a Juan Antonio Castro Fernández ni a Luis Tejedor.

PARÁBASIS

VOLUMEN VII

se terminó de imprimir

*en los talleres de Tomás Rodríguez,
en Cáceres, el día 20 febrero de 2021,
el mismo día del nacimiento, en 1879,
del dramaturgo español Pedro Muñoz Seca.*

PRESENTACIÓN

VIRTUD Y RABIA

Luis Sáez Delgado

ENSAYO

ENTRADA DE TEATRO

Miguel Ángel Lama

CHARLES DICKENS, UN NOVELISTA CON ALMA DE DRAMATURGO

Pablo Ruano San Segundo

APLICACIÓN PRÁCTICA DE LA VISUALIZACIÓN EN EL ÁMBITO DE LA DANZA CLÁSICA

M.^a Montserrat Franco Pérez, Amparo L. Jiménez Rubio y Juan Montero Arroyo

CUERPO Y MENTE EN EL ACTOR:

Influencia de la unidad psicofísica cotidiana en la actoral

María Ángeles Redondo González

TEXTOS

DIVINO K.

Ozkar Galán

HEAVENLY K. (translated by Albert David Hitchcock)

Ozkar Galán

CARTAS DEL YO AUSENTE

Lola Roel

RESEÑAS

**RESEÑA DE LA CENSURA EN EL TEATRO DURANTE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA,
DE CATHERINE O'LEARY (MADRID: GUILLERMO ESCOLAR EDITOR, 2020)**

**RESEÑA DE LA DRAMATURGIA ESPAÑOLA DURANTE EL FRANQUISMO,
DE JOSÉ LUIS GONZÁLEZ SUBÍAS (MADRID: PUNTO DE VISTA EDITORES, 2020)**

Carlos Ferrer



**EDITORIA REGIONAL
DE EXTREMADURA**



ESCUELA SUPERIOR DE
ARTE DRAMÁTICO
DE EXTREMADURA

**JUNTA DE
EXTREMADURA**