

PARÁBASIS



VOLUMEN VIII

PARÁBASIS

PARÁBASIS

VOLUMEN VIII

PUBLICACIÓN PERIÓDICA
DE LA ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO
DE EXTREMADURA

1ª edición: febrero, 2022

© del diseño de la ilustración de portada:

soymuyvintage Challenge Week 22

Patricia González

© de los textos: los autores

© de esta edición:

JUNTA DE EXTREMADURA, 2022

Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura

Editora Regional de Extremadura

Maquetación e impresión: IMPRENTA TOMÁS RODRÍGUEZ

ISBN: 978-84-9852-704-9

Depósito legal: BA-49-2022

Impreso en España - Printed in Spain

PRESENTACIÓN

Francisco Javier Jiménez Bautista

9

ENSAYO

REFLETIR SOBRE O TEATRO, NA VERTENTE DE FORMAÇÃO SUPERIOR

-O CURSO SUPERIOR DE TEATRO DA ESAP/ESCOLA SUPERIOR

ARTÍSTICA DO PORTO

Roberto Merino Mercado

13

REFLEXIONAR SOBRE EL TEATRO EN LA VERTIENTE DE LA ENSEÑANZA

UNIVERSITARIA – EL CURSO SUPERIOR DE TEATRO DE LA ESCOLA SUPERIOR

ARTÍSTICA DO PORTO/ESAP

Roberto Merino Mercado

29

EL HUMOR EN LOS TIEMPOS DE PANDEMIA. ENCERRADA CON PEPE VIYUELA

Raquel Jiménez-Galán, Kiko León Guzmán

39

PEPI, LUCI, BOM... Y MARÍA

José Montero Carrero, David Hernández Moreno, Marcos Pérez López

59

LA IMPORTANCIA DE LA PSICOLOGÍA EN LA FORMACIÓN INTERPRETATIVA

M^a Araceli Molina Bravo

71

SHAKESPEARE: CORDURA Y SUICIDIO

Paula Fidalgo Sánchez-Casas

81

LA FUSIÓN DE LENGUAJES ARTÍSTICOS EN EL CINE DE PETER GREENAWAY

Raúl Guerrero Payo

101

TEXTOS

LA MEJOR DE LAS SUERTES

Jorge Aznar Canet

139

EL ÚLTIMO RINOCERONTE BLANCO

José Manuel Mora

203

PRÓLOGO. "ME DIGO. AUTOBIOGRAFÍA"

Javier Hernando Herráez

205

RESEÑAS

**RESEÑA DE CONVERSACIONES CON ALBERTO GONZÁLEZ VERGEL.
SESENTA AÑOS INNOVANDO EN TEATRO Y TELEVISIÓN, DE GABRIEL PORRAS
(MADRID: EDITORIAL FUNDAMENTOS Y RESAD, 2021)**

Carlos Ferrer

253

**RESEÑA DE TRÁFICO. CUANDO PASES SOBRE MI TUMBA DE SERGIO BLANCO
LORENZO (MADRID: PUNTO DE VISTA EDITORES, 2021)**

Carlos Ferrer

257

**RESEÑA DE OTOÑO EN ABRIL, DE CAROLINA ÁFRICA
(MADRID: EDICIONES ANTÍGONA, 2020)**

Carlos Ferrer

259

**RESEÑA DE LA CARRETERA DE LOS HUESOS Y SIETE PIEZAS AUTOMOVILÍSTICAS MÁS,
DE ALBERTO DE CASSO (VIGO: EDICIONES INVASORAS, 2021)**

Ruth Gutiérrez

261

PRESENTACIÓN

Las obras dramáticas se escribieron, y se escriben, para ser representadas ante un público. Sin embargo, la función tiene un trabajo anterior de programación y ensayo hasta el último detalle; a su vez, cuando cae el telón los asistentes aplauden o critican, pero no finaliza entonces la obra, sino cuando el espectador deja de pensar en los hechos y en las palabras que ha presenciado. Se hace imprescindible, por tanto, una crítica que nos ayude a comentar y analizar lo que ha sucedido en el escenario. Necesitamos saber más de las obras y de sus significados. La Parábasis, en el drama griego, consistía en un paréntesis en el que el coro se dirigía directamente al público, ausentes los protagonistas. También la revista es un paréntesis en la vorágine de la escuela, un espacio coral para pensar y reflexionar sobre el teatro.

El teatro, que en sus inicios fue rito y luego espectáculo, es vehículo de mensajes muy diversos: si en ocasiones es un entretenimiento, otras veces es instrumento de propaganda política, algunas fue ariete de la denuncia social y otras muchas revelador de los entresijos del alma humana. ¿Cuántas veces hemos disfrutado en el teatro? ¿Cuántas hemos abandonado la sala con el alma encogida? Por eso debemos ir más allá y estudiarlo, renovarlo y volver a inventarlo con los medios que cada época nos proporciona. Su complejidad lo hace intemporal, cada representación es la mirada del director, igual que cada crítico aporta su visión sobre unos acontecimientos, unos personajes y unos diálogos que saben decir una y otra vez aquello que necesitamos saber.

La crítica y el análisis de las obras es tan indispensable como la difusión de nuevos textos dramáticos, sobre todo si vienen de la mano de los jóvenes estudiantes de la escuela de teatro. En los sucesivos números de la revista se han ido publicando las obras premiadas en el certamen también promovido por la misma en colaboración con otras entidades de la ciudad. Prueba esto que el género dramático está tan vivo como siempre lo estuvo desde los inicios de la literatura occidental. No podremos vivir sin la literatura ni las artes, sin el teatro en un mundo en el que dramatizar y esconderse detrás de máscaras es un ejercicio más de nuestra existencia diaria, donde la ficción y la verdad tienen límites tan endeblés.

Sin embargo, en el teatro todo es tan fingido y tan elaborado que parece más real que la vida misma, o al menos así lo percibimos, esa es su fortaleza, de alguna manera, nos vemos representados en el escenario y llegamos a conocernos mejor a nosotros mismos. La revista Parábasis mira en dos direcciones, hacia el pasado con el estudio de autores y obras, fruto de su actividad intelectual, y hacia el futuro con los nuevos textos de autores noveles, fruto de su creatividad. Entre la tradición y la innovación se mueve como la misma escuela en la que nació, la Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura, tan llena de proyectos y sueños, como era el tener un teatro propio.

Este curso, precisamente, la ESAD ha conseguido hacer realidad uno de esos sueños y ha hecho renacer el Teatro Capitol, que comparte con el Conservatorio Profesional de Danza y ya es sede de sus enseñanzas y escenario propio para sus funciones. Con ello, ve cumplida una de sus demandas e inicia una etapa nueva en su andadura, que será compartida con todos los extremeños que asistan a sus funciones. Que sea para bien y que siga el espectáculo.

Francisco Javier Jiménez Bautista

Delegado Provincial de Educación de Cáceres

ENSAYO

PARÁBASIS

REFLETIR SOBRE O TEATRO, NA VERTENTE DE FORMAÇÃO SUPERIOR—O CURSO SUPERIOR DE TEATRO DA ESAP/ESCOLA SUPERIOR ARTÍSTICA DO PORTO

Roberto Merino Mercado

1. Introdução

1.1 O Papel das coletividades

A enorme diversidade de estruturas culturais no Norte do País, grande parte delas de carácter associativo, que em seus objetivos tinham o desenvolvimento e difusão do teatro e da música, pediam, ao mesmo tempo, formação no campo teatral e da música, que muitas vezes era compensada pelos “ensaiadores” ou atores profissionais que se aventuravam nesse labor da formação. Assim, deste modo, alguns grupos ansiavam suprir deficiências no campo da técnica vocal, da interpretação ou desempenho atoral e de encenação.

Atores profissionais passaram pelos Plebeus Avintenses (Fernanda Alves e João Guedes), Mérito Avintense, Dramático de Rio Tinto, Matozinhos, Grupo Dramático Flor de Infesta São Mamede (entre eles Ângelo Mota, o historiador, dramaturgo e poeta Fernando Peixoto) entre outros. O trabalho destes profissionais, entre os quais também me incluo, foi também uma espécie de lufada de ar fresco. Com a nossa experiência, levamos um novo repertório que veio a renovar o repertório ancorado naquilo que podíamos denominar de “clássico popular” ao qual os grupos de teatro amador e associações dramático-recreativas estavam presos. Desaparecem, assim, do repertório *A Rosa do Adro* (adaptações teatrais do romance homónimo de Manuel Maria Rodrigues) ou *O Casamento da Condessa de Amieira*, adaptada da peça de Júlio Dinis de 1856, para dar lugar a autores como Bernardo Santareno, Luiz Francisco Rebello, Luís de Sttau Monteiro ou os espanhóis Afonso Sastre e Miguel Mihura

Com efeito, devemos aos grupos e associações dramáticas e recreativas a vigência do teatro, a sua defesa nos palcos mais humildes, mais afastados dos centros urbanos, que ajudaram a conservar nas suas populações o gosto pelo teatro, a sua necessidade e persistência.

A esta necessidade respondem as primeiras formações de caráter artístico, regularmente dadas por profissionais e que auguram o aparecimento de estudos universitários de nível superior. Formações estas que foram dadas pela escola de teatro do Teatro Experimental do Porto/TEP, com a ajuda do Mestre Deniz Jacinto, do Grupo do Modestos pelo ator e encenador Júlio Cardoso, e Luís de Lima no Clube dos Fenianos Portuenses, discípulo do mimo francês Marcel Marceau.

Foi o Clube Fenianos quem lançou a ideia da criação do Teatro Lírico ou Teatro Modelo, influenciando a nomeação de comissões que tiveram a presidência do Governo Civil, e que veio a ser, mais tarde, o Teatro S. João.

Refira-se que o Clube Fenianos Portuenses foi fundado em 25 de março de 1904, ainda nos tempos da monarquia, com o pretexto de organizar cortejos carnavalescos, a exemplo dos que se faziam no Brasil e em Veneza, com o lema, inscrito na sua bandeira, “Pelo Porto”. Os seus estatutos foram aprovados pelo Governo Civil do Porto em 17 de junho de 1904.

Em 1955 nasce o “Grupo de Teatro Moderno” (GMT) por onde passaram Luís de Lima, António Pedro, Eugene Ionesco, Jaime Valverde e muitas outras figuras. À entrada da sala do teatro, no 2º andar, está afixada uma placa de homenagem a Eugene Ionesco, datada de 5 de setembro de 1959, pelo colóquio realizado sobre “Teatro Moderno”, integrado no 1º Ciclo de Formação do Espectador.

Marcel Marceau, mímico francês, deu uma lição aos alunos do GTM, registada numa placa que também está afixada à entrada da sala do teatro dos Fenianos, com data de 15 de janeiro de 1960.

O GTM acabou, nos Fenianos, em 1964, (re)nascendo como Teatro Experimental do Porto em instalações próprias. Assim nasceu a Secção de Teatro dos Fenianos¹.

O Teatro Universitário do Porto/TUP teve também um papel fundamental neste sentido, quando foram convidados encenadores de renome internacional como os argentinos Augusto Fernandes e Adolfo Gutkin, este último radicado em Portugal desde 1969, e que realizaram montagens experimentais arrojadas. Entre elas, desta-

¹ Informação disponível em <http://novoperiscopio.blogspot.pt/2014/05/o-clube-fenianos-portuenses.html>.

cam-se *Azul e Negro*, de Augusto Fernandes, que mais tarde se radica na República Federal da Alemanha, para continuar o seu trabalho artístico.

1.2 O papel do FAOJ/Fundo de Apoio aos Organismos Juvenis

Logo no ponto 1 do Artigo 1º - Natureza e objetivos - do Regulamento deste organismo, pode ler-se o seguinte:

O Fundo de Apoio aos Organismos Juvenis, adiante designado por FAOJ, é uma pessoa colectiva de direito público dotada de autonomia administrativa e património próprio que tem como objectivos o fomento e apoio ao associativismo juvenil e a núcleos locais, sócio-culturais e sócio-educativos, numa perspectiva de suscitar a participação dos jovens².

Na delegação do Norte do FAOJ, o delegado Nelson Cardoso preocupou-se com a organização de núcleos de formação no campo da atividade de Animação Cultural, de Cinema, Teatro de Fantoques (João Paulo Seara Cardoso e Mário Moutinho) e o núcleo de formação teatral para o qual me convidou no ano de 1978, que tinha por missão apoiar e dinamizar formações nas diferentes localidades que o solicitassem.

A este núcleo teatral se uniram os encenadores José Cayolla (TEP), Fernando Santos - conhecido sob o pseudónimo de “Edurisa Filho”, um experiente encenador com uma longa tradição teatral na cidade de Freamunde - e o actor Jorge Pinto na altura a trabalhar com o TEP. Com este grupo de profissionais foram dadas formações em Avintes, São João da Madeira, Amarante, Vila do Conde, Viana do Castelo, Póvoa de Varzim, Lousada, Baião e noutros locais, sendo que, mais tarde, também na Ilha da Madeira.

O meu afastamento do FAOJ do Porto, para assumir funções nos Serviços Culturais da Câmara Municipal do Funchal, contribuíram para a extinção do núcleo de formação teatral. Porém, o FAOJ continuou a sua missão de apoio aos grupos, na cedência de material de luz e som, dado que estes estavam tão carenciados de equipamento técnico. No ano de 1988, e na Direção Artística do TEP, novamente, Nelson Cardoso

² Informação disponível em <http://publicos.pt/documento/id218549/decreto-lei-216/86>.

ajudou-nos com um pequeno subsidio para jovens estagiários no Teatro Experimental do Porto, para as realizações de *O médico à força* de Molière e o *Leôncio e Lena*, de George Büchner.

2. Brevíssimo Historial do Teatro no Porto no Século XX

Num breve artigo³ sobre o tema em epígrafe, Isabel Alves Costa (1946-2009), encenadora e antiga Diretora do Teatro Municipal Rivoli, informa-nos sobre os inícios da atividade teatral profissionalizante e tendente, como veremos adiante, à formação superior teatral. Como refere,

Pode dizer-se que aquilo a que hoje chamamos “O Teatro no Porto” nasce com o surgimento do TEP nos anos 50. Antes desta data, o Porto foi sobretudo espectador entusiasta de obras não só de Teatro, mas também de Ópera e Opereta, vindas de fora (quer de Lisboa quer do estrangeiro) e apresentadas sempre com enorme êxito nos espaços teatrais da época: o Teatro Sá da Bandeira, O Teatro Nacional S. João e o Teatro Rivoli. Para fazer este brevíssimo historial do que vem sendo o “Teatro no Porto” recuperamos um belíssimo artigo de Paulo Eduardo Carvalho, que, embora date de 1997, traça com acuidade aquilo que foi a atividade teatral na segunda metade do séc. XX. Cumpre-me apenas “corrigir” e acrescentar alguns dados recentes com o único objetivo de uma sumaríssima atualização deste texto. A primeira correção prende-se com a não referência ao grupo de Teatro Rodaviva, que apresentou em finais de 1979 um espetáculo de João Lóio, com encenação de João Mota, intitulado *Hoje começa o circo* e que, visto à distância, pode ser considerado um precursor “avant la lettre” do chamado Novo Circo. As seguintes correções prendem-se com a natural evolução da criação teatral na cidade. Nuno Cardoso deixou o Visões Úteis e é hoje Diretor do Auditório Nacional Carlos Alberto (ANCA), mantendo uma atividade independente como actor e encenador. José Wallenstein substituiu Ricardo Pais na direção do TNSJ, a partir de Setembro de 2000, mantendo no entanto a sua

³ Disponível em <https://quartaparede.wordpress.com/brevissimo-historial-do-teatro-no-porto-no-seculo-xx/>.

filosofia. Entretanto novos grupos nasceram, nomeadamente, os METAMORTEMFASE e o ASSÉDIO, cuja “ficção” dramatúrgica é porventura um dos mais sólidos projetos existentes na cidade. João Pedro Vaz, um dos seus fundadores, mereceu o Prémio Revelação Ribeiro da Fonte em 2000 pelo seu trabalho como encenador do espetáculo (A)tentados, de Martin Crimp. Com uma atividade irregular, há ainda a assinalar os grupos CAIXA NEGRA e TEATRO DE FERRO (que se situa na área do Teatro de Marionetas e Objectos) e a desactivação do grupo CONTRACENA.

Relativamente à formação, diz-nos Isabel Alves Costa, no artigo em apreço, que

A situação teatral no Porto, nos últimos anos, tem sido sobretudo marcada pela proliferação de novas companhias, em relação direta com a criação e regular funcionamento de estruturas de formação de profissionais de teatro em domínios tão diversos como a interpretação, a cenografia e figurinos, a luminotecnia, a dança, etc.

Importa acrescentar que a cidade do Porto viu nascer o seu primeiro curso superior de teatro no ano letivo de 1982/83, sob a égide da Cooperativa Artística Árvore (hoje Cooperativa de Ensino Artístico do Porto/CESAP) que já ministrava cursos de pintura, desenho e arquitetura. Nesse mesmo ano letivo, nasceram também as formações em cinema (hoje Cinema e Audiovisual/CAV) e o primeiro curso em Animação Cultural (mais tarde Animação Sociocultural).

Retomando as palavras da antiga Diretora do Teatro Municipal Rivoli, refira-se que

A cidade do Porto dispõe desde inícios dos anos 90 de três instituições de formação de profissionais do espectáculo (que se juntaram ao curso da Cooperativa Arvore): duas escolas profissionais (o Ballet Teatro Escola Profissional, criada em 1989, e a Academia Contemporânea do Espectáculo, criada em 1990) e a Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo. Novidade absoluta no tecido teatral portuense, a emergência destas estruturas de formação não poderia deixar de trazer consequências para o teatro produzido na cidade. A situação pa-

radoxal é que estas estruturas, que, sobretudo no caso da ACE, absorveram muitos dos profissionais de teatro locais, com carreiras firmadas durante os anos 80, surgiram precisamente numa fase de contracção da produção teatral, devido ao desaparecimento de algumas das companhias que, como referimos, haviam marcado a década anterior. A alternativa para muitos dos jovens formados por estas escolas foi então a de, aproveitando também um novo entendimento da atividade teatral e conseqüente revisão da política de subsídios, criar estruturas próprias, avançar com projetos autónomos, coordenando as diferentes competências adquiridas (nas áreas da interpretação, da cenografia e figurinos, da luminotecnia, etc), quase completamente desligados da geração diretamente responsável pela sua formação, quando não em rutura estética e ideológica com ela.

Face a esta realidade, Júlio Cardoso –ator e encenador– afirma que não é fácil encontrar muitas cidades europeias, com a dimensão populacional da cidade do Porto que contem com quatro instituições de formação teatral. A vitalidade da cidade nesta área é tal que, no passado ano letivo, a Universidade Lusófona do Porto iniciou a sua formação de uma nova licenciatura em Artes Dramáticas-Formação de Atores.

3. A Escola de Formação do TEP pós 25 de Abril

Quando assumi a direção artística do Teatro Experimental de Porto/TEP, nos agitados dias depois da revolução de abril, dediquei-me ao trabalho de recuperar uma estrutura que se encontrava empobrecida, pela falta de atores, equipamentos desgastados e falta de subsídios. O contrato celebrado com o TEP, que me atribuía um subsídio da Fundação Calouste Gulbenkian, através dos seus serviços de Belas Artes, ajudou a colmatar algumas necessidades. Importava voltar a colocar a funcionar a antiga escola de teatro, fundada inicialmente por Manuel Deniz-Jacinto, e dar um impulso artístico à companhia com um novo repertório.

Os cursos de formação que orientei nos três anos seguintes a 1975 reuniram mais de sessenta jovens, em quatro grupos, sendo que todos eles realizaram espetáculos finais após a formação. Alguns desses jovens, os mais destacados, viriam a formar mais tarde parte da companhia profissional do TEP e integrar-se-iam em produções como Brecht-2 (duas peças do autor alemão *O Mendigo e cão Morto* e *A exceção e a regra*) e *As Artimanhas de Scapino*, de Molière.

O meu afastamento do TEP, no ano de 1978, interrompeu a ação formativa. No entanto, acredito que os encenadores que se seguiram tiveram sempre o cuidado de dar continuidade ao trabalho desenvolvido e a necessidade de novas formações.

Depois de cinco anos na Ilha da Madeira, como Diretor Artístico do Teatro Experimental do Funchal, nos Serviços Culturais da CMF (sediados no Teatro Municipal Baltazar Dias), e também com subsidio da Fundação Calouste Gulbenkian, abandonei a ilha deixando um núcleo que ajudei a formar e ao qual dei, com ajuda dos meus superiores, as ferramentas para constituir-se mais tarde numa companhia profissional de teatro, que ainda subsiste, sendo a única companhia profissional de teatro nessa região autónoma.

4. O Curso Superior de Teatro da Cooperativa Arvore (hoje Escola Superior Artística do Porto - ESAP)

Em várias oportunidades, o escultor José Rodrigues (catedrático da Escola de Belas Artes do Porto), com o qual tive o privilégio de colaborar em duas encenações minhas para o Teatro Experimental do Porto, *O Soldado e o General* (da minha autoria) e *Scapino e Molière*, me convidou a escola de Belas Artes (São Lázaro) para falar com os seus alunos. Eram nítidos o interesse e a vocação que ele tinha pelo teatro e era clara, também, a sua preocupação com o ensino do teatro. Esta atitude seria mais tarde concretizada quando, após do meu regresso da Ilha de Madeira, me convidou a integrar junto ao mestre Manuel Deniz-Jacinto, ao professor Eduardo Calvet de Magalhães e ao ator Júlio Cardoso, o grupo de criação do primeiro curso superior de teatro da cidade de Porto, na Cooperativa Artística Árvore (hoje Escola Superior Artística do Porto), novamente com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian e do nosso amigo Carlos Wallenstein, Director do Serviço de belas Artes da Fundação Calouste Gulbenkian. Corria o ano de 1982..., já passaram quase 40 anos!

O Curso Superior de Teatro da ESAP passou pelas diferentes etapas de Bacharelato em teatro, licenciatura de três anos mais um e, finalmente, a sua adequação ao processo de Bolonha.

Como professores e formadores passaram pelo curso figuras singulares do teatro em Portugal, como o Professor Manuel Deniz-Jacinto, José Oliveira Barata, o dramaturgo Norberto Ávila e o ator e dramaturgo Carlos Wallenstein. Hoje, o curso consta

com um grupo de jovens professores que, integrados no campo profissional como atores, dramaturgos e/ou encenadores são responsáveis pela formação artística no Norte, assim como na criação de espetáculos e dramaturgia. Entre eles, importa referir as coreógrafas Isabel e Manuela (Né) Barros, os dramaturgos Jorge Palinhos e Marta Freitas, os atores Nuno Meireles, Margarida Machado, Patrícia Franco e Lígia Roque, o marionetista Marcelo Lafontana, o cenógrafo Nuno Lucena, os encenadores Luísa Pinto e Roberto Merino e o dramaturgista José Manuel Couto.

Entre as parcerias do curso com outras entidades contam-se colaborações com o Teatro Nacional São João, com as companhias profissionais do Porto, Seiva Trupe, Teatro Art´Imagem, Teatro Experimental do Porto, Ensemble, Assedio, Companhia Ballet Teatro, outras emergentes, o Teatro Municipal de Matosinhos Constatino Nery, o auditório do Grupo Musical Flor de Infesta, São Mamede de Infesta, o Teatro Eduardo Brazão, em Valadares, Teatro Nacional S. João, Teatro Municipal Rivoli, Ballet Teatro escola Profissional, Academia Contemporânea do Espetáculo. E com os Festivais Teatrais do Porto: FITEI- Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica, Fazer a Festa, Cómico da Maia, SET - semana das escolas de teatro organizadas pelo ESMAE.

Acrescentem-se os seguintes acordos de parceria e intercâmbio, ao abrigo do programa Erasmus: ESAD-Astúrias, ESAD-Vigo, ESAD-Cáceres, Universidade Jules Verne-França, Países Bálticos, Bulgária, Roménia, Grécia, Ucrânia e ainda no Chile, com a Escuela de Teatro de la Universidade de Chile, Santiago.

Passados estes 40 anos, o Curso Superior de Teatro da ESAP tem cumprido a função para a qual foi criado. Contudo, parece-me que faltam cumprir, ainda, os compromissos da atualidade e do futuro com a cidade e a região. De sublinhar, porém, que os formados pela ESAP integram hoje companhias de teatro, dentro e fora do País, que são agentes de ensino e animação nas escolas e instituições que abriram oportunidades para o efeito. Neste contexto, refira-se a companhia profissional de teatro ETC, sediada em Vila Nova de Gaia, que não conta com qualquer apoio camarário, e é dirigida artisticamente pelo encenador Luís Trigo, uma companhia formada exclusivamente por alunos formados pela ESAP, e a companhia profissional Primeira Pedra, também sediada na cidade de Gaia e dirigida pelos ex-alunos da ESAP Inês Cardoso e Pedro Dias.

Dada a relevância deste documento, não poderia deixar de me referir ao relatório

elaborado pela comissão de avaliação interna da ESAP, constituída pelos docentes Henrique Muga, José Manuel Couto e Roberto Merino e enviado oportunamente, no ano de 2015 ao Ministério de Educação. Diga-se que, efetuada a consequente avaliação externa do Curso Superior de Teatro da ESAP, por parte de uma comissão designada para o efeito, pela tutela, o funcionamento do curso foi autorizado para cinco anos.

Este ano um novo processo coordenado pela direção da escola e pelo director do curso foi enviado ao Ministério de educação para uma nova avaliação externa!

Um aspeto fundamental a salientar tem a ver com a localização das instalações da ESAP, no Centro Histórico da Cidade do Porto, considerado Património Mundial da Humanidade e com o facto de a Escola Superior Artística do Porto ser uma Escola Associada da UNESCO.



As até agora instalações da ESAP no Palacete de Belomonte (ou de Belmonte), da primeira metade do século XVIII, também conhecido como Casa dos Pacheco Pereira, casa apalaçada localizada não centro histórico do Porto, Património da Humanidade pela Unesco

No referido Relatório, elaborado pela comissão interna e enviado ao Ministério da Educação, no enquadramento dos Objetivos gerais do ciclo de estudos, pode ler-se o seguinte:

O ciclo de estudos tem como objetivo o domínio dos mecanismos inerentes à criação artística teatral nos campos da Interpretação e da Encenação como meios mais privilegiados e relevantes, resultante da reflexão e formação nas diferentes áreas de estudo teórico-prático. Os projetos públicos desenvolvidos durante a formação permitem o contacto com os espaços teatrais e o confronto de experiências artísticas. Esta licenciatura, numa escola de formação em diversos domínios, concretiza interdisciplinaridade, abrangente, numa perspetiva teatral contemporânea e europeia. Respondendo, de modo adequado, às competências científicas, artísticas e técnicas do fazer teatral articulando as diversas áreas científicas afins ao teatro, como o cinema e audiovisual, a fotografia, as artes plásticas e a comunicação, através das opções que o integram, os alunos poderão diversificar e completar a sua formação, alargando deste modo o seu leque de competências.

Quanto à inserção do ciclo de estudos na estratégia institucional de oferta formativa face à missão da instituição, refere-se:

A ESAP é uma escola de artes com uma experiência de 40 anos na área do ensino artístico, cujo projeto educativo/artístico/cultural se afirma pela manutenção de uma forte ligação entre todas as áreas artísticas lecionadas nos diferentes cursos da ESAP, o que permite o desenvolvimento de processos criativos inovadores, assentes numa investigação sustentada. Caracteriza-se pelo excelente ambiente académico que resulta da sua dimensão humana, numa estreita interligação entre discentes e docentes. Localizada na zona histórica da Cidade do Porto –classificada como Património da Humanidade– corresponde a uma opção estratégica que estimula uma participação constante no meio em que se insere, dialogando e respondendo às necessidades concretas das instituições e órgãos do poder local. A opção pela permanência da escola no Centro Histórico garante a permeabilidade entre ela e o tecido social que a envolve. A partilha

de instalações e de equipamentos (fotografia, impressão, serigrafia, audiovisual, etc.) com as outras áreas de ensino artístico existentes na Escola (Cinema, Fotografia, Multimédia, Artes Plásticas e Intermédia, Arquitetura) permite aos alunos interdisciplinaridade no desenvolvimento de trabalhos com recurso a uma grande variedade de meios. A adequação do curso ao processo de “Bolonha”, conduziu à adaptação de algumas vertentes pedagógicas e artísticas desenvolvidas com sucesso do currículo anterior e permitiu introduzir novas áreas para a sustentabilidade do curso que contribuem para dar aos alunos como anteriormente uma consciência da sua responsabilidade ética e cívica. A Escola atingiu aquela que se entende ser a sua dimensão sustentável para o desenvolvimento das áreas de formação artísticas: cerca de 500 alunos, 80 docentes e 28 funcionários, cultivando, assim, um ambiente relacional, aberto, plural e criativo. Pelo funcionamento quotidiano diurno e vespertino da Escola, pelo conjunto de pessoas que mobiliza, pelas relações de vizinhança que cultiva e pela dinâmica económica que cria, constitui um importante factor de desenvolvimento social do Centro Histórico do Porto, que contraria a tendência de perda demográfica e de degradação urbana das últimas décadas. A identidade da ESAP tem sido construída e enriquecida ao longo da sua existência de 35 anos com um forte sentido de comunidade e de criatividade, estando permanentemente aberta a prosseguir uma trajetória de futuro e de qualidade afirmada, entre outros indicadores, pelos percursos artísticos e/ou profissionais bem-sucedidos de muitos dos seus antigos alunos. No âmbito das comemorações dos 25 anos da ESAP, foi editada a publicação “25 Testemunhos” que apresenta simbolicamente os testemunhos pessoais de 25 antigos alunos, das diferentes áreas de formação, quanto ao desenvolvimento artístico e/ou profissional que empreenderam e que são significativos da realização dos objetivos que têm norteado a concretização do Projeto de Ensino Superior Artístico da ESAP.

No que concerne aos meios de divulgação dos objectivos aos docentes e aos estudantes envolvidos no ciclo de estudos, diga-se que:

A divulgação dos objetivos aos docentes e aos estudantes envolvidos no ciclo de estudos concretiza-se através de diversos meios de divulgação: flyers e des-

dobráveis de distribuição gratuita à comunidade em geral, canais virtuais (por exemplo, página web da ESAP e newsletters), publicações académicas de âmbito científico produzidas no âmbito da CESAP (revista 21x21, livro “25 anos/25 testemunhos”), artigos na imprensa das atividades desenvolvidas, destacando a realização de espetáculos em lugares públicos e as parcerias com as companhias e festivais de teatro da cidade do Porto, e ainda a publicação online (terceira edição) da Revista Persona, publicação de responsabilidade do Departamento de Teatro e Cinema da ESAP. Mas dada a dimensão humana que a ESAP possui e deseja manter, é privilegiada uma relação assente no contacto direto entre os seus membros e os diversos órgãos e estruturas académicos garantindo um ensino onde o valor humano, a sua identidade e a cultura, são preservados.

No referido Relatório de avaliação interna, foram apontados vários Pontos fortes, a saber:

- Relação da ESAP com a comunidade.
- O Curso está inserido numa Instituição onde funcionam outros cursos de formação em diferentes campos artísticos.
- Reconhecimento e prestígio da ESAP junto de um conjunto de instituições que têm um papel ativo na intervenção cultural e no desenvolvimento da comunidade.
- A sua localização na zona histórica da Cidade do Porto –classificada como Património da Humanidade– corresponde a uma opção estratégica que tem estimulado uma participação constante no meio urbano em que se insere.
- Relação da ESAP/CESAP com da comunidade envolvente e dos seus públicos privilegiados.
- Relação da ESAP com Instituições potencialmente empregadoras, Companhias de Teatro, Escolas, ATL etc.
- Parceria com O Teatro Nacional São João –Porto e companhias profissionais de teatro da cidade do Porto.
- Relacionamento de proximidade dos professores com os estudantes e ampla disponibilidade para acompanhamentos dos projetos. A ESAP caracteriza-se pelo excelente ambiente académico que resulta da sua dimensão humana numa estreita interligação entre discentes e docentes.

–A partilha de instalações e equipamentos (laboratórios de maquetagem, de fotografia, de impressão, de serigrafia etc.) com as outras áreas de ensino artístico existentes na Escola (Cinema, Vídeo, Fotografia, Multimédia, Teatro, Artes Plásticas e Intermédia...) permite aos alunos interdisciplinaridade no desenvolvimento de trabalhos com recurso a uma grande variedade de meios.

–Projetos de formação ao longo da vida e de formação contínua, atendendo às especificidades dos públicos-alvo (Pós-graduações; formação acreditada no recentemente criado Núcleo de Formação Certificada, Cursos livres, Universidade Sénior).

–Multidisciplinaridade artística do corpo docente e alto nível de qualificação do mesmo.

–Boas práticas relacionais com instituições cooperantes, designadamente, na concretização de projetos de parceria e de investigação.

–Diversidade de especializações oferecida pelos diferentes planos de estudos dos Mestrados.

–Organização de encontros artísticos de reflexão contemporânea do fazer teatral.

–Publicações na área do Teatro, integradas nas publicações artísticas da ESAP (nomeadamente as publicações cadernos da ESAP, 21x21 e Revista Persona, publicação online, do Departamento de Teatro e Cinema).

–Integração dos estudantes do ciclo de estudos em projetos de investigação.

–Integração dos estudantes no sistema cooperativo da ESAP/CESAP.

–Significativo número de estudantes já integrados no mercado de trabalho.

–A mobilidade de docentes e alunos do Curso de Teatro em Programas de Mobilidade (ex: Erasmus):

Escola Superior de Arte Dramática de Galícia-ESAD-Espanha <http://www.esad-galicia.com>

Escuela Superior de Arte Dramático y Profesional de Danza de Astúrias-ESAD-Espanha <http://www.esadasturias.es>

Escuela Superior de Arte Dramático de Múrcia-Espanha <http://www.esadmurcia.es/>

Escola Superior de Arte Dramática de Extremadura-ESAD-Espanha <https://esadextremadura.educarex.es>

Escuela Universitaria de Artes y Espectáculos da Universidad Rey Juan Carlos de Madrid-Espanha <http://www.urjc.es>

Lithuanian Academy of Music and Theatre–Lituânia <http://lmta.lt/en/erasmus-student-exchange>

National Academy of Theatre and Film Arts–Bulgária <http://natfiz.bg/en>

Université de Picardie Jules Vernes–França <http://www.u-picardie.fr>

University of the Peloponnese–Grécia <http://www.uop.gr/erasmus>

Escola Superior de Arte Dramática de Extremadura–ESAD–Espanha <https://esadextremadura.educarex.es>

–Alargamento de programas de mobilidade com instituições congéneres no Chile, Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, Santiago.

E no Brasil com a Escola de Actores de São Paulo e Universidade Federal Fluminense/UFF.

No mesmo Relatório dá-se conta de que:

Nas últimas décadas, assistimos, na cidade do Porto, a um significativo desenvolvimento da atividade teatral, representada na existência de duas estruturas de ensino superior e duas de ensino profissional, bem como na recuperação de espaços teatrais e a criação de novos, a que acresce o progressivo movimento de público.

O Teatro e a sua relação com os diferentes meios artísticos encontra-se, no centro das nossas grandes preocupações e questões artísticas, relacionadas com a sua produção e criação. Com efeito, o Teatro ocupa, como sempre aconteceu, um lugar incómodo e paradigmático quando incorpora as outras práticas artísticas contemporâneas.

O teatro é, e sempre foi, um lugar de criação e inovação, mas é também objeto de investigação histórica, sociológica, antropológica, visual, arquitetónica e de outras áreas do conhecimento.

É nestes campos de ação que o plano de estudos do nosso curso de Teatro se situa, no plano estrutural, procurando fortalecer um pensamento e um actuar integrado na criação teatral, com um especial enfoque nas artes da interpretação e encenação/direção teatral, como fazeres críticos e artísticos de criatividade e de investigação.

O sistema de ensino em que está baseado o ciclo de estudos, que decorre diretamente do Processo de Bolonha, assenta na aquisição de conhecimentos, apti-

dões e competências na área das artes, da música, da dança, do movimento, da marioneta e, de um modo particular, do teatro na sua vertente interpretativa e de direção.

Assim, os objectivos visados pelo ciclo de estudos, na sua presente estrutura, são os seguintes:

–Conhecer e usar um quadro concetual que sustente a atividade artística e profissional.

–Pensar em termos de projeto.

–Criar sentido de autonomia no âmbito da conceção e desenvolvimento de projetos artísticos e profissionais.

–Dominar competências científicas, técnicas e artísticas que, articuladamente, possibilitem o uso efetivo das capacidades de criação.

–Dominar competências nos campos de ação da análise, pesquisa, investigação e reflexão.

–Ser capaz de intervir consciente e criticamente no campo da arte contemporânea, estabelecendo conexões com a criação artística em geral e, em particular, com as artes teatrais.

Relativamente à medição do seu grau de cumprimento, o ciclo de estudos promove entre docentes e estudantes um permanente acompanhamento que permite uma aferição direta do cumprimento dos objetivos previstos, bem como da qualidade dos resultados obtidos. A frequência e conclusão com sucesso do ciclo de estudos permitem um conjunto de conhecimentos, de aptidões e de competências que apontam para a investigação e a criação teatrais, objetivando metodologias práticas e teóricas específicas do ciclo de estudos, adquiridas e aplicadas pelos estudantes e sempre aferidos, de forma exigente, pelos docentes.

Ao terminar este artigo, diria que o Teatro, no Norte de Portugal, concretamente no Porto, tem já uma longa tradição, com garantias de continuidade, na medida em que a formação de nível superior, designadamente por parte da ESAP–Escola Superior Artística do Porto, é uma realidade consolidada.



As novas instalações da ESAP na cidade do Porto a partir de janeiro de 2022

REFLEXIONAR SOBRE EL TEATRO EN LA VERTIENTE DE LA ENSEÑANZA UNIVERSITARIA-EL CURSO SUPERIOR DE TEATRO DE LA ESCOLA SUPERIOR ARTÍSTICA DE PORTO/ESAP

Roberto Merino Mercado

1. Introducción

1.1 El papel de las asociaciones

La enorme diversidad de estructuras culturales en el norte del país, gran parte de ellas de carácter asociativo, que en sus objetivos tenían como fin el desarrollo y difusión del teatro y de la música, pedían, al mismo tiempo, formación en el campo teatral y de la música, que muchas veces era compensada por los “ensayadores” o actores profesionales que se aventuraban en esa tarea de formación. Así, algunos grupos ansiaban suplir las deficiencias en áreas como de la técnica vocal, de la representación/interpretación o el desempeño actoral y de dirección teatral.

Actores profesionales pasaron por colectividades como los Plebeus Avintenses (Fernanda Alves y João Guedes), Mérito Avintense, Dramático de Rio Tinto, Matozinhos o el Grupo Dramático Flor de Infesta São Mamede (entre ellos Ângelo Mota, el historiador, dramaturgo y poeta Fernando Peixoto), entre otros. El trabajo de estos profesionales, entre los cuales también me incluyo, fue una especie de sople de aire fresco. Con nuestra experiencia, llevamos un nuevo repertorio que renovó el que estaba anclado en aquello que podíamos denominar de “clásico popular” en el que los grupos de teatro aficionado y asociaciones dramático-recreativas estaban presos. Desaparecen, así, del repertorio *A Rosa do Adro* (adaptaciones teatrales de la novela homónima de Manuel Maria Rodrigues) o *O Casamento da Condessa de Amieira*, adaptada de la obra de Júlio Dinis de 1856, para dar lugar a autores como Bernardo Santareno, Luiz Francisco Rebello, Luís de Sttau Monteiro o los españoles Alfonso Sastre y Miguel Mihura

En efecto, debemos a los grupos y asociaciones dramáticas y recreativas la vigencia del teatro, su defensa en los escenarios más humildes, más alejados de los centros urbanos, que ayudaron a conservar entre sus poblaciones el gusto por el teatro, su necesidad y persistencia.

A esta necesidad responden las primeras formaciones de carácter artístico, regularmente dadas por profesionales y que auguran la aparición de estudios universitarios de nivel superior. Estas formaciones fueron dadas por la escuela de teatro del Teatro Experimental do Porto/TEP, con la ayuda de Mestre Manuel Deniz Jacinto, del Grupo do Modestos por el actor y director Júlio Cardoso, y Luís de Lima en el Clube dos Fenianos Portuenses, discípulo del mimo francés Marcel Marceau.

Fue el Clube Fenianos quien lanzó la idea de creación del Teatro Lírico o Teatro Modelo, influenciando la aparición de comisiones que tuvieron la presidencia del Gobierno Civil, y que vino a ser, más tarde, el Teatro S. João.

Es importante referir que el Clube Fenianos Portuenses fue fundado el 25 de marzo de 1904, aún en los tiempos de la monarquía, con el pretexto de organizar cortesjos/corsos carnavalescos, como los que se hacían en Brasil y en Venecia, bajo el lema, inscrito en su bandera, “Pelo Porto” (¡Por Oporto!). Sus estatutos fueron aprobados por el Gobierno Civil do Porto el 17 de junio de 1904.

En 1955 nace el “Grupo de Teatro Moderno” (GMT) por donde pasaron Luís de Lima, António Pedro, Eugene Ionesco, Jaime Valverde y muchas otras figuras. A la entrada de la sala de teatro, en el 2º piso, existe una placa de homenaje a Eugene Ionesco, de 5 de septiembre de 1959, por un coloquio realizado sobre “Teatro Moderno”, integrado en el 1º Ciclo de Formación del Espectador.

Marcel Marceau, mimo francés, dio una lección a los alumnos del GTM, registrada en una placa en la sala del teatro dos Fenianos, con fecha de 15 de enero de 1960.

El GTM acabó, en los Fenianos, en 1964, (re)naciendo como Teatro Experimental do Porto/TEP en instalaciones propias. Así nació la Sección de Teatro de los Fenianos¹.

El Teatro Universitario de Oporto/TUP tuvo también un papel fundamental en este sentido, cuando fueron convidados directores de renombre internacional como los argentinos Augusto Fernandes y Adolfo Gutkin, este último radicado en Portugal desde 1969, y que realizaron montajes experimentales audaces. Entre ellas, se destacan *Azul e Negro*, de Augusto Fernandes, que más tarde se radica en la República Federal Alemana, para continuar su trabajo artístico.

¹ Información disponible en <http://novoperiscopio.blogspot.pt/2014/05/o-clube-fenianos-portuenses.html>.

1.2 *El papel del FAOJ/Fondo de Apoyo a los Organismos Juveniles*

De partida, en el nº 1 del Artículo 1º - Naturaleza y objetivos - del Reglamento de este organismo, puede leerse lo siguiente:

El Fondo de Apoyo a los Organismos Juveniles, más adelante designado por FAOJ, es una personalidad colectiva de derecho público dotada de autonomía administrativa y patrimonio propio que tiene como objetivos el fomento y apoyo al asociativismo juvenil y a núcleos locales, socioculturales y socioeducativos, en una perspectiva de suscitar la participación de los jóvenes².

En la delegación del Norte del FAOJ, el delegado Nelson Cardoso se preocupó con la organización de núcleos de formación en el campo de la actividad de Animación Cultural, de Cine, Teatro de títeres y marionetas (João Paulo Seara Cardoso y Mário Moutinho) y un núcleo de formación teatral para el cual me invitó en el año 1978, cuya misión era apoyar y dinamizar formación en las diferentes localidades que lo solicitasen.

A este núcleo teatral se unieron los directores José Cayolla (TEP), Fernando Santos –conocido por el pseudónimo de “Edurisa Filho”, un experimentado director con una larga tradición teatral en la ciudad de Freamunde– y el actor Jorge Pinto que trabajaba en el TEP. Con este grupo de profesionales fueron dadas formaciones en Avintes, São João da Madeira, Amarante, Vila do Conde, Viana do Castelo, Póvoa de Varzim, Lousada, Baião y en otros locales, incluso más tarde, también en la isla de Madeira.

Mi alejamiento del FAOJ de Oporto, para asumir funciones en los Servicios Culturales del Municipio de Funchal/Madeira, contribuyeron a la extinción del núcleo de formación teatral. Sin embargo, FAOJ continuó su misión de apoyo a los grupos, cediéndoles material de luz y sonido, dado que estos estaban escasos de equipamiento técnico. En el año 1988, y yo en la Dirección Artística del TEP, nuevamente, Nelson Cardoso nos ayudó con un pequeño subsidio para jóvenes en período de aprendizaje en el Teatro Experimental do Porto, para los montajes de *El médico a palos*, de Molière y de *Leoncio y Lena*, de George Büchner.

² Información disponible en <http://publicos.pt/documento/id218549/decreto-lei-216/86>.

2. Brevísimo historial del Teatro en Oporto en el siglo XX

En un breve artículo³ sobre el tema en epígrafe, Isabel Alves Costa (1946-2009), directora teatral y antigua directora Artística del Teatro Municipal Rivoli/Oporto, nos informa sobre los inicios de la actividad teatral profesionalizante y tendiente, como veremos más adelante, a la formación superior teatral. Como refiere,

Puede decirse que aquello a lo que hoy llamamos “El Teatro en Oporto” nace con la aparición del TEP en los años 50. Antes de esa fecha, Oporto fue sobre todo espectador entusiasta de obras no solo de Teatro, sino también de Ópera y Opereta, venidas de fuera (tanto de Lisboa como del extranjero) y presentadas siempre con enorme éxito en los locales teatrales de la época: Teatro Sá da Bandeira, Teatro Nacional S. João y Teatro Rivoli. Para hacer este brevísimo historial de lo que ha sido el “Teatro no Porto” recuperamos un bellissimo artículo de Paulo Eduardo Carvalho, que, aunque sea de 1997, traza con acuidad aquello que fue la actividad teatral en la segunda mitad del s. XX. Apenas debo “corregir” y sumar algunos datos recientes con el único objetivo de una sumaria actualización de este texto. La primera corrección está relacionada con la no referencia al grupo de Teatro Rodaviva, que representó a finales de 1979 un espectáculo de João Lóio, con dirección de João Mota, titulado *Hoje começa o circo (Hoy empieza el circo)* y que, visto en la distancia, puede ser considerado un precursor “avant la lettre” del llamado Nuevo Circo. Las siguientes correcciones tienen que ver con la natural evolución de la creación teatral en la ciudad. Nuno Cardoso dejó Visões Úteis y es hoy director del Auditorio Nacional Carlos Alberto (ANCA), manteniendo una actividad independiente como actor y director teatral. José Wallenstein sustituyó a Ricardo Pais en la dirección del TNSJ, a partir de septiembre de 2000, manteniendo su filosofía. Mientras tanto, nuevos grupos nacieron, como, los METAMORTEMFASE y ASSÉDIO, cuya “ficción” dramática es sin duda uno de los más sólidos proyectos existentes en la ciudad. João Pedro Vaz, uno de sus fundadores, mereció el Premio Revelación Ribeiro da Fonte en 2000 por su trabajo como director del espectáculo *(A)tentados*, de Martin Crimp. Con

³ Disponible en <https://quartaparede.wordpress.com/brevissimo-historial-do-teatro-no-por-to-no-seculo-xx/>.

una actividad irregular, debemos aun destacar los grupos CAIXA NEGRA y TEATRO DE FERRO (que se sitúa en el área del Teatro de Marionetas y Objetos) y la desactivación del grupo CONTRACENA.

Por lo que se refiere a la formación, Isabel Alves Costa nos dice, en el artículo referido, que

La situación teatral en Oporto, en los últimos años, ha sido sobre todo marcada por la proliferación de nuevas compañías, en relación directa con la creación y regular funcionamiento de estructuras de formación de profesionales de teatro en dominios tan diversos como la interpretación/actuación, escenografía y figurín, luminotecnia, danza, etc.

También debemos destacar que la ciudad de Oporto vio nacer su primer curso superior de teatro en el año académico de 1982/83, bajo el alero de la Cooperativa Artística Árvore (hoy Cooperativa de Ensino Artístico do Porto/CESAP) que ya administraba cursos de pintura, dibujo y arquitectura. En ese mismo año, nacieron también formaciones en cine (hoy Cinema e Audiovisual/CAV) del primer curso en Animación Cultural (más tarde Animación Sociocultural).

Retomando las palabras de la antigua directora del Teatro Municipal Rivoli, refiérase que

La ciudad de Oporto dispone desde inicios de los años 90 de tres instituciones de formación de profesionales del espectáculo (que se juntaron al curso de la Cooperativa Arvore): dos escuelas profesionales (Ballet Teatro Escola Profissional, de 1989, y la Academia Contemporânea do Espectáculo, de 1990) y la Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo. Novedad absoluta en el panorama teatral portuense, la aparición de estas estructuras de formación no podía dejar de traer consecuencias para el teatro producido en la ciudad. La situación de paradoja se da en que estas estructuras, sobre todo en el caso de la ACE, absorbieron muchos de los profesionales de teatro locales, con carreras durante los años 80, surgieron precisamente en un momento de contracción teatral, debido

a la desaparición de algunas de las compañías que, como referimos, habían marcado la década anterior. La alternativa para muchos de los jóvenes formados por estas escuelas fue entonces, y aprovechando este nuevo entendimiento de la actividad teatral y consecuentemente la revisión de la política de subsidios, crear estructuras propias, avanzar con proyectos autónomos, coordinando las diferentes competencias adquiridas (en las áreas de interpretación, escenografía y figurín, luminotecnia, etc.), casi completamente desligados de la generación directamente responsable por su formación, y a veces en ruptura estética e ideológica con ella.

En relación con esta realidad, Júlio Cardoso —actor y director— afirma que no es fácil encontrar muchas ciudades europeas, con la dimensión de población de la ciudad de Oporto, que cuenten con cuatro instituciones de formación teatral. La vitalidad de la ciudad en esta área es tal que, en el pasado año académico, la Universidade Lusófona de Oporto inició su formación en una nueva licenciatura en Artes Dramáticas—Formação de Atores.

3. La escuela de formación del TEP después del 25 de abril

Cuando asumí la dirección artística del Teatro Experimental de Porto/TEP, en los agitados días después de la revolución de abril, me dediqué al trabajo de recuperar una estructura que se encontraba empobrecida, por la falta de actores, equipamientos desgastados y falta de subsidios. Mi contrato con el TEP, que me atribuía un subsidio de la Fundação Calouste Gulbenkian, a través de sus servicios de Belas Artes, ayudó a superar algunas necesidades. Importaba, entre otras cosas, volver a colocar a funcionar la antigua escuela de teatro, fundada inicialmente por Manuel Deniz-Jacinto, y dar un impulso artístico a la compañía con un nuevo repertorio.

Los cursos de formación que dirigí en los tres años siguientes a 1975 reunieron más de sesenta jóvenes, en cuatro grupos, obteniendo como resultado el que todos ellos realizaran espectáculos finales después de su formación. Algunos de estos jóvenes, los más destacados, más tarde formarían parte de la compañía profesional del TEP y se integrarían en montajes como *Brecht-2* (dos obras del autor alemán, *El mendigo y el perro muerto* y *La excepción y la regla*) y *Las diabluras de Scapino*, de Molière.

Mi alejamiento del TEP, en el año de 1978, interrumpió la acción formativa. Sin

embargo, creo que los directores que me siguieron tuvieron siempre cuidado en dar continuidad al trabajo desarrollado y a la necesidad de nuevos cursos.

Después de cinco años en la Isla de Madeira, como Director Artístico del Teatro Experimental do Funchal, dependiente de los Serviços Culturais da CMF (con sede en el Teatro Municipal Baltazar Dias), y también con subsidio de la Fundação Calouste Gulbenkian, abandoné la isla dejando un núcleo que ayudé a formar y al cual doté, con ayuda de mis superiores, con las herramientas para constituir más tarde una compañía profesional de teatro, que aún subsiste, siendo la única compañía profesional de teatro en esa región autónoma.

4. El Curso Superior de Teatro de la Cooperativa Árvore (hoy Escola Superior Artística do Porto-ESAP)

En varias ocasiones, el escultor José Rodrigues (catedrático de la Escola de Belas Artes do Porto), con el cual tuve el privilegio de colaborar en dos montajes para el Teatro Experimental do Porto, *El Soldado y el General* (texto mío) y *Scapino*, de Molière, me invitó a la escuela de Belas Artes (São Lázaro) para hablar con sus alumnos. Eran nítidos los intereses y vocación que él tenía por el teatro y era clara, también, su preocupación por la enseñanza del teatro. Esta actitud sería más tarde concretizada cuando, después de mi regreso de la Isla de Madeira, me invitó a integrar, junto al maestro Manuel Deniz-Jacinto, al profesor Eduardo Calvet de Magalhães y al actor Júlio Cardoso, el grupo de creación del primer curso superior de teatro de la ciudad de Oporto, en la Cooperativa Artística Árvore (hoy Escola Superior Artística do Porto), nuevamente con el apoyo de la Fundação Calouste Gulbenkian y de nuestro amigo Carlos Wallenstein, Director del Serviço de Belas Artes da Fundação Calouste Gulbenkian.

¡Corría el año 1982..., ya habían pasado casi 40 años!

El Curso Superior de Teatro da ESAP pasó por las diferentes etapas de Bachillerato en teatro, licenciatura de tres años más uno y, finalmente, a su adecuación al proceso de Bolonia.

Como profesores y formadores pasaron por el curso figuras destacadas del teatro en Portugal, como el Profesor Manuel Deniz-Jacinto, José Oliveira Barata, el dramaturgo Norberto Ávila y el actor y dramaturgo Carlos Wallenstein. Hoy, el curso cuenta con

un grupo de jóvenes profesores que, integrados en el campo profesional como actores, dramaturgos y/o directores son responsables de la formación artística en el Norte, así como de la creación de espectáculos y dramaturgia. Entre ellos, debemos mencionar a las coreógrafas Isabel e Manuela (Né) Barros, a los dramaturgos Jorge Palinhos e Marta Freitas, a los actores Nuno Meireles, Margarida Machado, Patrícia Franco y Lígia Roque, al marionetista Marcelo Lafontana, al escenógrafo Nuno Lucena, a los directores Luísa Pinto y Roberto Merino y al dramaturgista José Manuel Couto.

Entre las asociaciones del curso con otras entidades, se encuentran colaboraciones con el Teatro Nacional São João, con las compañías profesionales de Oporto, Seiva Trupe, Teatro Art´Imagem, Teatro Experimental do Porto, Ensemble, Assédio, Companhia Ballet Teatro, otras emergentes, Teatro Municipal de Matosinhos Constantino Nery, auditorio del Grupo Musical Flor de Infesta, São Mamede de Infesta, Teatro Eduardo Brazão, em Valadares, Teatro Nacional S. João, Teatro Municipal Rivoli, Ballet Teatro escuela Profesional, Academia Contemporânea do Espetáculo. Y con los Festivales Teatrales de Oporto: FITEI-Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica, Fazer a Festa, Cómico da Maia, SET-semana de las escuelas de teatro organizadas por ESMAE.

Además de los siguientes acuerdos de asociación e intercambio, al abrigo del programa Erasmus: ESAD-Asturias, ESAD-Vigo, ESAD-Extremadura, Universidad Jules Verne-Francia, Países Bálticos, Bulgaria, Rumania, Grecia, Ucrania y también en Chile, con la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, Santiago.

Pasados estos 40 años, el Curso Superior de Teatro de la ESAP ha cumplido con la función para el cual fue creado. Sin embargo, me parece que falta cumplir, aún, con los compromisos de la actualidad y el futuro con la ciudad y la región. Destacamos que los egresados y formados por la ESAP integran hoy compañías de teatro, dentro y fuera del país, que son agentes de enseñanza y animación en escuelas e instituciones que abrieran oportunidades para el efecto. En este contexto, señalamos las compañías de teatro ETC, y Primeira Pedra, con sede en Vila Nova de Gaia, que no cuentan con cualquier apoyo municipal y constituidas exclusivamente por exalumnos formados por la ESAP.

Dado lo relevante de este documento, no puedo dejar de referir la relación elaborada por la comisión de evaluación interna de la ESAP, constituida por los docentes

Henrique Muga, José Manuel Couto y Roberto Merino y enviado oportunamente en el año 2015 al Ministerio de Educación. Nos referimos a que, efectuada la consecuente evaluación externa del Curso Superior de Teatro da ESAP por parte de una comisión designada para el efecto, por la tutela, el funcionamiento del curso fue autorizado por cinco años.

Este año 2021, ¡un nuevo proceso coordinado por la dirección de la escuela y por el director del curso fue enviado al Ministerio de Educación para una nueva evaluación externa!

Finalmente, destacamos la localización de las instalaciones de la ESAP, en el Centro Histórico de la Ciudad de Oporto, considerado Patrimonio Mundial de la Humanidad y el hecho de que la Escola Superior Artística do Porto es una Escuela Asociada a la UNESCO.

EL HUMOR EN LOS TIEMPOS DE PANDEMIA. ENCERRADA CON PEPE VIYUELA¹

*Raquel Jiménez-Galán
Kiko León Guzmán*

Dicen que en épocas de crisis se activa el humor. Si es así, España, que ha sufrido alguna que otra, es un país con gran sentido del humor.

La sociedad actual vive a un ritmo frenético. El estrés, las prisas y la impaciencia se han instalado en el ser humano de tal manera que el rictus en nuestro rostro es algo normal, por lo que reír se convierte en un deporte de riesgo que no todos practican, y si hablamos del humor, del buen humor, en muchos casos se convierte en un deporte minoritario y tremendamente sobrevalorado.

La situación actual, a nivel global, con el paso y el peso que la Covid-19 está dejando en nuestras vidas, nos ha transformado en personas adustas, distantes y serias, muy serias. Las distancias sociales han aumentado, el contacto físico ha disminuido y la comunicación se ha hecho mucho más difícil, impidiéndola aún más la mascarilla y el metro y medio de rigor. Aun así, hemos sobrevivido entre otras cosas y causas, gracias al humor. Un humor que hasta en los momentos más críticos nos ha salvado y nos ha hecho más llevaderos estos momentos difíciles.

“El humor es un componente universal de la cultura” (Mendiburo y Páez, 2011, p. 89) presente en todos los ámbitos de la sociedad, pero diferente en cuanto a la universalidad se trata. ¿Qué quiere decir esto? Pues que el humor depende del qué, del cuándo, cómo, quién y dónde, para que haga su efecto, para que consiga su objetivo, para que llegue a su fin último, el divertimento, la relajación y la risa.

Las personas no se ríen ni bromean sobre las mismas cosas en diferentes partes del mundo, porque el humor es selectivo en tanto en cuanto tampoco en las mismas partes del mundo se ríen ni bromean sobre lo mismo. Aun así, “es un fenómeno

¹ El presente trabajo es parte de la investigación que D^a. Raquel Jiménez-Galán está llevando a cabo para la Tesis Doctoral, dirigida por el doctor D. Kiko León Guzmán, de la Facultad de Ciencias del Deporte de la Universidad de Extremadura.

universal que ha estado presente a lo largo de la historia” (Weinberger y Campbell, 1991).

Podemos empezar yéndonos al origen de la palabra. El término *humor* procede del latín, del verbo *umeo*, que significa “estar bañado o empapado”. En un primer momento, Hipócrates, en el siglo IV a. C., y, posteriormente, Galeno en el siglo II a. C., hablaban de que “la risa era capaz de mejorar la salud a través del equilibrio de los *cuatro fluidos o humores*” (Lorenzo et al., 2015). Como se sabe, esta teoría se basaba en el supuesto de que el cuerpo estaba compuesto por cuatro sustancias básicas llamadas *humores*, los cuales se correspondían con los cuatro elementos que componen la naturaleza y que son: aire, tierra, fuego y agua. Estos fueron mencionados unos años antes por el filósofo Empédocles (484 a. C.-424 a. C.) “como las materias primas de todo lo que existe” (De Ambrosio, 2011). A partir de esta teoría, se explicaban las enfermedades o discapacidades que un individuo podía tener si estos *humores* no estaban en equilibrio y había un exceso o déficit de alguno de ellos.

En su *Tratado sobre la naturaleza del hombre* (Corpus hippocraticum)², Hipócrates habla de que los humores son cuatro: “El cuerpo del hombre tiene en sí mismo sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra; estos constituyen la naturaleza de su cuerpo, y a través de ellos él siente dolor o goza de salud” (Hipócrates, IV: 10-11). A su vez, cada *humor* posee como ya hemos dicho, características de los cuatro elementos, de esta manera

La sangre es húmeda y caliente como el aire y aumenta en primavera. La bilis negra, fría y seca como la tierra y aumenta en otoño; La flema, fría y húmeda como el agua y aumenta en invierno; la bilis amarilla es caliente y seca como el fuego y aumenta en verano. Sus respectivos orígenes están situados en diferentes órganos del cuerpo por lo que la sangre se origina en el corazón, la flema en el cerebro, la bilis amarilla en el hígado y la bilis negra en el bazo. (Alby, 2004, p. 15)

Además, relaciona los *humores* con el *temperamento* (traducido como mezcla o emanaciones del alma), así tendríamos el *temperamento sanguíneo*, en el que pre-

² *Corpus hippocraticum*: setenta escritos breves médicos atribuidos a Hipócrates. En el volumen VIII se encuentra el Tratado sobre la naturaleza del hombre.

domina la sangre y se caracteriza por entusiasmo y vitalidad; el *melancólico*, donde prima la bilis negra y habrá una tendencia a la tristeza; el *colérico*, que prevalece la bilis amarilla, presentando gran irritabilidad, y el *flemático*, donde pondera la flema y se destaca la apatía y frialdad.

Estos temperamentos los desarrolló posteriormente Galeno en el siglo II d. C. y se mantuvieron como referencia importante de la medicina hasta la Edad Media y el Renacimiento, aunque la *teoría humoral* estuvo presente en los “físicos” (médicos) y estudiosos del cuerpo humano hasta la aparición de la medicina moderna a mediados del siglo XIX (Hernández, 2008, p. 14).



Teoría Hipocrática de los Humores. (Fuente: Fundación Index).

Desde hace más de 2000 años, por tanto, se habla del humor, por lo que definir este concepto resulta harto difícil, aunque se ha abordado desde diferentes campos de estudio como la neurología, psicología, antropología, fisiología o sociología, entre otros, consiguiendo de alguna manera llegar a determinar una respuesta significativa del término.

El neurocientífico Robert Provine (2001) sostiene que el humor “es un estímulo cognitivo y lingüístico a partir del primitivo acto de la risa”, por tanto, no es el hombre el único animal que ríe, pero sí el que utiliza exclusivamente el humor, ya que este participa en nuestro pensamiento e interacciones sociales (Arias, 2011). El

diccionario María Moliner (DUE, 2008) define el humor como “estado de ánimo de una persona, habitual o circunstancial, que la predispone a estar contenta y mostrarse amable –de buen humor– o, por el contrario, a estar insatisfecha y mostrarse poco amable –mal humor–”. Y el Diccionario de la lengua española (RAE, 2020), en su primera acepción, precisa que es “genio, índole, condición, especialmente cuando se manifiesta exteriormente”. Julio Casares (2002, p. 170) considera que se debe utilizar el vocablo *humor* para designar el sentimiento subjetivo y por tanto define este término como “una disposición de ánimo, algo que no trasciende del sujeto que contempla lo cómico” y llama “humorismo” a “la expresión externa del humor”. Evaristo Acevedo (1966) cree que el humor nunca es puro, sino que viene acompañado por la sátira, la ironía o ambas y desde el campo de la psicología positivista, el doctor Martin Seligman (Toledo y García, 2002, p. 113), habla del sentido del humor como una de las fortalezas que tiene el ser humano, refiriéndose claro está a “la capacidad para experimentar y/o estimular una reacción muy específica, la risa”.

Sea como fuere, el humor es una forma de ver el mundo, una actitud frente a la vida, una manera de enfrentarse y liberarse del estrés, es posiblemente el mejor mecanismo de defensa frente a la humanidad. Además, potencia las relaciones con los otros reafirmando los sentimientos de bienestar social, abordar conflictos, así como ser más atractivo y reforzar lazos (Martin, 2004).

¿Y dónde podemos ubicar el sentido del humor?

Tradicionalmente, el humor anatómofuncionalmente hablando, se ha localizado en el lóbulo frontal del cerebro. Los científicos Goel y Dolan (2001) realizaron un estudio en donde aislaron dos componentes del humor a través del uso de Resonancia magnética funcional y descubrieron que

Si bien existen vías específicas de modalidad para procesar la yuxtaposición de conjuntos mentales necesarios para la apreciación de los chistes, un componente común del humor se expresa en la actividad en la corteza prefrontal ventromedial, una región involucrada en el procesamiento de recompensas. (Goel y Dolan, 2001, pp. 237-238)

Por lo que, como bien dice el radiólogo Dean Shibata (2000, p. 157), “hay que tener cuidado al vincular funciones del comportamiento a centros concretos del ce-

rebros”. Esto nos recuerda el entramado que a nivel cerebral existe. Con su estudio obtuvo las primeras imágenes donde se situaba el sentido del humor en el lóbulo frontal con predominancia en el lado derecho.



Lóbulo frontal. (Fuente: Psicoactiva.com)

El sentido del humor es una capacidad universal que todos poseemos y que podemos cultivar y emplear; aunque para ello, como bien dice Begoña Carbelo y Eduardo Jáuregui (2006, p. 28), debemos “comenzar por descubrir el propio sentido del humor”, ya que

El mecanismo cerebral del humor es muy complejo e innato en el ser humano y se “expresa de igual forma en todas las culturas, en todas las edades. La risa significa alegría y felicidad universalmente y en todas las épocas”. (López, 2013, p. 1)

Es tremendamente difícil hacer una clasificación que nos sirva a todos, ya que, como antes mencionamos, los campos de estudio son diversos y múltiples los autores que lo analizan. Aristóteles diferenciaba entre el humor hostil que ataca a blancos particulares y se podía apreciar en el yambo o la comedia antigua y el humor moderado en donde el blanco es genérico, presente en la comedia media o nueva (Schere, 2021). En 1898, el filósofo Theodor Lipps (2015) hablaba en su libro *El humor y lo cómico* de tres tipos de humor: humorístico, satírico (subdividido en sátira, sarcasmo, caricatura, grotesco y humor negro) e irónico. El investigador Ronald E. Riggio (2015) los divide en agresivo, de afiliación, autoengrandecimiento y autodescalificación. Para Alberto Cajal (2019), sin embargo, estos aumentan a diez: humor absurdo,

blanco, crudo, negro, verde, grotesco, hacker, satírico, sarcástico y seco; mientras que la diseñadora gráfica Alejandra Lunik (2020) sostiene que hay cinco tipos, a saber: negro, político, clásico, de actualidad o coyuntural y cotidiano.



Diseño Alejandra Lunik. (Fuente: Blog cintiarodriguez)

Hasta hace bien poco, el humor sexista, verde, cruel o religioso, tan aplaudido y celebrado y al que tantas risas se han vertido desde todos los géneros y ámbitos, se considera un tipo de humor inadecuado que discrimina, agrede y ridiculiza. Un humor obsoleto que en la actualidad no se contempla ni se consiente. Porque al igual que el humor cambia, las sociedades evolucionan, crecen, aprenden y rectifican.

Sea como sea,

El humor es un hecho muy extraño en la vida del ser humano. Es mucho más fácil llevar al espectador, al lector al llanto, a la tristeza y al dolor, que llevarle al humor, a la espontaneidad. Lo primero descansa en el instinto; lo segundo, en la inteligencia. El humor aparece cuando se piensa y desaparece cuando se deja de pensar. A esto se podría añadir que el humor desaparece cuando se saca tiempo para no pensar. (Muñiz, 2006, p. 19)

Y así, como quien no quiere la cosa...

Comienza la Encerrona

Don José Viyuela Castillo, Pepe Viyuela (1963), es un *Augusto contemporáneo* que descubrió el oficio de payaso casi por casualidad ya que en su familia no existía ningún antecedente interpretativo. Comenzó estudiando Filosofía y Letras, lo cual se adecuaba a un carácter tímido e introvertido, posteriormente ingresó en la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) donde descubrió el cuerpo, la acrobacia, la risa y otros placeres, que encaja con su faceta más canalla y desternillante. El “clown”, las caídas, los golpes y las sillas vinieron después y el azar y sobre todo el trabajo duro le llevaron a la pequeña pantalla, trampolín importantísimo que le sirvió para darse a conocer y participar en proyectos de teatro, cine, televisión, circo y en su faceta de escritor, con 6 libros en su haber, un placer menos conocido. Es director, docente, asesor, pero, por encima de todo, es payaso, siendo miembro destacado en la ONG *Payasos sin fronteras*.

Desde sus comienzos en teatro en 1988 con *La cortesía de España* de Lope de Vega y su primera película en 1996 *Tierra*, pasando por su eterno Chema de la serie *Aída*, hasta su magistral *Esperando a Godot*, con esa angustia propia teñida de humor absurdo, o dando vida a un payaso en el documental *Marcelino, el mejor payaso del mundo* (que además era español), Pepe Viyuela encarna casi siempre el espíritu del payaso perdedor, torpe, rebelde, mordaz e ingenuo, pero maravillosamente entrañable y empático, el cual a través de los golpes y las caídas nos recuerda la fragilidad del ser humano y la necesidad de la risa para hacer frente a un mundo peligrosamente serio.

Realizamos la entrevista de la forma más natural que hay en tiempos de pandemia, es decir, vía Meet, un 10 de agosto de 2021 a las 19:00 horas y 40 grados de temperatura a la sombra. Calor y mucho humor, simpatía y humanidad nos muestra Pepe, que nos abre no solo su ordenador para que podamos verle desde su refugio, sino lo más importante, su Alma, con mayúsculas. Con una sonrisa amplia y un rostro un poco cansado, nos agradece por encima de todo que queramos estar con él. Recuerdo aquí el dicho que siempre me ha repetido mi padre y es que, *es de bien nacido ser agradecido*, eso le hace ser aún más grande.

En este momento, acaba de terminar la gira de teatro con *Esperando a Godot*, se encuentra en plena promoción de su última película *García y García* que se estrena

próximamente, y, además, está inmerso en el ensayo del *Tartufo* de Molière, que se podrá ver desde septiembre en el Teatro Reina Victoria de Madrid.

Decido en ese momento no hablar de pandemia, mascarillas y tristeza. Solo hablaremos de él y de su circunstancia, sus inicios, formación, su payaso y de su encierro particular en *Encerrona*, la obra con la que lleva más de treinta años recorriendo calles, teatros, carpas y campos de refugiados.



Escena de *Encerrona*¹. (Fuente: turismograus.com)

¿Hola Pepe, qué tal estás?

Pues muy bien con ilusión y trabajando, así que muy bien.

Me gustaría empezar preguntándote ¿cuándo nace tu vocación de ser actor y cuál fue antes la de actor o la de payaso?

Viene de una época bastante temprana, cuando era pequeño, haciendo teatro en el colegio y con amigos. Realmente no sé si era una vocación profesional, no pensaba que me iba a dedicar a esto, solo sé que me lo pasaba bien. Lo de payaso vino bastante después, ya había terminado la escuela de Arte Dramático y allí donde iba a buscar trabajo me encontraba que me pedían humor, como no tenía nada en ese sentido, pensé que qué podía hacer y salió este personaje, en ningún momento pensado como payaso, sino como un personaje mudo que se relacionaba con objetos y se liaba con ellos, se enfrentaba a ellos. Así surgió, por la necesidad. Me di cuenta después de que me gustaba mucho y empecé a profundizar. Empecé a encontrar sitios donde trabajar en la calle, bares, salas pequeñas, alternativas y fue tomando cuerpo y ocupando cada vez más espacio en mi actividad. Nunca me había planteado ser payaso y cuando me

encontré con ese personaje me di cuenta de que me gustaba mucho y que me encantaba la idea de hacer reír a la gente. Fue por casualidad y lo de dedicarme al teatro también, comencé jugando y terminé trabajando en ello. Si soy actor es debido al payaso, él fue el que me dio las llaves de todas las puertas que tuve que ir abriendo para dedicarme a esto.

¿Hay algún antecedente en tu familia de alguien que se haya dedicado a esto?

No, nadie, nadie que yo conozca. Salvo mis hijos ahora y Elena, mi compañera, nadie que yo sepa.

¿Primero estudiaste filosofía y después Arte Dramático no es así?

Sí, empecé a estudiar filosofía y me había gustado tanto que pensé que estaría muy bien regalarme cinco años de dedicación en algo que me apasionaba.

¿Hubo por tanto influencia por parte de tus profesores a la hora de elegir qué estudiar?

Sí, yo creo que los pedagogos, los maestros tienen mucha influencia en cualquier actividad que uno haga. Dependiendo de cómo te enseñen, de cómo te seduzcan, vas a amar o no una disciplina, una asignatura. Yo creo que los pedagogos en cualquier campo tienen una responsabilidad inmensa. Son capaces de hacer que los alumnos amen, que no se desencanten, que se enamoren de aquello que tienen entre manos. Y yo en ese sentido tuve unos profesores y profesoras que me enseñaron a amar la filosofía.

Después empezaste a estudiar Arte Dramático, ese cambio tan grande ¿cómo vino?

Yo llevaba haciendo teatro desde los 14 años más o menos y no había dejado de hacerlo. En ese momento, Elena entró en la Escuela de Arte Dramático y pensé que yo también podría profundizar en ello, no había ningún interés profesional, era una curiosidad puramente de placer, de juego. Entonces Arte Dramático eran 3 años, así que compaginé los dos estudios. Hice 4º y 5º de Filosofía con 1º y 2º de Arte Dramático, estaba feliz, contento, fueron unos años maravillosos; eso sí, fue muy intenso, iba de un lado para otro, estudiando mucho, durmiendo poco, con unas ojeras que me llegaban al suelo, pero terminé. No tenía ninguna convicción de dedicarme a ello, pero con la idea, eso sí, de que podía intentarlo.

¿Quiénes fueron tus primeros maestros?

Pasé por muchas manos como todos los alumnos de la escuela y dar nombres así me da un poco de rabia porque me voy a dejar a gente, pero bueno recuerdo a mi

profesor de interpretación que fue Juan José Granda, era entonces un profesor joven que tenía mucha energía, muchas ganas, innovador, ingenioso. También recuerdo con mucho cariño a un profesor de pantomima llamado Julio Castronuovo, especialista en mimo, era muy escrupuloso, muy trabajador, muy técnico y a mí me enseñó sobre todo la disciplina necesaria para pulir cada cosa que hagas, que nada sea arbitrario y que todo tenga un sentido para no dejar nada de cualquier manera, sino prestarle atención a cada cosa que hagas en el escenario y en la preparación de cada personaje. Recuerdo también con especial cariño a Martha Schinca que era profesora de cuerpo y expresión corporal, otra pedagoga que hacía que disfrutaras de verdad en las clases. A Joaquín Campomanes, profesor de esgrima. A Pepe Monleón, profesor con gran carisma que hacía que las clases fueran muy amenas. Me quedo con estos, aunque hay muchos más.

¿Te has formado con otros profesores fuera de España?

No, no he tenido una formación académica fuera de España ni más allá de lo que ha sido el aprendizaje personal.

O sea que primero actor y después payaso...

Al principio sí, ahora en este momento me siento más payaso que actor.

Lo de ser payaso responde en gran medida a una forma de ser, de comportarse y de provocar en los demás, de manera natural, una reacción, normalmente la risa y la sorpresa. ¿En qué momento o momentos de tu vida te diste cuenta de ello?

Creo que me di cuenta cuando empecé a hacerlo, salía a escena y veía que con lo que yo creía que podía hacer reír funcionaba. Cuando no funciona lo que tú has pensado, es muy duro, yo creo que cualquiera que pruebe algo así se va a enamorar, cualquiera que se suba a un escenario y consiga hacer reír se va a terminar enganchando porque genera adicción. Cuando te consideras el autor, agitador o inductor de las carcajadas de la gente te sientes una persona privilegiada. Una especie de brujo o de chamán invocador del espíritu de la risa tan misterioso, tan intangible, pero que cuando se produce hace tan feliz a los que se ríen como al que consigue que se rían. Es curioso porque nunca pensé dedicarme al humor ni de adolescente ni mientras estudiaba Arte Dramático, pensaba que me dedicaría en general a ser actor, pero no con una especificidad tan concreta como la de ser payaso.

Entonces, ¿en qué momento quisiste dedicarte a provocar risa?

Cuando era niño, no era especialmente gracioso, ni más ni menos que otros niños,

ni en la pandilla provocaba demasiadas carcajadas, me empecé a dar cuenta de que podía hacer reír cuando empecé a trabajar en ello. En la vida cotidiana, en la normal fuera del escenario, no soy gracioso, soy tímido, poco hablador, a no ser que esté con un grupo de amigos o gente que conozca mucho, no suelo abrir la boca, y mucho menos provocar la risa, es más, cuando me visto del personaje, cuando aparece ese personaje, entonces sí siento que hay alguien que está ahí y que tiene mucha gracia, que está utilizando mi cuerpo, mi cabeza, mi espíritu para hacer reír pero en el fondo no soy yo, porque en la vida “normal” yo no me caracterizo por eso.

Pregunta típica, ¿el “clown” nace o se hace?

Yo creo que hay gente en la vida que es muy graciosa y la sacas a un escenario y se bloquea y no tiene gracia y al revés, hay gente que en la vida no tiene una presencia muy llamativa y de pronto sale al escenario y brilla, te atrapa. Yo diría que naces con unas cualidades pero que, si no las trabajas, no te sirven para nada. Marsillach decía: “Ser actor es una cosa muy fácil o imposible” (risas) con lo cual, él estaría diciendo, se nace. Yo, en contra de Marsillach, diría que efectivamente hay una serie de dotes que te dan la posibilidad de convertirte en un gran actor pero que eso no basta. Nunca es fácil ser actor, yo creo que los primeros que tenemos que dignificar nuestra profesión somos nosotros porque es verdad que un buen papel quizá lo pueda hacer cualquiera, pero ser un actor, de verdad, con unas capacidades, técnica vocal, física, de concentración, de presencia, yo creo que solo lo hacen unos pocos y necesita formación.

¿Crees que es importante por tanto la formación?

Es indispensable. No lo ponemos en duda ni en la profesión de médico, abogado o dentista, pero sí en la profesión de intérprete, de actor. No debería despiarnos el hecho de que haya excepciones de personas que lo han hecho sin haber estudiado. Para ser actor hay que trabajar mucho, pero mucho, mucho, hay que trabajar constantemente. Yo terminé de estudiar en el año 87 pero no he dejado de formarme en la propia dinámica del trabajo. He seguido leyendo, estudiando, intentando mantener una cierta condición física porque todo eso es necesario, eso no surge de la nada, ser actor no deberíamos decir, como decía Marsillach, que es muy fácil si tienes las cualidades porque esas cualidades yo creo que se agotan. Necesitamos la disciplina, la formación, necesitamos buenos maestros, necesitamos estudiar. La pedagogía es fundamental al margen de que exista otra cosa que podríamos llamar el duende o el talento, que no sabemos por qué, pero también existe.

¿Para ti hay alguna diferencia entre el payaso y el “clown”?

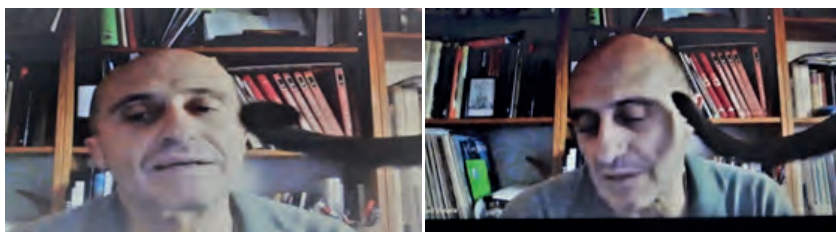
No, a mí me gusta más utilizar la palabra payaso porque creo que es una palabra nuestra. La palabra “clown” la utilizamos porque nos da vergüenza llamarnos payaso. Algunos piensan que al llamarme así me estoy insultando y no es así, no me estoy intentando quitar importancia, creo que estoy intentando dármela. Para mí, la profesión de payaso es una de las más hermosas que puedan existir y no se diferencian más que en la terminología. “Clown” es una palabra anglosajona y payaso es una palabra castellana, española, de la cual me siento muy orgulloso de utilizarla, tampoco me importa que me llamen “clown”. Es como si me dicen: ¿Tú qué eres un hombre o un man (risas)?, pues yo soy las dos cosas dependiendo de quién me denomine (risas). Si tengo que definirme, prefiero payaso, me gusta muchísimo esa palabra, la adoro, no me importa para nada que se considere un insulto ni que algunos la utilicen como arma arrojadiza, me sigo sintiendo muy orgulloso y muy cómodo cuando me llaman payaso.

En tu profesión es muy importante el trabajo del cuerpo, ¿tienes algún tipo de entrenamiento, trabajo o método personal, un algo tuyo?

No. Yo soy una persona muy poco rigurosa en ese tipo de cosas, lo que hago es intentar cuidarme, hacer ejercicio, mantenerme en forma, no maltratarme, dormir, no comer en exceso, lo que haría cualquier persona que quisiera cuidarse, y luego, en cuestiones de interpretación, de actor, intento cuidar la mente, leer mucho, ver todo el teatro y las películas que pueda porque es una manera de aprender constantemente, de estar activo psicológicamente, incido en el tema de la lectura, ir a los museos, creo que ver cuadros es una forma placentera de cultivarse y de disfrutar al mismo tiempo, de llenarte de imágenes que después te van a servir para crear personajes. Esas son las disciplinas que utilizo conmigo, todas muy placenteras. Intentar mantener el espíritu siempre en un estado de sensibilidad permanente hacia todo lo que me rodea y luego algo fundamental, que no quiero dejar de señalar, es la observación de la gente, tanto desde el punto de vista informativo para saber qué se respira, como todo lo que tiene que ver con el comportamiento humano en redes sociales, en la calle, en el transporte público. Es algo que nos decían en la escuela de Arte Dramático y he seguido practicando, mirar mucho, observar mucho, escuchar mucho, no dejar de alimentarme de lo que me rodea porque ahí está todo lo que necesitas para componer un personaje.

¿Tener curiosidad?

Sí. Tener curiosidad y estar abierto a todo lo que pasa a tu alrededor. Ser un ciudadano en un estado presente constante. Ahora me interesa mucho lo que pasa, el surgimiento de la extrema derecha en el mundo, me parece que hay que estar muy pendiente de eso, todo lo que tiene que ver con el cambio climático, el movimiento migratorio, la cantidad de personas que mueren a diario intentando llegar a un lugar mejor para vivir... Creo que tenemos que ser ciudadanos de nuestro tiempo para ser buenos actores y ya no hablemos de los dramaturgos a la hora de escribir, pero es que de alguna forma un actor es también un dramaturgo, porque cuando un personaje cae entre tus manos, le vas a poder dar muchas cosas si tienes esas cosas dentro de ti, es importante que todo eso lo hayas estado visitando y viviendo. Hay que ser muy curioso y no perder comba de lo que ocurre en el mundo, y cuando hablo del mundo, hablo de tu casa, de tu bloque de vecinos, de tu pueblo, de tu ciudad, de tu país, del mundo entero.



Momento de la entrevista, jugando con la cola de su gato. (Fuente: Raquel Jiménez-Galán)

Vamos ahora a hablar de tu payaso. ¿Tiene nombre?

No. Yo lo llamo el Personaje. Recuerdo que la primera vez que fui a una televisión, me preguntaron qué nombre ponían para rotular, yo me quedé parado y dije, no sé, no tiene nombre, pon Pepe Viyuela que es como me llaman a mí, luego con el paso del tiempo me he dado cuenta de que nunca le he encontrado un nombre porque prefiero que no lo tenga. De alguna manera, es algo que tiene que ver conmigo, no sé cómo llamarle de una manera que me satisfaga y ahora que ya tengo tantos años y sigue sin tener un nombre, me gusta mucho. Creo que es síntoma de que está tan vivo que cualquier nombre se le quedaría pequeño, de que lo quiero tanto que un nombre lo reduciría demasiado, es el Personaje, es el Payaso, mi Payaso, como un amigo que me acompaña y que quizás esté tan unido a mí que llamarle de alguna manera sería

traicionarle. Los nombres al final son como etiquetas para diferenciar, yo no he sido capaz de encontrar nada que me guste para él.

¿Cómo nació tu payaso, cómo lo creaste? ¿Fue a partir de tu montaje Encerrona?

Cuando comencé a trabajar en los números de Encerrona me planteé eso, ¿cómo viste este tío?, yo no veía colorines, a mí me gustaban los personajes de cine mudo, probablemente el vestuario de los personajes tenía colores pero como era en blanco y negro no se veían, así que elegí unos pantalones oscuros, calcetines listados en negro y blanco, camisa blanca y chaqueta con unos pequeños cuadraditos negros y blancos, un gorro negro y la corbata, esta sí que tenía color, al igual que el pañuelo que llevo en el bolsillo de la chaqueta.

¿Pero no ha cambiado en todo este tiempo?

No. Solo ha cambiado que al principio llevaba una camiseta de tirantes, pero me empecé a sentir más cómodo con la camisa. Y los zapatos, que nunca han sido zapatos, sí un poco más grandes, pero todo lo demás igual, sin cambiar en todo este tiempo.

Encerrona tiene más de 30 años, ¿no es así?

Sí, del 90 más o menos, 1990, del siglo pasado (risas).

¿Y qué edad tiene tu personaje, crece, envejece, tiene tu misma edad?

Yo creo que se va acompasando conmigo, es mucho más inteligente que yo, eso sí.

¿Por qué?

Porque es mucho más rápido, tiene mucha más gracia, es más desinhibido, más libre, porque tiene los frenos menos puestos. Yo proyecto en él o intento ser a través de él lo que a mí me gustaría ser en la vida. Alguien más valiente, con capacidad para equivocarse, de enfrentarse a la gente sin miedo de lo que piensen. Así que, con todo lo que he dicho, tendría una edad temprana, pero si medimos las cosas por edad psicológica, estaría muy por encima de mí. Sería un sabio a mi lado.

¿Tu payaso es tu personaje más cercano a ti mismo o es simplemente una caricatura?

Creo que es un modelo a quien a mí me gustaría parecerme, no creo que sea yo, pero sí lo que me gustaría ser. Hace meses, hablando con Santiago Segura, me decía: "A ti lo que te falta en tu personalidad es la valentía, la fuerza y el morro que tiene el personaje". Ya, pero es que yo no soy ese personaje, yo he construido ese personaje quizá proyectando todo lo que a mí me gustaría ser y el talento que me gustaría tener,

y ahí está, es un compañero de viaje maravilloso, le tengo envidia, pero me encanta que venga conmigo.

¿Qué es lo que no le perdona el público a un payaso?

Quizá no le perdona la cursilería y la ñoñería, un payaso nunca debería ser cursi, a no ser que quieras reírte de eso. Y tampoco se le perdona la incoherencia. Creo que un payaso siempre representa al oprimido y no sería lógico que se pusiera del lado de los que oprimen. Creo que el payaso tiene cierta conexión con la idea y con el personaje de bufón y el bufón siempre va a estar al lado de los débiles. No haría mucha gracia un payaso que estuviera al lado de los poderosos, de los gigantes, eso te descalifica como payaso y posiblemente no tendría ni gracia.

¿Cuáles son las diferencias principales entre un payaso de calle, de teatro o de cine?

Yo creo que la esencia es la misma, depende de dónde estés, potencias unas cosas u otras. En la calle, tienes que ser mucho más extrovertido, más para afuera; en el teatro, te puedes recoger un poco y matizar y centrarte en los espectadores que tengas; en el cine, como no hay espectadores, puedes centrarte en lo que haces y ser más intimista, pero la esencia es la misma y lo único que cambia es la forma en la cual tú te diriges a los espectadores.

¿Qué es lo que distingue el humor de un payaso del usado y trabajado por los humoristas?

El payaso es un personaje que nace de uno mismo, pones parte de ti, por lo que tienes más miedo de que no funcione y cuando eres humorista y cuentas un chiste o un monólogo, no estás tan en ti, no estás arriesgando tanto de ti mismo, sino que utilizas un guion que otros han escrito. Yo cuando salgo a escena con mi payaso, salgo de forma distinta que cuando salgo con un personaje que ha escrito Shakespeare o Ernesto Caballero, son personajes los cuales han creado otros y en los que yo me he metido.

¿Qué ha ocurrido con la figura de la payasa a lo largo de la historia? ¿Por qué hay tan pocos nombres femeninos?

Creo que nada diferente de lo que ha pasado en otros ámbitos. Históricamente, hemos vivido dentro de sociedades patriarcales y muy machistas y se ha castigado. Esa persecución a la que se ha sometido a las mujeres, relegarlas al ámbito doméstico, esconderlas de alguna manera ha llevado a que nos hayamos perdido auténticas

maravillas en todo lo que tiene que ver con el mundo del payaso y en otras parcelas, la filosofía, la música, la poesía, la ciencia. La mujer en todo ha estado marginada, hemos desperdiciado a lo largo de la historia el talento femenino y con los payasos pasa igual, seguramente nos hemos perdido muchas payasas que pudieron haber sido y no fueron y aunque en nuestro país hayamos evolucionado, todavía hay muchísimo camino por recorrer. Pero en general en el mundo entero y en la historia, es algo constatable y objetivo, no es una opinión, no es subjetivo, es un hecho. Se las ha privado del derecho a la educación, ni siquiera era necesario que aprendieran a leer y por supuesto se las consideraba seres inferiores. Esto se sigue viviendo y en el humor, pues también.

¿Crees que siempre existirán los payasos?

Sí, porque el humor es algo más que un elemento decorativo de nuestra psique. Cuando surgió, tuvo que ser una auténtica revolución. Que yo sepa, los animales no ríen, los delfines, los monos dicen que ríen, pero el sentido del humor es un paso en la evolución que yo creo que tiene que ver con la conciencia y con la consciencia. Cuando uno se da cuenta de que está vivo y de que va a morir, de nuestra finitud, hace que pongamos un remedio, que posiblemente sea el humor. La capacidad de podernos reír de nuestras desgracias, de nuestra propia ridiculez, de nuestra propia pequeñez, permite hacernos más fuertes, creo yo, sobrevivir, salir adelante diciendo que bueno, tampoco es tan terrible porque me puedo reír de ello. El humor aparece como un elemento para la supervivencia y para soportarse a sí mismo.

¿De dónde nace la risa?

La risa es una emoción, un sentimiento y creo que viene de eso, de la consciencia, tiene que ver con lo emocional, con el nerviosismo, con lo sensorial. La risa es una reacción que, cuando se produce desde el cerebro por un chiste o por algo que has visto, yo creo que tiene que ver con la conexión, con la finitud, con la pequeñez, con la vulnerabilidad. Es esa primera estancia del humor lo que provoca la risa. El fracaso y la falibilidad de pasar por la vida cuando lo vemos en los demás, yo creo que nos refleja en ellos y eso nos reconcilia con nuestra propia estupidez.

Para terminar, ¿si en matemáticas $2+2$ son 4 en el universo del payaso qué resultado tiene?

Pues no sé, yo creo que $2+2$ sería todo menos 4, un avestruz o la raíz cuadrada

de 16 y si lo llevamos o lo más absurdo posible, 2+2 sería tu abuela, cualquier cosa menos 4, luego dependerá del tipo de payaso que seas, el más resabiado dirá 2+2 raíz cuadrada de 16, el más poético dirá el matrimonio al cuadrado, y mi Personaje, no sé, diría... "Ahora mismo no me acuerdo, pero ya lo miraré" (con voz de Personaje).

Referencias

Acevedo, E. (1996). *Teoría e interpretación del humor español*. Madrid: Editora Nacional.

Alby, J.C. (2004). La concepción antropológica de la medicina hipocrática. *Enfoques*, XVI, 1, 5-29.

Arias, M. (2011). Neurología de la risa y del humor: risa y llanto patológicos. *Revista de Neurología*, 53 (07), 415-421.

Arrabal, F. (28 de diciembre de 2005). Inocentadas, chistes, humoradas y jitanjáforas. *ABC*, pág. Opinión.

Blanco, L. (2008). El humor en el cine. *Revista T&F*, 55-58.

Cajal, A. (14 de marzo de 2019). Los 10 Tipos de Humor Principales y sus Características. Lifereder. Recuperado de <https://www.lifereder.com/>.

Cancelas Ouviaña, L. P. (21, 22, 23 y 24 de septiembre de 2005). Donde reside el humor... en babylon, en cheshire o en banbury cross. *IV Congreso internacional de la Asociación Nacional de Investigación en Literatura infantil y juvenil*. Cádiz: Asociación Nacional de Investigación de literatura infantil y juvenil.

Carbelo, B. y Jaúregui, E. (2006). Emociones positivas: humor positivo. *Papeles del Psicólogos*, vol. 27, nº 1, 18-30.

Casares, J. (2002). Concepto del humor. *Cuadernos de información y comunicación*, 7, 169-187.

D'Ambrosio, U. (2011). A busca da paz: responsabilidade de matemáticos, cientistas e engenheiros. *Revista da Universidade Vale do Rio Verde*, vol. 9, nº. 1, 66-77.

Elías, J. (2005). *Guía práctica de la risoterapia*. Madrid: Orión.

Goel, V. y Dolan, R. (2001). La anatomía funcional del humor: segregación de componentes cognitivos y afectivos. *Nat Neurosci*, 237-238.

Gómez de la Serna, R. (2014). *Humorismo*. Madrid: Casimiro Libros.

Hernández, S.M. (2008). *El humor como estrategia y reflexión en la publicidad española (2007 y 2008)*. (Tesis de Master). Valencia: Universitat Politècnica de Valencia.

Higano, S., Shrier, D.A., Numaguchi, Y., Shibata, D. y Kwok, E. (2000). Características y dificultades de las imágenes de transferencia de magnetización potenciadas en T1 con contraste del cerebro. *Radiología académica*, vol. 7, nº 3, 156-164.

Jauregui, E. y Fernández, J.D. (2006). El humor positivo en la vida y en el trabajo. *Círculo de lingüística aplicada a la comunicación*, 27.

Lipps, T. (2015). *El humor y lo cómico*. Barcelona: Herder Editores.

López Huertas, N. (17 de octubre de 2016). La Teoría Hipocrática de los Humores. Gómeres: salud, historia, cultura y pensamiento [blog]. Disponible en <http://index-f.com/gómeres/?p=1990>.

López, N. (9 de abril de 2013). *Efe salud web*. Obtenido de Efe salud web: <https://www.efesalud.com/el-humor-cambia-el-cerebro/>.

Lorenzo, P., Moreno, A., Leza, J.C., Lizasoain, I., Moro, M.A. y Portolés, A. (2015). *Velázquez. Farmacología básica y clínica*. Madrid: Editorial Médica Panamericana S.A.

Lujan, N. (1973). *El humorismo*. Barcelona: Salvat.

Lunik, A. (2020). *Anda a lavar los platos*. Buenos Aires: Hotel de las ideas.

Martin, R.A. (2004). Sense of Humor and Physical Health. Special Double Issue on Humor and Health. *Humor: International Journal of Humor Research*, 17, pp. 1- 2.

Mendiburo, A. y Páez, D. (2011). Humor y cultura. Correlaciones entre estilos de humor y dimensiones culturales en 14 países. *Boletín Psicología*, 102, 89-105.

Moliner, M. (2008). *Diccionario del Uso del español* (2 vols). Madrid: Gredos.

Muñiz, L. (2006). El humor: estética del desengaño y del sufrimiento. *L'humor en el treball: salut, crítica i comunicació*. Primeres jornades sobre el humor i societat 2005, 13-20.

Pavis, P. (2008). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

Provine, R. (2001). *La risa: una investigación científica*. New York: Penguin Books. Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., {versión 23.4 en línea}<<https://dle.rae.es>> {18 de julio de 2021}.

Riggio, R. (26 de febrero de 2021). *Psychology today*. Recuperado de Psychology today: <https://www.psychologytoday.com/>

Schere, J. (2021). Humor y violencia física: antecedentes del slapstick en la literatura griega antigua. *Perífrasis*, vol. 12, 23, 104-120.

Toledo, M. y García, V. (2010). El humor desde la psicología positiva. *INFAD, Revista de Psicología*, 1, 111-117.

Viyuela, P. (2018). Teorema del poeta y del payaso. Escrito en plenas facultades de inconsciencia. *Litoral. Revista de poesía, arte y pensamiento*, 214-217.

Weinberger, M. y Campbell, L. (1991). The use and impact of humor in radio advertising. *Journal of Advertising Research*, 31, 44-52.

PEPI, LUCI, BOM... Y MARÍA¹

José Montero Carrero
David Hernández Moreno
Marcos Pérez López

Desde las setas alucinógenas usadas por los chamanes para entrar en trance y contactar con los dioses, hasta las últimas drogas de diseño, las sustancias estupefacientes han estado, están y estarán presentes en la sociedad.

El consumo de drogas, como realidad social que es, no está al margen de la representación cinematográfica. A lo largo de la historia del cine, son innumerables las películas que han mostrado este aspecto de la sociedad en sus múltiples facetas y con intenciones diferentes, ya sea como crítica y concienciación o para reivindicar un consumo libre y responsable. En la mayoría de los casos lo que hacen es sacar a la luz y describir una realidad que, a veces, pasa desapercibida para la sociedad en general.

La naturaleza ontológica del cine y su fuerza expresiva lo convierte en un medio inigualable para mostrar la realidad de la sociedad que lo produce y, al mismo tiempo, influir en la conciencia del público que lo ve. Por ello, se nos antoja que el cine puede ser una poderosa herramienta que nos permita abordar un fenómeno como el consumo de drogas y permita comprender y reflexionar sobre un “problema” con tantas aristas.

Si hay en España un director que por su dilatada filmografía retrata la vida y la sociedad de nuestro país durante los últimos 40 años, ese es Pedro Almodóvar. Además, con su primera película, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, rodada y estrenada en plena efervescencia de la llamada “Movida Madrileña”, crea, aun sin pretenderlo, el manifiesto que necesitaba este movimiento contracultural. Yu Lin (2018, p. 526) define a Almodóvar del siguiente modo: “Es un director que refleja con su cámara la vida

¹ El presente trabajo es parte de la investigación que D. José Montero Carrero está llevando a cabo para la Tesis Doctoral, dirigida por los doctores D. David Hernández Moreno y D. Marcos Pérez López en la Unidad de Toxicología de la Facultad de Veterinaria de Cáceres (UEX).

madrileña de los jóvenes. No le interesa otro mundo que descubrir, es un testigo de nuestra época y la transfiere a la pantalla como tal". Es por ello que nuestra intención no es sino intentar abordar el análisis del consumo de marihuana en la sociedad de la época a través de su ópera prima, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980).

Almodóvar llega a Madrid con tan solo 17 años, en 1968, para vivir los últimos años del franquismo. En la capital, descubre un mundo que le absorbe y le fascina. A Frederic Strauss le confiesa, "No empecé a enterarme de que había gente con mis mismos gustos hasta que llegué a Madrid" (Strauss, 2001, p. 15).

Entra en contacto con el mundo hippie y como buen *Flower child* se deja el pelo largo y hace sus escapadas a Londres, París e Ibiza, donde la filosofía de sexo libre, drogas y *rock & roll* es la marca de la casa.

Su hermano Agustín Almodóvar le contó a la periodista Nuria Vidal que, cuando se reunió con su hermano en Madrid en 1972, "la gente que lo rodeaba me parecía muy divertida. Pedro conocía gente que fumaba porros y escuchaba a David Bowie, a quien nadie conocía entonces" (Sotinel, 2010, p. 12).

Empieza a relacionarse con los grupos que van apareciendo en la escena musical madrileña, especialmente con *Kaka de Luxe*, que surge en 1977, y del que saldrán otros grupos míticos como *Alaska y los Pegamoides*, *Radio Futura*, *Ejecutivos Agresivos*, *Paraíso* o *La Mode*.

Con la muerte de Franco y la llegada de la democracia, Almodóvar podría, por fin, disfrutar de esa libertad que tanto anhelaba.

En 1978, con ocasión de la conmemoración del primer aniversario de las primeras elecciones generales, la revista satírica *El Víbora*, le encarga un guion para una fotonovela "que fuera muy punk, muy agresiva, muy sucia y muy divertida" (Strauss, 2001, p. 24). El punk está sacudiendo al mundo y gracias a los nuevos aires aperturistas de nuestro país, también llega a España. El primer concierto punk en España tiene lugar el 4 de septiembre de 1977 en l'Aliança de Poblenou (Barcelona) y, con su llegada, lo sucio o de mal gusto se ponen de moda.

Ese proyecto se titulará *Erecciones Generales* y será el germen, años más tarde, del guión de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. Además del punk, también tomará influencias del glam (David Bowi), del *underground* americano (John Waters, Warhol o R.W. Fassbinder) y de todo el ambiente alternativo que se estaba generando en Madrid, como reza una frase de *Fuego en las entrañas*: "Madrid vivía el esplendor del

caos más infernal” (Almodóvar, 1981). La película se empapa de toda esa ebullición anticultural que posteriormente llamarán “La Movida Madrileña”.

En ciertos aspectos, constituye un documento sobre el Madrid de la época. Creo que es una de las características del cine que hago, mis guiones son pura invención. Pero cuanto más irreales son, más intento darles un aire de naturalismo y de veracidad. (Strauss, 2001, p. 35)

Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón se presenta dentro de la selección de nuevos realizadores en el Festival de San Sebastián el viernes 19 de septiembre de 1980, a las 10 de la mañana, en el cine Miramar. La víspera de su estreno en Madrid, Pedro Almodóvar declara a *El País*:

(*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*) es una película policiaca porque el protagonista masculino (Félix Rotaeta) es un policía sediento de venganza. (...) También es un cómic duro y un cómic blando. Cuando digo duro, me refiero a la típica historieta urbana, con todos sus elementos prototípicos (policía supermalo, locas que van y vienen, chicas modernísimas, ausencia de procesos psicológicos, grupos de rock, violencia, nocturnidad, amores escandalosos y odios-que-por-sí-solos-justifican una existencia, sexo, coca colas, drogas duras, etcétera). (Boquerini, 1989, p. 32)

Su película suscita un interés inusitado. Periódicos como *El Diario Vasco* también recogen sus declaraciones:

No es una película realista ni costumbrista; se aleja de cualquier retrato de la sociedad, aunque encaja bien con un tipo de gente desenfadada que hay en Madrid absolutamente superficial, que va por unos caminos de ficción; es en realidad una película *underground*. (Boquerini, 1989, p. 32)

También llama la atención de la prensa especializada. Así, la revista *Dezine* publica:

La película está hecha de un modo realista porque (...) he querido evitar, en primer lugar, todo lo que de grosero tuviera el argumento. No es una "S". A mí me interesaba dar una imagen completamente realista dentro de este disparate porque pienso que es mucho más revulsivo expresar todo eso dentro de la mayor naturalidad, no subrayando ni tratando de escandalizar. En imagen, por ejemplo, no hay una sola imagen grosera. Es como si la vida fuera así. Como si las chicas se comportasen de este modo: son seres completamente libres, sin más. Yo no sé si esto es una realidad o no. Es una ficción. No hay descripción ni cosas de esas; no he intentado hacer un retrato como opera prima. (Boquerini, 1989, p. 33)

Todas estas declaraciones evidencian que, si bien no se busca un realismo documental, sí supone un reflejo fiel de una época. Bien por las características del "género" (policíaco) o por el carácter "realista" de la película, las drogas juegan un papel fundamental a lo largo de la cinta. En numerosas ocasiones vemos secuencias en las que, de manera más o menos explícita, se trata el consumo de sustancias estupefacientes. En concreto, se consume marihuana, cocaína y tranquilizantes, así como otro tipo de sustancias legales como tabaco y alcohol. En concreto, el consumo de marihuana está presente en un total de 3 de las 8 secuencias en las que aparece de una u otra forma el consumo de drogas, alcanzando los 17 minutos 6 segundos en pantalla, un 66% del total de este tipo de escenas.

De hecho, la aparición de marihuana en pantalla es recurrente a lo largo de toda la cinta. Sin duda, resulta bastante significativo que la película empiece con una "panorámica" de un bloque de pisos que finaliza con el primer plano de una maceta con la planta de cannabis. Ya desde este primer plano, el director nos está dando información sobre el personaje principal (Pepi). Vive en un barrio humilde, de gente sencilla con geranios en las ventanas. Pero ella es especial. En lugar de geranios, ella tiene macetas de marihuana. La presencia de estas plantas será el detonante de la historia. Su "florida" ventana llamará la atención del Policía y provocará el arranque de la historia. Además, la maría funcionará como macguffin² en varios momentos de la película.

² Expresión acuñada por Alfred Hitchcock. Designa una excusa argumental para que la trama avance y que al mismo tiempo funcione como excipiente para construir historias inverosímiles.

En la cinta aparecen cinco personajes que consumen sustancias estupefacientes. De ellos, tres son protagonistas, dos episódicos y uno pertenece a la figuración especial. Cuatro de ellos son mujeres de entre 18 y 40 años. La mayoría son mujeres de un estrato social medio-alto y se consume en un ambiente festivo, lúdico y alternativo. En la mayoría de las ocasiones, el consumo de marihuana va acompañado de otro tipo de adicciones, reflejando un fenómeno bastante común en la época, la politoxicomanía, tal y como informa el Observatorio Español de Drogas (OED”, que comprobaba (...) una extensión del policonsumo alcohol-cocaína y cocaína-cannabis, y un descenso del consumo de heroína” (Torres *et al.*, 2009, p. 66). En efecto, si tomamos como ejemplo a Pepi, protagonista de la película, se muestra consumiendo cannabis y cocaína y siempre las combina con alcohol y tabaco.

Un capítulo aparte merece el análisis del trabajo actoral en esas situaciones de consumo. En general, la interpretación de los actores, salvo alguna honrosa excepción, no está muy cuidada. En general, parece primar el interés de contar la historia por encima de la técnica actoral y las escenas de consumo no son una excepción. A pesar de que Pedro intenta controlar y dirigir cualquier elemento que aparece en la pantalla, lo rudimentario de la producción obliga a recurrir a amigos e incluso a miembros del equipo para que interpreten algunos papeles. “Sacar adelante este proyecto fue toda una odisea para Almodóvar, que acometió el asunto con la colaboración desinteresada de colegas” (Ander, 2020). La propia Olvido Gara (Alaska), que interpreta a Bom, reconoce que ella no es actriz (Cotera, 2008), y en una entrevista en *Vanity Fair*, recuerda: “Fabio McNamara (...) En la escena en que le abre la puerta al cartero (que en realidad era uno de los técnicos de la película), por ejemplo, (...) se quedaba allí hablando con él, y eso no estaba previsto” (Ander, 2020).

Sin embargo, no todos los actores eran amateurs, entre el elenco profesional podemos encontrar a Carmen Maura, Félix Rotaeta o Julieta Serrano. La protagonista de la mayor parte de las escenas de consumo es Pepi, interpretada por Carmen Maura, que, a pesar de ser una actriz con amplia experiencia, no muestra ningún elemento que nos permita ver de manera meridianamente clara que la actriz está trabajando realmente con la sintomatología del consumo de cada sustancia. Dicho de otro modo, no se aprecia ningún efecto provocado por el consumo ni en Pepi ni en el resto de consumidores.

Volviendo al tema central del presente estudio, para comparar la imagen que se

da del consumo de maría en la película con el consumo real en la época, tenemos que acudir al estudio más serio que se había hecho hasta entonces. Nos referimos, en concreto, al informe *La población española ante las drogas*, publicado por Cáritas Española con la ayuda de varios investigadores en 1981.

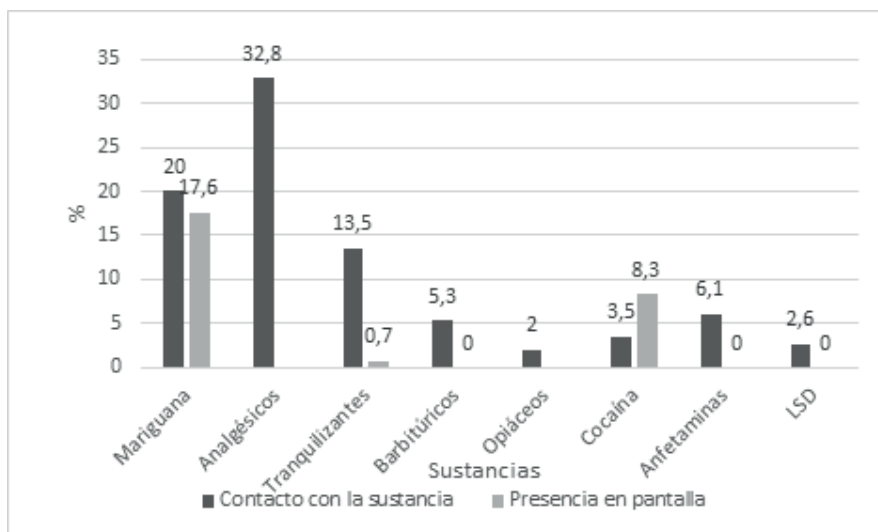
En este informe ya se expresa la preocupación que supone el aumento del consumo de drogas, en general, y del cannabis, en particular. Creemos que mucha responsabilidad de este fenómeno la tuvo el cambio social tan fuerte y rápido que sufrió el país en aquellos años, pasando de una sociedad rural y agraria a otra industrial y urbana; así como el hecho de que los grandes acontecimientos políticos, sociales, económicos y culturales, entre los más destacados, crearon una juventud en muchos aspectos perdida y desesperanzada ante un futuro incierto. Este desasosiego social generado abocó a la juventud a buscar vías de evasión de una realidad que no les gustaba. Almodóvar afirma: “Para combatir el bombardeo de lo real, algunos personajes recurren a la droga, para resistir, para olvidar, pero nunca para soñar” (Méjean y Molina Foix, 2007, p. 129).

Con la reciente apertura del país también aumenta el tráfico de drogas y, por supuesto, su consumo:

La expansión del hachís (en principio como una especie de moda contracultural mayormente importada); así como la posterior proliferación de la heroína por sus mismos canales de distribución (que provocaría en 1977 la primera muerte por sobredosis). Con la transición vendrá el culto a lo foráneo frente al desprecio a lo “tradicional” y fenómenos como el destape y el cine quinquí. La aparición del punk, la música psicodélica y la rumba pop-canalla. (Jordá Bou, 2017, p. 56)

La representación de este nuevo fenómeno en los medios de comunicación, y especialmente en el cine, tiene su máximo exponente en el cine quinquí. Algunos ejemplos de este cine que podemos citar son *Deprisa, deprisa* (Saura, 1981), *El Pico* (de la Iglesia, 1983), *El Diputado* (de la Iglesia, 1978), *Yo, El Vaquilla* (de la Loma, 1985), o *Colegas* (de la Iglesia, 1982). Algunos estudiosos consideran a *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* como la versión femenina del cine quinquí, aunque también podemos encontrar elementos cercanos a la Comedia Madrileña.

El informe del plan general de drogas de 1986 referido a los años 80-85 estima que unas 80.000 personas son consumidores habituales (Delegación de Gobierno para el Plan Nacional sobre Drogas, 1987). Al comparar el consumo real con los minutos de pantalla en los que aparece cada una de las sustancias estupefacientes consumidas obtendremos la siguiente gráfica:



Gráfica 1: Comparativa del porcentaje de consumo real de sustancias estupefacientes con el porcentaje de aparición de la misma sustancia en pantalla.

Como vemos, si obviamos los analgésicos, el cannabis es la sustancia más consumida en la sociedad de la época y coincide plenamente con la de mayor presencia en pantalla de la película que nos ocupa.

En 1981, el 20% de un total de 1997 jóvenes encuestados confesaba haber consumido cannabis y el 6,7% lo consumían de forma habitual (más de una vez a la semana).

FRECUENCIA DE USO DE CANNABIS	
Frecuencia	%
No	72,5
Ocasionalmente	7,3
1-2 veces/mes	2,5
Menos 4-5 veces/mes	1,8
Fines de semana	1,6
3-5 veces semana	3,3
Diariamente	1,8
Ocasiones sociales especiales	1,7
Situaciones anímicas especiales	0,3
N.C.	7,5
De una muestra total de 1997 jóvenes ³	

Tabla 1: Distribución de los consumidores según la frecuencia del consumo

Por lo que se refiere al perfil del consumidor, según los datos que arroja el estudio de Caritas (1981), podemos apreciar que:

1. Consumen más los hombres (23,4%) que las mujeres (16,7%)
2. Entre los hombres existe un mayor consumo frecuente de cannabis (7,5%) que entre las mujeres (2,6%).
3. En cuanto a la edad de los consumidores, “el total de las personas que han consumido *haschich* en alguna forma es del 41-42% en las edades menores de 24 años, bajando a partir de ahí hasta ser muy escaso por encima de los 35 años”.
4. Los grandes consumidores son los jóvenes menores de 24 años y la mayoría de ellos consumen de forma habitual.
5. Atendiendo al tamaño de la población, se puede observar cómo el consumo se concentra en las grandes ciudades.
6. Los datos muestran que un mayor nivel de estudios se relaciona con un mayor consumo.

³ Si extrapolamos los datos y tenemos en cuenta que representa a la población española mayor de 15 años (26.267.800), ello significaría, mediante una extrapolación simple, que más de 5.000.000 de individuos contactan habitualmente con esta droga en España en 1981.

Por lo tanto, podemos definir al consumidor tipo como un joven menor de 24 años de entorno urbano y con estudios superiores. Como se puede apreciar, este perfil coincide casi con meridiana exactitud con el que muestra la película. Una mujer joven de entorno urbano y en un ambiente alternativo. Si decíamos anteriormente que *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* es la versión femenina del cine quinquí, y constatamos el interés del director por el universo femenino, no es de extrañar que presente a las mujeres como el centro de la historia y por ende del consumo. Aunque no conocemos el nivel de estudios de las protagonistas, podemos intuir que Pepi puede tener estudios superiores por el trabajo de publicista que consigue al final de la cinta.

Por último, entendemos que la película, sin ser necesariamente una película realista ni documental, presenta de una manera bastante fidedigna una sociedad, o mejor, un fenómeno que se vivió en las ciudades españolas del momento, en el que la juventud utilizaba el consumo de sustancias, en general, y de la mariguana, en particular, como modo de evasión y como método de relación entre pares. Sin embargo, no hay una percepción real de los supuestos peligros de este tipo de consumo. De hecho, Almodóvar presenta el consumo de drogas, no como un problema, sino más bien como parte del paisaje: “El director no recrimina a los drogadictos, ni los elogia, sino que los presenta al público como una parte del género humano” (Yu Lin, 2018, pp. 523-524). Por todo lo expuesto, y como decíamos al principio, nos parece que este tipo de cine supone una herramienta tan útil como valiosa para realizar el análisis social de una época de España en la que la convulsión de los acontecimientos, tanto sociales como políticos, forjaron una forma de relacionarse entre la juventud en la que el consumo de drogas ayudaba a evadirse de un futuro incierto.

Referencias

- Almodóvar, P. (Dirección). (1978). *Salomé* [Película]. Manuela Films.
- Almodóvar, P. (Dirección). (1980). *Pepi, Luci y Bom y otras chicas del montón* [Película]. Figaro Films.
- Almodóvar, P. (1981). *Fuego en las entrañas*. Madrid: Libros del silencio.
- Ander, A. (29 de noviembre, 2020). Historia oral de 'Pepi, Luci y Bom...': "Si las amigas de mi madre hubieran tenido Twitter, habrían hecho campaña contra la película". *Vanityfair*. <https://www.revistavanityfair.es/cultura/articulos/pepi-luci-bom-almodar-como-se-hizo-rodaje/47786>.
- Belategui, O. (21 de marzo, 2019). Almodóvar: «Me siento muy orgulloso de mis excesos en los años 80». *La Voz de Galicia*. https://www.lavozdegalicia.es/noticia/cultura/2019/03/18/me-siento-orgulloso-excesos-anos-80-notado-miedo-atroz-siguiente-pelicula/0003_201903G18P30994.htm
- Boquerini. (1989). *Pedro Almodóvar*. Madrid: Ediciones JC.
- Cáritas Española. (Enero-marzo, 1981). La población española ante las drogas. *Revista de estudios sociales y de sociología aplicada*, 42. <https://www.caritas.es/producto/poblacion-espanola-ante-las-drogas/>
- Cidur-Edis. (1980). *Juventud y drogas en España*. Madrid: Dirección General de Juventud y Promoción Sociocultural. Ministerio de Cultura.
- Cotera, J. (5 de agosto, 2008). La verdad de 'Pepi, Luci, Bom...'. *El País: Revista de Verano*. https://elpais.com/diario/2008/08/05/revistaverano/1217953320_850215.html
- de la Iglesia, E. (Dirección). (1978). *El diputado* [Película]. Figaro Films, Producciones Cinematográficas UFESA.
- de la Iglesia, E. (Dirección). (1982). *Colegas* [Película]. Ópalo Films.
- de la Iglesia, E. (Dirección). (1983). *El pico* [Película]. Ópalo Films.
- de la Loma, J. A. (Dirección). (1985). *Yo, El Vaquilla* [Película]. Golden Sun, Jet Films, InCine S.A.
- Delegación de Gobierno para el Plan Nacional Sobre Drogas. (1987). *Plan Nacional Sobre Drogas. Memoria 1986*. Madrid: Ministerio de Sanidad y Consumo. <https://pnsd.sanidad.gob.es/en/pnsd/memorias/docs/pndmemo1986.pdf>
- Holguín, A. (1994). *Pedro Almodóvar*. Madrid: Cátedra.

Jordá Bou, D. (2017). *Vaselina en la lente. Las drogas en el imaginario colectivo audiovisual español*. <http://hdl.handle.net/10251/53632>

Méjean, J.M., y Molina Foix, V. (2007). *Pedro Almodóvar*. Barcelona: Ediciones Robinbook.

Romaní, O. (1999). *La droga: sueños y razones*. Barcelona: Ariel.

Saura, C. (Dirección). (1981). *Deprisa, deprisa* [Película]. Elías Querejeta, Les Films Molière.

Sotinel, T. (2010). *Maestros del cine, Pedro Almodóvar*. París: Cahiers du cinéma Sari.

Strauss, F. (2001). *Conversaciones con Pedro Almodóvar*. Verona: Akal.

Torres, M.Á., Santodomingo, J., Pascual, F., Freixa, F., y Álvarez, C. (2009). *Historia de las adicciones en la España contemporánea*. Madrid: Ministerio de Sanidad y Consumo, Delegación de Gobierno para el Plan Nacional de Drogas. <https://socioalcohol.org/proyecto/historia-de-las-adicciones-en-la-espana-contemporanea/>: <https://socioalcohol.org/proyecto/historia-de-las-adicciones-en-la-espana-contemporanea/>

Yu Lin, C. (2018). La España en los 70 en el cine almodovariano. *Sinoele*, 1 (17), 518-527. https://www.sinoele.org/images/Revista/17/monograficos/AAH_2005/AAH_2005_41%20Chen%20Yu%20Lin_518-527.pdf

LA IMPORTANCIA DE LA PSICOLOGÍA EN LA FORMACIÓN INTERPRETATIVA

M.^a Araceli Molina Bravo

Muchos son los intérpretes artísticos españoles que ansían subirse al trampolín que los impulse al éxito profesional, y los que lo han logrado, intentan mantenerse. El intérprete, tanto en su formación académica como en su labor profesional, tiene que hacer frente a una serie de variables psicológicas relevantes. Los artistas noveles, cuando se forman en la práctica de un arte tanto con sus fortalezas, como con sus debilidades, se preocupan por aspectos relacionados con el desarrollo de sus propias destrezas y capacidades, lo que conlleva lidiar con la motivación vs desmotivación, la frustración, bloqueos creativos, el estrés y su control, el alcance de una adecuada activación, la ansiedad, el miedo escénico, complejos e inseguridades, etc. Por otro lado, el artista profesional se encuentra en una realidad laboral inestable, con poca oferta, mucha demanda, pocos ingresos y altamente competitiva. Así, como nos recuerdan Vidales y Belinchón (2019), “la precariedad laboral obliga a muchos actores a buscar trabajos alternativos, aunque pocos renuncian a su sueño. (...) Solo se puede entender que prosigan en la batalla por la vocación, la palabra más repetida en las conversaciones con actores que lo son o lo fueron”. En efecto, los datos que estos autores nos ofrecen así lo confirman:

El último gran estudio sobre el mundo de la actuación lo realizó la Fundación Aisge (la sociedad que gestiona los derechos intelectuales de los intérpretes) en 2016, tras una encuesta que contestaron 3.282 actores y bailarines de sus cerca de 9.000 asociados. De ellos, solo un 43% había conseguido en ese año empleo en el sector, y más de la mitad no superaba los 3.000 euros anuales. Un 29% no obtuvo más de 600 euros en todos esos meses. Apenas un 2,15% superó los 30.000. En 2004, el porcentaje de parados era del 28%; y en 2011, del 23%, mientras que en 2016 se llegó al 57%. (Vidales y Belinchón, 2019)

Como no puede ser de otra manera, esto genera incertidumbre, tener que buscar otros trabajos para sobrevivir, aceptar una y otra vez el rechazo en castings y audiciones... Una realidad que puede llevar al intérprete a una autoexigencia exacerbada o a la desmotivación. Cómo gestiona las emociones el artista repercute en su desarrollo profesional, de tal modo que, en ocasiones puede dificultarle el camino provocando graves trastornos psicológicos e incluso el abandono de la profesión. Como dice Lidia San José, “hay que tener una personalidad equilibrada para soportar que hoy te quiera toda España y mañana nadie sepa cómo te llamas” (Vidales y Belinchón, 2019).

En este panorama, puede ser difícil encontrar intérpretes emocionalmente estables y profesionalmente competentes, por lo que hemos puesto el foco de atención en la revista de la Fundación AISGE, *Actúa*, “por ser una revista cultural concebida como producto periodístico del máximo rigor, solvencia y altos estándares de calidad para la difusión de entrevistas y reportajes que contribuyan a conocer mejor las realidades de nuestras profesiones” (Gutiérrez, 2020, p. 3), según define su presidente, el actor Emilio Gutiérrez Caba. La selección de fragmentos de entrevistas de los ejemplares 61, 62, 64 y 66 de dicha revista, son las realizadas en concreto a actores y actrices, ya que en 1977 fueron “catalogados por la Organización Internacional del Trabajo (OIT), de entre los artistas de los diversos medios, quienes resultan más perjudicados, (...) dado que el teatro se presenta como la menos estable de estas profesiones” (*El país*, 1977). Las preguntas y respuestas revelan algunos datos psicológicos inherentes a la profesión, como el aspecto vocacional, la escasa aceptación social y familiar, la exigente formación técnica por los retos que se plantean, el trabajar con la emoción para emocionar, la constante exposición, la incertidumbre cuando acaba un proyecto, el riesgo, la autoexigencia, los complejos, la inseguridad, la búsqueda del éxito, el fracaso, el miedo, el planteamiento de abandono, la aceptación de la crítica... Veamos algunas de esas preguntas y respuestas relevantes para el tema que nos ocupa:

Entrevista a Kike Guaza:

¿Cuándo le picó el gusanillo de la interpretación?

De pequeño. Yo lo he tenido claro siempre. Con cuatro años me preguntaban qué quería ser de mayor y contestaba que actor. (...) Luego empecé a notar que esa respuesta generaba tensión a mi alrededor y decía: “Actor y no sé qué” quería dejar tranquilos a los adultos. (Rojas, 2020, p. 110)

Lo cierto es que no es la profesión más estable. ¿Eso le hizo dudar?

Todos tenemos ese sentimiento de debilidad, desde el momento de nervios antes de salir a escena hasta el día que en que te ves en el paro. (...) Y todos los actores tenemos momentos en los que nos planteamos distintas realidades... si tuviera otro trabajo... No sería feliz. Lo mío es muy vocacional. (Rojas, 2020, p. 110)

(...) ¿Cómo afrontó el reto de simultanear más de 30 personajes?

Fueron concretamente 38. (...) Hacía de todo en escena. Lo bueno es que todo el mundo me decía que lograba ver en escena a todos esos personajes y podía imaginar las distintas situaciones. (Rojas, 2020, p. 112)

Técnicamente, requirió mucho trabajo, ¿no?

¡Uf! El nivel de concentración era altísimo. (...) Hice mucho trabajo con el cuerpo, para que me respondiera, al igual que con la voz. (...) Los días de función eran intensos: la obra duraba algo más de una hora y la preparación me llevaba tres o cuatro. (Rojas, 2020, p. 112)

Entrevista a Leonor Watling:

Todavía sigo dudando y cuestionándome. (Verdú, 2020, p. 114)

¿A qué tiene miedo?

En un proyecto te tienes que entregar, pero ¿a quién te entregas? ¿Qué va a pasar con ese proyecto? A veces terminas un rodaje y te tienen que recoger con una cuchara. Tengo miedo al después, (...). Y, claro, si tienes miedo hay cosas maravillosas en las que no te embarcas. (Verdú, 2020, p. 115)

¿Ha habido algún momento en que la dureza de la profesión le haya hecho querer dejarlo?

Sí, he tenido momentos de mucho amor/odio. Porque a veces las cosas las encajas mal. (Verdú, 2020, p. 115)

Entrevista a Tomás del Estal:

¿Pero es que aún lo pasa mal?

Un poco, claro. Mire, cuando hago una prueba, intento darlo todo. Es un lugar en el que me la juego. Pero manejar eso no es nada fácil. ¿Cómo va nadie a saber, en solo unos segundos, si doy o no un papel? Llevo mucho trabajo hecho de casa, pero trato

de ir abierto a todo. A que me dirijan. Hasta procuro aprender de las pruebas, porque el director me va pidiendo que suba de aquí, que baje de allá. (Pastor, 2020, p.85)

Entrevista a Malena Alterio:

Me temo que soy muy crítica con mi trabajo. Solo ahora voy queriéndome más y dejo atrás algunos complejos que me acompañan desde joven. (Pastor, 2019, p. 99)

Entrevista a Eva Isanta:

¿Hay quienes le han pedido alguna vez que trabaje desde el daño?

He tenido profesores muy pegados a Stanislavski, que solían apelar a nuestros duelos. ¡Pero si los actores ya estamos rodeados de dolor! El paro, la precariedad, la exposición que vivimos en las pruebas. ¿Para qué castigarnos más? También hay directores que trabajan con el látigo en la mano. Pues no: trabajemos desde el cariño, el acuerdo y la crítica constructiva. (...) No soporto que nos humillen o nos maltraten. (...) Los actores ya conocemos nuestras debilidades, no hace falta que nos las recuerden desde fuera. (Pastor, 2021, p. 81)

¿Son los intérpretes especialmente frágiles?

A los artistas se nos juzga por nuestro último trabajo. Si hemos alcanzado el éxito parece que valemos más, pero si aquello no funciona, hacemos nuestro el fracaso. Nos exponemos mucho en cada papel. Mañana mismo yo podría dejar de trabajar. ¿Cómo me explico a mí misma que soy actriz, si el mercado ha decidido que es mejor que lo deje? ¿Cómo esquivar esos pensamientos? Estas preguntas aparecen, y a veces me lleva un rato cambiar la actitud, pero lo consigo. Todo es ponerse. (Pastor, 2021, p. 81)

Entrevista a Javier Cámara:

¿Por qué fue a terapia?

Fui durante cinco años, y aunque fue duro, me sentó de lujo. Conseguí quitarme muchos miedos y aprendí a quererme más. Seguramente pensarás que los actores nos queremos mucho, que somos unos putos ególatras, pero eso no es quererse mucho. (...) En ese momento me influía mucho la opinión de la gente sobre mi trabajo, (...) y (el terapeuta) me dijo una frase maravillosa: “Estar pendiente de la opinión de los demás te empobrece. Eso me noqueó”. (Verdú, 2020, p. 73)

Estas breves respuestas nos permiten obtener algunas claves de cómo y qué sienten los actores y actrices, que es también extrapolable a otro tipo de intérpretes como bailarines o músicos.

Sin embargo, de acuerdo con López de la Llave y Pérez Llantada,

El progreso del intérprete no se ciñe exclusivamente a lo que ocurre cuando ha de ensayar o actuar; al contrario, en muchas ocasiones ha de nutrirse de la relación con el entorno para ser capaz de soportar la exigencia del medio artístico. (...) El progreso como intérprete solo es posible si existe un desarrollo saludable en áreas tales como las habilidades sociales, afectos, emociones, etc. (López de la Llave y Pérez Llantada, 2006, p. 67)

¿Pero desde dónde se forma al intérprete para desarrollar dichos aspectos y poder solventar las vicisitudes de la profesión en sus diferentes fases? Sin duda, el desarrollo de todas estas habilidades, que según Viadé “(la habilidad) no es más que una capacidad o predisposición para actuar de un modo determinado llevada a un nivel de exigencia más alto a causa del aprendizaje; no es otra cosa que una capacidad controlada” (Viadé, 2003, p. 51), servirá de auxilio en la vida profesional y personal del intérprete. En este sentido, las palabras de Goleman (1997, pp. 70-71) resultan bastante esclarecedoras:

Y éste es precisamente el problema, porque la inteligencia académica no ofrece la menor preparación para la multitud de dificultades –o de oportunidades- a la que deberemos enfrentarnos a lo largo de nuestra vida. (...) Nuestras escuelas y nuestra cultura, en general, siguen insistiendo en el desarrollo de habilidades académicas en detrimento de la inteligencia emocional, de ese conjunto de rasgos –que algunos llaman carácter- que tan decisivo resulta para nuestro destino personal. (...) La vida emocional constituye un ámbito –que incluye un determinado conjunto de habilidades- que puede dominarse con mayor o menor pericia. Y el grado de dominio que alcance una persona (...) resulta decisivo para determinar el motivo por el cual ciertos individuos prosperan en la vida. La competencia emocional constituye, en suma, una meta-habilidad que deter-

mina el grado de destreza que alcanzaremos en el dominio de todas nuestras otras facultades (entre las cuales se incluye el intelecto puro).

Existen, por supuesto, multitud de caminos que conducen al éxito en la vida, y muchos dominios en los que las aptitudes emocionales son extraordinariamente importantes. En una sociedad como la nuestra, que atribuye una importancia cada vez mayor al conocimiento, la habilidad técnica es indudablemente esencial. (...) Existe una clara evidencia de que las personas emocionalmente desarrolladas, (...) suelen sentirse más satisfechas, son más eficaces y más capaces de dominar los hábitos mentales que determinan la productividad. Quienes, por el contrario, no pueden controlar su vida emocional, se debaten en constantes luchas internas que socavan su capacidad de trabajo y les impiden pensar con la suficiente claridad.

Y es que arte y psicología están profundamente relacionadas desde el comienzo de la historia. El arte es la necesidad que tiene el ser humano de expresar cómo percibe y siente el mundo que le rodea. Por su parte,

la psicología se define como la ciencia que estudia el comportamiento humano, tanto desde una perspectiva puramente de investigación para buscar relaciones y dar explicaciones a los diferentes fenómenos, como desde una vertiente más aplicada, orientada a dar soluciones a problemas concretos. (Viadé, 2003, p. 23)

La interpretación artística, así como cualquier otro tipo de actuación humana es una conducta. Es, por tanto, una actividad que está sujeta a las leyes y condicionamientos que la Psicología científica viene estudiando desde hace más de 100 años, y que son comunes a todas las conductas humanas (López de la Llave y Pérez Llantada, 2006, p. 5).

Según López de la Llave y Pérez-Llantada (2006, presentación),

los primeros estudios científicos que han relacionado la psicología y el arte se han ocupado en investigar el trabajo de los artistas en su faceta de creadores; de esta forma, escritores, poetas, dramaturgos, músicos, pintores, etc. han tenido su espacio en el marco de la investigación en Psicología.

¿Pero qué hay de la intervención psicológica de los artistas en su faceta de intérpretes? Indagando sobre este asunto en España, hemos encontrado que el equipo de profesores y psicólogos, formado por Andrés López de la Llave, Amaia Lasa, Eneko Larumbe y M^a Carmen Pérez-Llantada, dieron vida en 2004 a un proyecto de investigación sobre la psicología aplicada a la interpretación artística en la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), centrándose en el papel del intérprete, o dicho con otras palabras, el ejecutante de la obra de otro artista. Para ello, utilizan programas de la psicología del deporte, debido a las similitudes que existen en las altas cotas de exigencia requeridas en ambas profesiones, y las aplican en la práctica del arte escénico teatral, dancístico y musical. La base de trabajo se centra, en primer lugar, en la definición de las necesidades que tienen los intérpretes, desglosando la teoría que subyace en esas necesidades, y en segundo lugar, configuran tablas evaluadoras que permiten al intérprete situarse en el nivel emocional y técnico en el que se encuentra. Esta línea de trabajo tiene la finalidad de aportar diferentes herramientas de superación técnica y gestión emocional a intérpretes noveles, a profesionales y a profesores, maestros y formadores, para potenciar una preparación integral y mejorar la calidad artística (UNED Documentos, 2006). El resultado de dicha investigación se recoge en el libro *Psicología para intérpretes artísticos*, publicado en 2006. Sin duda, se trata de un programa cuanto menos innovador y comprometido.

Por otro lado, y en esta misma línea, se encontraron las iniciativas de Marta G. Garay, psicóloga especialista en Artes Escénicas y directora de Impulsarte Psicología –proyecto para ayudar a actores, bailarines y músicos a mejorar su rendimiento artístico y su calidad de vida (García, 2021)–, y la de Ana Fernández que desde 2010 coordina el grupo de trabajo Psicología y Artes Audiovisuales y Escénicas *Psicoartaes* del Colegio Oficial de la Psicología de Madrid, lo cual le ha permitido investigar y profundizar en la bidireccionalidad de estas dos áreas. Su labor principal es la de asesorar a artistas de diferentes disciplinas como el cine, la música, el teatro y la danza, para mejorar tanto su rendimiento profesional como su bienestar personal. Su blog, Psicofilmin, nace como respuesta a esta incipiente demanda de asesoramiento psicológico en el ámbito artístico, en general, y el cinematográfico, en particular (Fernández, 2017-2021).

Si tenemos en cuenta todo lo anteriormente expuesto, no cabe duda de que exis-

ten una realidad y unas necesidades en la formación interpretativa que hay que abordar, como reflejan los datos estadísticos, las entrevistas y el resto de información aportada, para las que se han desarrollado algunas iniciativas de intervención psicológica que ayuden a mejorar la calidad artística interpretativa. Sin embargo, consideramos que sigue faltando un despliegue de herramientas más amplio que el intérprete pueda utilizar para afrontar con éxito la realidad a la que se tiene que enfrentar. Y además, estamos plenamente convencidos de que todas esas herramientas deberían estar integradas en su formación, tal y como se está empezando a hacer en algún centro de formación.

En este sentido, hemos pensado que podría resultar muy interesante y esclarecedora la opinión de Alicia Gómez-Linares, doctora en pedagogía, psicóloga, bailarina y profesora de danza en el Centro Superior de Arte Dramático y Danza de Euskadi, *Dantzerti*:

¿Crees que la psicología puede convertirse en materia de formación de los intérpretes?

Por supuesto que sí. Una formación en psicología nos permite conocer claves para analizar y comprender el pensamiento, los sentimientos y los comportamientos de las personas y los grupos humanos.

Desde tu punto de vista, como psicóloga que forma a intérpretes, ¿qué beneficios puede aportarles?

En mi opinión, es una gran herramienta para, por ejemplo, la construcción de personajes, el trabajo en equipo o la identificación de tus fortalezas que facilite un desarrollo profesional saludable.

¿Podría ser un campo de investigación a explorar en los centros artísticos, ya sean públicos o privados, en otros tipos de centros o incluso en compañías?

La Psicología de las artes escénicas, en sus distintas áreas, ya sea la psicología evolutiva, la educativa o la social, es actualmente un campo de estudio durante la formación superior y también es un tema de investigación en los centros de enseñanzas artísticas superiores. Por ejemplo, en *Dantzerti*, Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Euskadi, la psicología es contenido básico en la asignatura de Pedagogía de las Artes Escénicas de la Titulación de Grado en Enseñanzas Artísticas Superiores de Arte Dramático y en las asignaturas de Aprendizaje de la Danza y Desarrollo y Psicología de los Grupos y las Organizaciones en el Título de Grado en Enseñanzas

Artísticas Superiores de Danza. Además, la Psicología ha servido de marco teórico en varias investigaciones que han resultado en Trabajos Fin de Estudios. También para profesionales, ya sea como área de formación continua o como tema de investigación performativa, el conocimiento científico de la Psicología podría ser un recurso idóneo.

A modo de conclusión, para tener intérpretes artísticos estables emocionalmente y competentes profesionalmente en esta realidad atronadora, se requieren dos factores básicos: uno de ellos es, en aras de una formación integral, insertar programas de asistencia o materias de investigación psicológica que lleve implícita la educación emocional para defenderse en el gremio con suficiencia y eficacia; el otro factor, supone la completa regulación del gremio atendiendo a las características específicas de estas profesiones, tal y como indica Iñaki Guevara, Secretario General de la Unión de Actores y Actrices:

Hace años que el gremio reclama una regulación adecuada a las especiales características de su intermitente profesión. “La legislación laboral está pensada para trabajos fijos y a nosotros nos penaliza. No queremos privilegios, pero cuando trabajas dos días sí y 10 no, luego otra semana sí, y después llegan tres meses sin cobrar porque estás preparándote para una obra de teatro, es imposible cotizar lo necesario para acceder luego al paro o a beneficios como bajas de maternidad o paternidad”. (Vidales y Belinchón, 2019)

Por lo tanto, no solo se trata de trabajar más, sino también, y sobre todo, de saber y poder trabajar mejor, lo cual redundará, sin ningún género de duda, en la calidad del resultado final en la interpretación del artista.

Caminando hacia una educación emocional en artes escénicas...

Bibliografía

- El País*. (2 de agosto, 1977). El teatro, la profesión artística más insegura. https://elpais.com/diario/1977/08/02/sociedad/239320809_850215.html
- Fernández, A. (2017-2021). *Psicofilmin*. (Blog). <https://www.psicofilmin.com/>
- García Garay, M. (2021). *Impulsarte*. (Blog). <https://www.psicologiaimpulsarte.es/blog/>

Goleman, D. (1997). Cuando el listo es tonto. *Inteligencia emocional*. Segunda parte. Barcelona: Círculo de lectores, S.A., 65-87.

López de la Llave, A. y Pérez-Llantada, M.^a. C. (2006). *Psicología para intérpretes artísticos*. Madrid: Thomson editores Spain Paraninfo, S.A.

Pastor, F. (2019). Entrevista a Malena Alterio. *Actúa*, 61, 98-101.

Pastor, F. (2020). Entrevista a Tomás del Estal. *Actúa*, 64, 84-87.

Pastor, F. (2021). Entrevista a Eva Isanta. *Actúa*, 66, 78-81.

Rojas, L. M. (2020). Entrevista a Kike Guaza. *Actúa*, 62, 110-113.

UNED Documentos. (2006). Psicología de la interpretación artística. [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=b8Yf_d1yGCA&t=29s

Verdú E. (2020). Entrevista a Leonor Watling. *Actúa*, 62, 114-119.

Verdú, E. (2020). Entrevista a Javier Cámara. *Actúa*, 64, 70-75.

Viadé, A. (2003). *Psicología del rendimiento deportivo*. Barcelona: Editorial UOC.

Vidales, R. y Belinchón, G. (24 de noviembre, 2019). La fina línea que separa la alfombra roja de la cola del paro. *El país*. https://elpais.com/cultura/2019/11/23/actualidad/1574504706_482638.html

SHAKESPEARE: CORDURA Y SUICIDIO¹

Paula Fidalgo Sánchez-Casas

“Lord, we know what we are, but know not what we may be”

Hamlet

1. Introducción

En las páginas siguientes se va a establecer una comparación entre el comportamiento de dos de los personajes femeninos más importantes de William Shakespeare, Ofelia (*Hamlet*, 1601) y Lady Macbeth (*Macbeth*, 1606).

La idea primigenia para abordar tal comparación surge a raíz de observar, tras la lectura de ambas obras, que existía una cierta similitud en los últimos momentos de vida de ambos personajes. En efecto, ambas pierden la razón, aunque de manera diferente, y ambas optan finalmente por el suicidio como único modo de escape o liberación. Dada la fuerza que presentan los personajes femeninos en la obra del dramaturgo isabelino, no nos parecía descabellado pensar que existiera una línea común en el comportamiento de ambas que pudiera resultar interesante. Por ello, el principal objetivo de este trabajo es, precisamente, localizar los puntos comunes que existen en ambas con el fin de encontrar dicha línea.

Tras una amplia búsqueda bibliográfica que iluminara el principio del camino, no hallamos ningún estudio específico sobre el tema. Sin embargo, descubrimos algunos estudios que, si bien no se refieren en concreto a la comparación planteada, nos han resultado de gran utilidad a la hora de alcanzar algunas de las conclusiones que se expondrán tras el proceso de investigación.

Junto a esos artículos, como se puede comprobar en el cuerpo principal del trabajo, utilizaremos como herramienta que nos ayude a dilucidar la tesis planteada, el

¹ El presente estudio es el resultado de un trabajo Fin de Estudios defendido por su autora en la ESAD de Extremadura en febrero de 2021 y tutorizado por D^a. Carmen Martínez Galarza y el doctor D. Luis Sánchez Rodríguez.

análisis de las acciones de los personajes que plantea Konstantín Stanislavski (Knébel, 1996) por tratarse, en nuestra modesta opinión, de uno de los estudios más completos que se han realizado sobre el proceso de construcción de personaje. A esto debemos añadir que su obra no solo se ha convertido en el origen de muchas de las líneas de investigación occidentales en las últimas décadas sino también que su sencillez y, por ende, fácil comprensión va a resultar muy útil para el desarrollo del trabajo.

2. Base teórica

2.1 Información general

Hamlet fue publicada por primera vez en 1603. En ella se cuenta cómo el príncipe de Dinamarca debe vengar la muerte de su padre, quien se le aparece como espectro para explicarle que no fue una serpiente quien acabó con su vida, sino que fue su propio hermano.

A lo largo de toda la obra, nos encontramos con traiciones, engaños, espionaje, suicidio y muchas dudas; y, aunque el protagonista se debate entre la “llamada del honor y los dictados de la conciencia, que no le permite matar y le amenaza con la condenación” (Shakespeare, 2010, p. 38), en la ecuación entra también la Providencia para asegurar la justicia divina. De ahí que la única solución final será la muerte del protagonista, ya que la venganza impulsada por el honor y el deber le llevará a perder sus virtudes. De este modo, tanto dramática como éticamente, su muerte será necesaria.

Macbeth, por otra parte, no fue publicada hasta veinte años después, en 1623. El personaje que da nombre a la obra, Macbeth, es un noble que recibe la profecía de tres brujas quienes predicen que en primer lugar será señor de Cawdor y, finalmente, rey. Tras el cumplimiento de la primera parte del presagio, con la guía de su mujer, planifica la muerte del rey vigente para que se cumpla la segunda. Este vaticinio fue dado frente a otro noble, Banquo, a quien informan que sus hijos serían reyes. Por ello, tras el regicidio, comienzan las dudas sobre los motivos del crimen, puesto que ha tenido lugar en el castillo de Macbeth. Como consecuencia, Banquo es eliminado, aunque su hijo logra escapar, y a partir de este momento, se producen una serie de muertes a medida que se va descubriendo el plan de los Macbeth. Su fin estará escrito; aunque, al principio, ayudada por los espíritus, Lady Macbeth actúa sin remordimientos. Tras el paso del tiempo, estos van saliendo a la luz y la conducirán inevita-

blemente al suicidio. El rey es asesinado por otro noble, entregándole el reinado de Escocia al hijo de Banquo (Shakespeare, 2015).

2.2 Contextualización

Pues bien, dentro de estas obras se encuentran los dos personajes en los que se basa el presente estudio. Por un lado, Ofelia, noble de Dinamarca, es la enamorada de Hamlet, quien, aunque la ama, termina por menospreciarla antes del fatídico final de la obra, y, por error, mata a su padre. Ella enloquece y se quita la vida. Por otro lado, nos hallamos con Lady Macbeth, esposa de Macbeth, noble de Escocia, quien gracias a sus acciones se convierte en Reina. Sin embargo, el modo con que alcanza su objetivo conlleva la pérdida de la razón y, al igual que Ofelia, se suicida.

Como se mencionó anteriormente, una de las bases de este trabajo es el análisis de acciones del personaje, que nos ha permitido descubrir con meridiana claridad el arco dramático de los dos personajes en los que se fundamenta el presente proyecto. Este análisis se basa en la teoría de Stanislavski que recopila Knébel (1996).

Stanislavski fue un pedagogo, actor y director de escena ruso, fundador, junto con Vladimir Nemiróvich-Dánchenko, del Teatro de Arte de Moscú (TAM). Fue también el creador del método interpretativo conocido como Sistema Stanislavski. En sus comienzos, Stanislavski y Nemiróvich-Dánchenko, quienes promulgaban el naturalismo, buscaron darle un nuevo realismo al teatro ruso. Poco a poco, fue adaptando, puliendo y mejorando su sistema a lo largo de la mayor parte de su vida.

Debido a la situación política, social y económica de la Revolución Rusa, el elenco del TAM se dividió en dos grupos, uno de los cuales viajó por Europa y el otro por Estados Unidos. Fue precisamente a este último al que se unió Stanislavski, cuyo teatro sembró una gran influencia en las artes escénicas de este país y que, finalmente, también se extendió por Europa (Ruiz, 2012).

Al regresar a Rusia cambió su sistema. Fue en este último período en el que se dio cuenta de que, a la hora de realizar el trabajo de mesa, los actores adquirían un rol pasivo; no solo porque era el director el que guiaba su trabajo desde el comienzo, sino porque la pasividad del propio trabajo de mesa dificultaba a los actores abordar el personaje desde la indisolubilidad de la vida psíquica y física del mismo (Knébel, 1996).

Stanislavski insistía en que era el actor el que debía abordar a su personaje de manera que pudiera descubrir su propia propuesta desde la acción y sin la restric-

ción del director, aunque obviamente la opinión y la visión de este último era muy importante.

Según Nemiróvich-Dánchenko, el director, como pedagogo y como director-actor, debe tener en cuenta la individualidad y las habilidades creativas del actor. Para ello, el director organizará el proceso de creación en base a la nueva metodología de Stanislavski y realizará un análisis de las acciones del personaje que no solo permitirá una mayor comprensión y conocimiento del mismo, sino que facilitará la conexión psico-física en el momento de actuar. Este análisis es necesario dado que, en relación a lo expuesto anteriormente, Stanislavski rechazaba la memorización mecánica del texto, y que, como se explicará más adelante, exigía un análisis de todas las circunstancias de un modo profundo. Por ello propone comenzar con los procesos activos, con sus consecuencias e interacciones, y no detenerse en las etapas iniciales del análisis, en los pequeños sucesos, sino “buscar lo principal y desde ello comprender lo particular” (Knébel, 1996, p. 37).

El análisis de los sucesos resalta las acciones principales de los diferentes personajes, en particular de los motores que generan dichas acciones. Busca encontrar la acción a través del físico. De ahí que, según Stanislavski, a lo largo de toda una obra se deban buscar de treinta a cincuenta acciones físicas importantes, de manera que muevan al actor a la acción (Bauçà Amengual, 2015; Knébel, 1996).

Otra de las bases del trabajo es analizar las circunstancias dadas (CCDD). En *El trabajo del actor sobre sí mismo. El proceso creador de las vivencias*, Stanislavski, convirtiendo el aforismo de Pushkin en una de las bases de su sistema y cambiando el término “supuestas” por “dadas”, asegura que:

Es la fábula de la obra, sus hechos, sucesos, época, tiempo y lugar de acción, condiciones de vida, nuestro concepto de la obra como actores y directores, lo que añadimos de nosotros mismos, el movimiento, la puesta en escena, los trajes, la iluminación, los ruidos y sonidos y todo aquello que se propone a los actores tener en cuenta durante su creación. (Stanislavski, 2007, p. 67)

Este cambio lo realiza porque, como dice Knébel, para el arte dramático, el arte del actor, las circunstancias se dan, no se suponen. Stanislavski abarca de esta manera

aquello en lo que debe creer el actor, centrándose sobre todo en lo que tiene relación con el estudio de la obra.

De ese modo, es muy importante, por ejemplo, entender la época en la que vive el personaje, ya que así se descubrirán aquellas circunstancias dadas más importantes. Con esto se estudiará el ambiente que rodea al mismo.

Con ello, lo que se pretende es que el actor plantee un imaginario relacionado con el personaje y las circunstancias dadas (Bauçà Amengual, 2015; Knébel, 1996).

M.T. Burnett (1993), por su parte, comenta en su artículo que Lady Macbeth desempeña tres roles fundamentales, un hombre, una bruja y una esposa convencional, los cuales adopta deliberadamente o se ve impulsada a adoptar por poderes que no puede resistir. Aunque algunos especialistas aseguran que en la invocación Lady Macbeth se convence a sí misma de perder sus características “femeninas”, Burnett opina que esto no es así. Ella, al unirse de manera impía con los espíritus, pide que la llenen de crueldad de los pies a la cabeza. Sin embargo, cuando llegan los invitados, mantiene su condición de anfitriona, considerada obligatoria como esposa de Macbeth. La unión entre lo masculino y lo femenino en Lady Macbeth llega a su culmen cuando aconseja a su esposo a través de un susurro conspirador, instándole a atender al rey, aunque el verdadero plan es acabar con su vida. Además, también le sugiere que deje el plan en sus manos para que puedan reinar en el futuro, tomando así una iniciativa inusual en una mujer de este siglo.

Al hablar del futuro de ambos, Lady Macbeth está reclamando un derecho a disfrutar de ciertos poderes que normalmente no estaban disponibles para las mujeres. A menudo se considera que adquiere atributos relacionados con frecuencia directamente con los hombres, como el liderazgo, la compostura o el coraje. No obstante, esta postura no es del todo exacta porque no se tiene en cuenta que cuando ella llama a los espíritus para que le quiten todo rasgo femenino, al ser ella la que toma la iniciativa y la que lo planifica, va en contra de la aparente invulnerabilidad del patriarcado.

Como se mencionó anteriormente, Burnett (1993) opina que, aunque Lady Macbeth se sale de la norma de lo que sería una mujer convencional, cuando recuerda a su padre en Duncan, se puede ver la opresión del patriarcado. Tal es así que, a partir de ese momento, Lady Macbeth se bloquea y, como si recordara las responsabilidades tradicionales, modifica su comportamiento y su lenguaje.

Las fuerzas se están combinando en este punto para dirigir a Lady Macbeth hacia la pasividad y el silencio. Cuando encuentran a Duncan asesinado, Macduff no quiere contarle a Lady Macbeth lo que ha pasado porque es “demasiado fuerte” para su oído femenino (Shakespeare, 2015, II.iii.80-83):

Oh mi señora,
no es bueno que escuchéis lo que puedo decir.
Repetirlo en oídos de una dama
sería verter en ellos la muerte.

Al escuchar las noticias, exclama: “¡Dios!, ¡oh Dios!/ ¿En nuestra propia casa?” (Shakespeare, 2015, II.iii.84-85), aceptando una farsa de quietud y obediencia. Cuando se desmaya es cuando Lady Macbeth “satisface” las expectativas como mujer, mostrando su delicada constitución. Macbeth también va apartándola de su plan inicial y es desprestigiada cuando intenta averiguar qué va a pasar con Banquo y su hijo, de quien las brujas dijeron que iba a ser rey. En cambio, él no la hace partícipe de su plan: “Be innocent of the Knowledge, dearest chuck,/ till thou applaud the deed (...)” (“No queráis saberlo, mujer mía, / hasta que os sea posible el aplaudirlo [...]” [Shakespeare, 2015, p. 195]). El discurso evidencia hasta qué punto las relaciones entre los protagonistas han cambiado. En cuanto a los comentarios condescendientes de Macduff, Macbeth se esfuerza por relegar a Lady Macbeth a un papel de espectadora (“aplaudirlo”), situándola en un estado de ignorancia (“innocent”) edénica donde el ‘conocimiento’ no tiene lugar. Lady Macbeth fue la que previamente imaginó el paraiso. Sin embargo, en esta escena, Macbeth asume por sí mismo una inventiva mítica.

Hay un momento determinado en el que Lady Macbeth intenta volver a dominar la situación para calmar los ánimos en la escena del banquete en la que se aparece el espectro de Banquo, pero nada detiene el declive de su esposo.

Más tarde, Lady Macbeth desaparece por completo, al menos hasta la escena del sonambulismo, que la retrata como una antagonista que renueva su lucha y desafía los preceptos patriarcales. Este es el momento de triunfo de Lady Macbeth, y ella muestra fuerza y resolución mientras continúa confrontando las limitaciones de la diferencia sexual. Como dice Burnett (1993), esta lectura va en contra de ciertas opi-

niones de algunos críticos como Sanders (1968, citado por Burnett, 1993) que sostiene que encuentra ternura y compasión en Lady Macbeth en esta escena.

Lady Macbeth se distingue por su continua inquietud para sentirse realizada, por su lucha contra los roles femeninos, impuestos por su cultura, y por la negación de su feminidad, impuesta por la biología. Aunque las fuerzas “triádicas” se unen para marginarla, ya que adopta tres roles (hombre, bruja y mujer) o es desafiada por tres hombres (Duncan, Macduff y Macbeth), ella no se deja vencer por su influencia. Rechaza el llamado Patrilineaje, ya que no tiene descendencia y reclama su condición de sujeto autónomo en lugar de conformarse con ser una sirvienta sin poder. Mientras que Macbeth va decayendo lentamente y es eventualmente neutralizado, Lady Macbeth destaca por su resurgimiento, por su aceptación como hombre y como mujer, y por lograr su total integridad, siendo su final buena muestra de ello (Burnett, 1993).

Rodríguez Zárate (2018) explica que las mujeres en Shakespeare disponen de una mayor libertad, debido sobre todo a que la mayor parte de sus heroínas femeninas proyectaban la mentalidad de los puritanos, quienes “pronuncian cierta igualdad entre los sexos” (Rodríguez Zárate, 2018, p. 2), consiguiendo algún tipo (cierta categoría) de reconocimiento y respeto. De ahí que no suelen seguir el camino que les dictan las figuras masculinas de su familia, rebelándose por amor, como Julieta o Desdémona. Sin embargo, en *Hamlet* hay un cambio respecto a esta imagen de la rebeldía de las figuras femeninas que crea el autor con relativa frecuencia. Dado que hay una clara mayoría de personajes masculinos, los dos únicos personajes femeninos de la obra ven truncado el desarrollo de su femineidad y de su crecimiento personal debido a esa opresión masculina.

En *Hamlet* se puede ver claramente el contraste entre los dos personajes femeninos. Por un lado, está Gertrudis, quien comienza como un modelo de libertad femenina empoderada pero que finalmente es sometida a los caprichos masculinos. Por otro, está Ofelia, que, al contrario, es el ejemplo perfecto de la obediencia absoluta e irrefutable aceptada en la época isabelina, aunque, antes de su trágico final, libera su “yo” individual y femenino de un modo destructivo.

Desde el comienzo de la obra se puede comprobar que Ofelia ha tomado sus propias decisiones, ya que mantiene una relación amorosa con Hamlet a pesar de que su padre y su hermano estén en desacuerdo, buscando en ocasiones la igualdad entre ella y Laertes al echarle en cara, por ejemplo, que le pida hacer algo que él no va a

hacer: “Pero, hermano mío, (...) ignorando su propio consejo” (Shakespeare, 2016, I.iii.45-51; Burnett, 1993).

No obstante, cuando su padre la obliga a traicionar a Hamlet, abandonándolo, tendiéndole una trampa y mostrando las cartas, hace que pierda parte de su identidad. Esto la convierte en un fácil objetivo de manipulación para las personas que la rodean, como el rey, la reina o el mismo Hamlet, quien hiere enormemente su valía como mujer y como persona con el trato que le dispensa.

A pesar de que durante la obra se puede observar su escasa libertad individual, femenina y social, durante el proceso en el que la locura alcanza a la dama, aunque finalmente la lleva al olvido y a su lamentable final, Ofelia consigue liberarse saliendo de la tremenda opresión patriarcal a la que está sometida, siendo finalmente una mujer libre, sin la presión de las limitaciones sociales. Sin embargo, esta liberación no tenía futuro alguno, ya que en la época en la que acontece, ese comportamiento, como se sabe, no era socialmente aceptable.

C. T. Neely (1991) comenta que el suicidio de Lady Macbeth no tiene ninguno de los aspectos llamados “purificadores e involuntarios” del de Ofelia. Sin embargo, su suicidio ocurre tras un estado de alienación de género que se muestra a través de un discurso similar al de Ofelia. Esta alienación es psicologizada, analizada por los diferentes personajes que la presencian, asociada con la purificación simbólica y llevada a su fin a través del suicidio. No obstante, hay una división entre su poderosa voluntad al comienzo de la obra y su pérdida enajenada al final y una conexión y posterior disociación con las brujas. Todo esto construye y difumina otras discrepancias asociadas con la locura como aquellas entre los agentes naturales y sobrenaturales o entre la posesión diabólica y la malevolencia humana.

Tanto el sonambulismo de Lady Macbeth como la locura de Ofelia ocurren tras un periodo de ausencia de ambos personajes en la obra, rompiendo totalmente con su comportamiento anterior y siendo introducidas a escena por otro personaje.

3. Análisis de las acciones y circunstancias dadas de Lady Macbeth y Ofelia

En este caso este análisis se ha utilizado para poder comparar el comportamiento de ambos personajes. Se muestran algunos bloques o unidades de acción, que en la praxis serían subdivididos en otras más concretas. Esto es porque se ha considerado señalar las más importantes para la comprensión del personaje.

Por otro lado, también están señaladas las circunstancias dadas de ambos personajes.

3.1 Análisis de acciones de Lady Macbeth

Tras la caída del señor de Cawdor, vaticinada por tres brujas, Lord Macbeth es nombrado con este título y avisado de que en un futuro será rey, siendo profetizado, sin embargo, que los hijos de Banquo serán sus sucesores en el trono. Con una carta, el primero avisa a su mujer de la profecía.

1. Empujar a Macbeth a hacer lo que sea por conseguir el trono: “Ven pronto, ven para que pueda/ vaciarte mi coraje en tus oídos, / y azotar con el brío de mi lengua/ todo lo que te aparta del círculo de oro/ con que hados y ayudas sobrenaturales/ querer, parecen, coronarte” (Shakespeare, 2015, I.v.23-28)

Es avisada de que el rey Duncan va hacia su castillo.

2. Tomar el control sobre la llegada de Duncan “Ocúpate de él, / pues trae grandes noticias” (Shakespeare, 2015, I.v.35-36).

3. Invocar a los espíritus “¡Espíritus, venid! ¡Venid a mí, / puesto que presidís los pensamientos de una muerte!” (Shakespeare, 2015, I.v.38-39).

4. Deshacerse de los remordimientos: “¡Que se adense mi sangre, / que se bloqueen todas las puertas al remordimiento!” (Shakespeare, 2015, I.v.41-42).

5. Eliminar la posibilidad de ser madre “Venid hasta mis pechos de mujer / y transformad mi leche en hiel, espíritus de muerte / que por doquiera estéis – esencias invisibles– al acecho / de que Naturaleza se destruya!” (Shakespeare, 2015, I.v.45-48).

6. Planificar el momento de la muerte de Duncan “¡Nunca / habrá de ver el sol esta mañana!” (Shakespeare, 2015, I.v.58-59).

Duncan llega a su castillo.

7. Adular al rey: “Todos nuestros servicios, / aunque dos veces se prestaran, para doblarse luego, / serían cosa pobre y simple, si es que debieran competir / contra el profundo y gran honor con el que Vuestra Majestad / nos honra en esta

casa. Por el del pasado / y por la dignidad presente que añadís, / por vos oramos como servidores” (Shakespeare, 2015, I.vi.14-18).

Cenando con Duncan, Macbeth se va, angustiado por las dudas de lo que van a hacer.

8. Ir a buscar a Macbeth e instigarle para que no se acobarde: “¿Quieres, acaso, poseer / lo que ornamento crees de la vida / y vivir ante ti como un cobarde, / dejando que a “quisiera” suceda “no me atrevo” / como hace el pobre gato del refrán?” (Shakespeare, 2015, I.vii.41-45).

9. Planificar la muerte de Duncan:

Quando Duncan duerma / (puesto que el fatigoso viaje que hizo hoy sin duda ha de invitarle / a un sueño muy profundo) a sus dos camarlangos / he de vencer con vino y ambrosías, de tal forma / que la guardiana del cerebro, la memoria, / humo será; y puro alambique / lo que es asilo de razón. Cuando en sueño animal, / como en la muerte, se hundan sus naturalezas / ¿qué no ejecutaremos, contra Duncan / indefenso, tú y yo? ¿Qué no pondremos en la cuenta / de oficiales tan ebrios para que los culpen /de nuestro asesinato. (Shakespeare, 2015, I.vii.61-73)

Duncan se va a dormir.

10. Drogar a los guardias: “Puse droga en sus vasos / de tal modo que Vida y Muerte luchan / por decidir si mueren o no mueren” (Shakespeare, 2015, II.ii.6-8).

11. Colocar el puñal con el que asesinar a Duncan: “Dejé dispuestos los puñales” (Shakespeare, 2015, II.ii.11).

12. Tocar la campana que indica el momento de la muerte de Duncan: “(*Suena la campana*)” (Shakespeare, 2015, II.ii.61-62).

Sale Macbeth y dice que no ha sido capaz de poner los puñales ensangrentados en el sitio de los guardias.

13. Colocar los puñales a los guardias para acusarlos a ellos:

Dame a mí los puñales. Los dormidos, los muertos / son imágenes sólo. Y nadie sino un niño / teme ver al diablo dibujado. Si es que sangra / pondré color sobre los rostros de los dos guardianes / pues debe parecer que es culpa suya. (Shakespeare, 2015, II.ii.53-57)

14. Lavarse las manos: “Un poco de agua purificará este acto” (Shakespeare, 2015, II.ii.67).

Otros entran en la alcoba del rey y descubren su asesinato. Ella llega al escuchar la campana y pregunta sobre lo que está pasando.

15. Fingir el dolor de la pérdida de Duncan o realmente debilitarse por ello: “¡Dios! ¡Oh Dios! / ¿En nuestra propia casa?” (Shakespeare, 2015, II.iii.84-85).

Macbeth miente diciendo que, debido al dolor de la pérdida del rey, ha matado a los guardias por su traición sin siquiera darles la oportunidad de explicarse.

16. Pedir que la saquen de ahí, o bien porque está realmente afectada o fingiéndolo ante los demás: “¡A mí, llevadme fuera!” (Shakespeare, 2015, II.iii.115).

Los hijos de Duncan huyen al ser asesinado su padre, por lo que son los principales sospechosos para casi todo el mundo. Macbeth es proclamado rey. La pareja real sabe que Banquo sospecha de Macbeth.

17. Adular a Banquo: “El no invitarlo / habría supuesto un hueco en nuestro gran banquete, / un gran e imperdonable error” (Shakespeare, 2015, III.i.11-13).

Macbeth toma la iniciativa que tenía antes Lady Macbeth y manda a unos hombres a asesinar a Banquo y a su hijo.

18. Solicitar permiso para hablar con Macbeth “Di al rey que solicito su permiso para hablarle / brevemente” (Shakespeare, 2015, III.ii.3-4).

19. Instar a Macbeth que disimule su preocupación de cara al resto: “Vamos, / mi buen señor, quitaos las arrugas de ese adusto ceño, / sed alegre y jovial esta noche con vuestros invitados” (Shakespeare, 2015, III.ii.28) y “Abandonad esa actitud” (Shakespeare, 2015, III.ii.33-35).

20. Averiguar qué va a hacer: “¿Qué es lo que vais a hacer?” (Shakespeare, 2015, III.ii.44).

Macbeth no lo hace partícipe de su plan. Los hombres que ha mandado para matar a Banquo lo consiguen, pero su hijo escapa ileso.

21. Cederle a Macbeth la palabra para dar la bienvenida en el banquete: “Pronunciadla, por mí, vos, mi señor, ante nuestros amigos, / pues ya en mi corazón son bienvenidos todos” (Shakespeare, 2015, III.iv.7-8).

Aparecen los asesinos y le dicen al rey que no han podido matar a Fleance, hijo de Banquo. Cuando le dicen a Macbeth que se siente a cenar, ve en su sitio el fantasma de Banquo, y empieza a hablar de él y con él delante de todos.

22. Esconder lo que ve Macbeth ante los demás:

Sentaos, nobles amigos. Mi señor se encuentra así a menudo. / Ha estado así desde su juventud. Permaneced sentados, os lo ruego. / Estos accesos pasan pronto, en un momento/ estará bien de nuevo. Si lo hacéis notorio/ le ofenderéis y el delirio aumentará. / Seguid comiendo y no miréis. (Shakespeare, 2015, III.iv.51-57)

23. Cuestionar la valía de Macbeth: “¿Sois vos, acaso, un hombre?” (Shakespeare, 2015, III.iv.57).

Macbeth grita al espectro, habla sobre ello a los invitados.

24. Echar a los invitados por la actitud de Macbeth: “Así pues, buenas noches. / Que el orden de salida no os detenga; / marchaos en seguida” (Shakespeare, 2015, III.iv.117-119).

Se van, Macbeth le dice que va a ir al día siguiente a ver a las tres hechiceras para saber qué va a ser de él.

25. Huir de la situación: “Os falta lo que puede preservar a las criaturas: sueño” (Shakespeare, 2015, III.v.140).

Cada vez más personas conocen la traición de Macbeth.

La dama de Lady Macbeth le cuenta al doctor lo que hace en sueños.

26. Andar sonámbula, escribir una carta y volver a la cama:

Desde que su Majestad partió hacia el campo de batalla, la he visto levantarse del lecho, echar sobre sus hombros su ropa de noche, abrir el escritorio, tomar papel, plegarlo y escribir sobre él, leerlo, sellarlo después y regresar al lecho, y todo esto dentro del más profundo de los sueños. (Shakespeare, 2015, V.i.4-7)

El doctor le pregunta a la doncella si ha dicho algo en sueños, a lo que le contesta que no puede decirlo.

27. Revelar en sueños lo que hicieron: “Algo, señor, que no he de revelar” (Shakespeare, 2015, V.i.15).

28. Entrar con una vela en la mano: “¡Ahí viene!” (Shakespeare, 2015, V.i.18).

29. Limpiarse las manos sonámbula: “Mirad, se restriega la mano” (Shakespeare, 2015, V.i.25) y “¡Fuera, mancha maldita! ¡Fuera te digo!” (Shakespeare, 2015, V.i.32).

30. Revelar en sueños lo que hicieron: “¿Por qué temer que se sepa cuando nadie puede pedir al poder que ostentamos que rinda cuenta?... ¿Quién hubiera pensado que el viejo tuviese tanta sangre?” (Shakespeare, 2015, V.i.34-37) y “Os lo diré

de nuevo: Banquo está enterrado, no puede salir de su tumba” (Shakespeare, 2015, V.i.56-57).

31. Gritar: “*Son gritos de mujer, noble señor*” (Shakespeare, 2015, V.v.8).

32. Suicidarse: “La reina ha muerto, mi señor” (Shakespeare, 2015, V.v.16).

3.2 *Análisis de acciones de Ofelia*

El rey Hamlet ha muerto, Hamlet hijo está desolado y ha estado actuando de manera extraña últimamente. Tienen una relación, se aman. Su hermano vino de Francia a presentar su lealtad al rey Claudio, mas ahora quiere volverse. Su padre es el consejero principal del rey.

1. Enterarse de qué va a pasar con Laertes sobre su partida a Francia: “Aprovecha esta hora favorable, Laertes. Tuyo es el tiempo. / Que sepas usarlo con las virtudes que posees” (Shakespeare, 2016, I.ii.62-63).

2. Enterarse de si Hamlet se va a ir a Wittenberg: “Haré cuanto pueda por complacerlos” (Shakespeare, 2016, I.ii.120).

Laertes se va a Francia y le dice a Ofelia que no deje que Hamlet le robe la virtud.

3. Tranquilizar a su hermano: “Guardaré el sentido de esos buenos consejos / como custodia de mi corazón” (Shakespeare, 2016, I.iii.45-46).

4. Reprochar a su hermano por dejarse llevar por su pasión, cuando él le ha dicho que ella no lo haga: “Pero, hermano mío, / no hagas como ciertos eclesiásticos / que muestran el espinoso camino de la gloria/ mientras que, libertinos, jactanciosos, / siguen ellos la senda florida del placer/ ignorando su propio consejo” (Shakespeare, 2016, I.iii.46-51).

5. Convencer a su padre de que Hamlet tiene nobles intenciones: “Y refrendó sus palabras, mi señor, / con todos los sagrados juramentos del cielo” (Shakespeare, 2016, I.iii.113.114).

6. Ceder ante su padre: “Os obedeceré en todo, señor” (Shakespeare, 2016, I.iii.136).

Aparece Hamlet en su aposento, semidesnudo, pálido, y tras palparle el rostro, se va muy afectado. Se encuentra con su padre.

7. Contarle a Polonio lo que ha pasado:

Estaba yo cosiendo en mi estancia, Señor, / cuando el príncipe Hamlet... - su cabeza descubierta, / su jubón sin ceñir, sus medias todas sucias, / sin ligas, y caídas hasta los tobillos, pálido como su blusón, las rodillas temblando, / y con un aspecto tan lamentable / como si escapado del infierno quisiera contarnos / sus horrores - cuando él, Hamlet, vino a mi encuentro” y “Tomó mi brazo con fuerza, mucha fuerza, / apartándome luego a la distancia del suyo, / y con su otra mano puesta sobre la frente / escudriñó mi rostro, / como si lo fuera a dibujar... Por largo tiempo... / Después, sacudió mi brazo, y moviendo / así tres veces la cabeza, arriba y abajo, exhaló / un suspiro tan lastimero y profundo / que pareció como si fuera a romperse su ser todo, / o hubiera llegado el fin de su vida... Me soltó, / luego y así, vuelta la cabeza por encima / del hombro, pudo encontrar su camino hacia la puerta / sin ayuda de sus ojos; así que salió sin dejar de tener / su luminosa mirada fija en mí. (Shakespeare, 2016, II.ii.77-84; 87-100)

8. Mentir a su padre. En este análisis entendemos que aunque por la acción verbal le devuelve las cartas a Hamlet, más adelante se muestra cómo lo hace, por lo que con estos datos apostamos por su falta de sinceridad: “No, señor, pero tal como vos ordenasteis / le devolví sus cartas, negándole el acceso / a mi persona” (Shakespeare, 2016, II.i.108-110).

Polonio planifica descubrir si la razón de la locura de Hamlet es el amor que siente por Ofelia, así que se esconde con el rey para oír la conversación de ambos.

9. Forzar un encuentro con Hamlet, obligada por el rey, la reina y su padre: “Pasead por aquí, Ofelia...” (Shakespeare, 2016, III.i.43).

10. Devolverle las cosas a Hamlet: “Mi señor, guardo de vos algunos obsequios, / que hace tiempo quiero devolveros” (Shakespeare, 2016, III.i.93-94).

Hamlet le dice que es mala e infiel como todas las mujeres, la insulta, instándola a que vaya a un convento, dado que ningún hombre se querrá casar con ella por no ser honesta, diciéndole también que no la quiere.

11. Lamentarse de la situación de Hamlet:

Oh noble inteligencia perdida. / Con ojos, lengua y espada de soldado / el cortesano, y el discreto. Flor y esperanza del reino. / Espejo de la elegancia, modelo de gallardía, / blanco de todas las miradas. ¡Y todo arruinado! / Y yo la más infeliz, miserable de las mujeres, / yo, que he sorbido la miel de sus dulces votos, / he de ver como su mente noble y soberana, / cual carrillón discorde, estridente, pierde el tono. / Aquellas formas incomparables de su florida juventud/ se han marchitado con el delirio. ¡Oh desventura! / ¡Haber visto lo que he visto y presenciar esto ahora! (Shakespeare, 2016, III.i.155-166)

Hamlet convoca una reunión para ver una obra de teatro.

12. Sonsacarle información para entenderle: “Estáis de buen humor, mi señor” (Shakespeare, 2016, III.ii.123).

13. Averiguar qué está pasando en la representación: “¿Qué quiere decir esto, mi señor?” (Shakespeare, 2016, III.ii.139).

14. Atacarle cuando él la ataca a ella: “Oh, sois detestable, señor, detestable. Dejad que escuche la representación” (Shakespeare, 2016, III.ii.149-150).

Tras esto, el rey y Polonio, para averiguar cómo se comporta, deciden que Hamlet hable con su madre mientras Polonio escucha la conversación. Al alterarse la situación, Polonio se descubre y Hamlet, pensando que es el rey, lo mata. Hamlet es mandado a Inglaterra y Ofelia se vuelve loca debido a toda la situación.

15. Explicar cómo se siente respecto a la muerte de su padre, cantando: “*Se ha ido; está muerto, señora. / Muerto... ¡Se marchó!/ Cubierto de verde musgo, / Sus pies –¡ay!– de mármol son...;*” “*Como nieve de montaña, blanco es el sudario...;*” “*Flores, muchas flores, lo sepultan; / y lágrimas de amor, / llueven sobre su tumba*” (Shakespeare, 2016, IV.v.29-32; 35; 37-39).

16. Contar que tuvo relaciones sexuales con Hamlet, cantando:

*Mañana, mañana / -feliz día- de San Valentín, / y, galana, a la ventana / al alba
yo estaré. / ¡Ya despierta el galán, ya se viste! / Abre la puerta y la invita. / Ella,
inocente, claudica, / y deja atrás su virtud. ¡Por la Santa Caridad! ¡Por Jesús!
/ ¡Oh Señor, cuánta vergüenza, / oh truhanes, cómo su espolón manejan / los
mancebos cuando acechan!* (Shakespeare, 2016, IV.v.48-55; 58-61)

17. Explicar que Hamlet la menospreció por haber cedido a acostarse con ella, cantando: *“Y ella se lamenta; prometisteis desposarme / antes de que boca arriba
yo estuviera...”*. Y él le respondió: *“¿A qué venir a mi lecho / si esa promesa os hi-
ciera?”* (Shakespeare, 2016, IV.v.62-66).

Se va. Aparece Laertes que quiere vengar la muerte de su padre.

18. Entregar a Laertes (creyendo que es Hamlet), la reina y al rey dos ramilletes de flores para reprocharles por su comportamiento, cantando:

*Traigo romero para los recuerdos. ¡Recuerda, mi amor, recuerda! También
traigo pensamientos para lo que piensas, “Aquí os traigo hinojos. Y para vos
aguileñas tengo, que también son para mí: podríamos llamarla hierba de la
dominical gracia... ¡Oh, esa ruda! Tenéis que llevarla de modo distinto al mío...
¡Mirad! ¡Una margarita!”*. (Shakespeare, 2016, IV.v.176-185)

19. Explicar que su padre ya no vive y que ella debería seguir el mismo camino, cantando: *“No, ya no volverá, no/ nunca volverá; / no, que está muerto, no;/ acaba
con tu vida ya, /que él nunca volverá”* (Shakespeare, 2016, IV.v.191-195).

Se va. Tras hablar el rey con Laertes, entra la reina para explicar que Ofelia se ha caído al río.

20. Suicidarse: *“Las desgracias se persiguen, se precipitan / una tras otra, Laer-
tes, vuestra hermana pereció ahogada”* (Shakespeare, 2016, IV.vi.168).

3.3 Coincidencias:

Una vez reflejados los bloques o unidades de acción principales, se procede a enumerar, teniendo en cuenta este análisis y los artículos expuestos anteriormente, las coincidencias que existen en el comportamiento y la acción de ambos personajes.

1. Lady Macbeth se enfrenta al llamado rol femenino cuando planifica el momento de matar a Duncan, participando incluso en el proceso al poner los cuchillos en los guardias (Acción 6: *Planificar el momento de la muerte de Duncan* “¡Nunca/ habrá de ver el sol esta mañana!” [Shakespeare, 2015, I.v.58-59] y acción 13: *Colocar los puñales a los guardias para acusarlos a ellos*: “Dame a mí los puñales. [...] Si es que sangra/ pondré color sobre los rostros de los dos guardianes/ pues debe parecer que es culpa suya” [Shakespeare, 2015, II.ii.53-57]). Ofelia tiene ciertos momentos cuyo comportamiento se asemeja al de la escocesa ya que toma la iniciativa aun siendo mujer, como por ejemplo cuando queda claro que se ha acostado con Hamlet en el momento de locura (Acción 16: *Contar que tuvo relaciones sexuales con Hamlet, cantando*: “Mañana, mañana [...] los mancebos cuando acechan!” [Shakespeare, 2016, IV.v.48-61]).

2. A ambas se les impone el rol femenino, la sumisión respecto al hombre, en el caso de Lady Macbeth, tras haber sido ella la que planificó su ascenso, no es informada de lo que va a hacer el nuevo rey respecto a Banquo (“No queráis saberlo, mujer mía, / hasta que os sea posible el poder aplaudirlo...” [Shakespeare, 2015, III.ii.45-46]). En el caso de Ofelia, esta es obligada a traicionar a Hamlet y a devolverle las cartas (Acción 9: *Forzar un encuentro con Hamlet, obligada por el rey, la reina y su padre*: “Pasead por aquí, Ofelia...” [Shakespeare, 2016, III.i.43] y acción 10: *Devolverle las cosas a Hamlet*: “Mi señor, guardo de vos algunos obsequios, / que hace tiempo quiero devolveros” [Shakespeare, 2016, III.i.93-94]).

3. Ambas están determinadas por la represión del patriarcado. Como recuerda Burnett (1993), Lady Macbeth dice que es incapaz de matar al rey dado que le recuerda a su padre; Ofelia, por su parte, llega a la locura debido a la muerte de su propio padre, siendo esta la causa de sus decisiones posteriores (Acción 19: *Explicar que su padre ya no vive y que ella debería seguir el mismo camino, cantando*: “No, ya no volverá, no/ nunca volverá,/ no, que está muerto, no;/ acaba con tu vida ya,/que él nunca volverá” [Shakespeare, 2016, IV.v.191-195]).

4. Burnett (1993) explica que, en su sonambulismo, al enfrentarse a las limitaciones de la diferencia sexual, Lady Macbeth demuestra mucha fuerza y resolución. A su vez, Rodríguez Zárate (2018) expone que la locura de Ofelia es un modo de liberarse de la opresión patriarcal, convirtiéndose en una mujer sin limitaciones sociales, siendo libre finalmente.

5. Ambas se suicidan, aunque fuera de escena y explicado por otros. Es su manera de salir de la opresión a la que son sometidas. Con este brutal acto, ambas se liberan en un acto de rebeldía, dado que en esa época ese comportamiento no estaba socialmente aceptado en una mujer.

4. Conclusiones

Este estudio se ha realizado con dos de los personajes femeninos más emblemáticos de Shakespeare. Sin embargo, se podría realizar una mayor búsqueda incluyendo otros personajes que, a simple vista, podrían asemejarse a las estudiadas, como por ejemplo Julieta, de *Romeo y Julieta* o Beatrice de *Mucho ruido y pocas nueces*. Esto abre una nueva línea de investigación que podría llevarse a cabo y que ampliaría y/o modificaría las conclusiones alcanzadas.

También hay que tener en cuenta que esta investigación se ha realizado desde una perspectiva determinada, que fue forjándose a lo largo del estudio. Tras comprobar que no existía una comparativa tan específica como la realizada aquí, sí que se pudo observar que había ciertos artículos que analizaban a dichos personajes teniendo en cuenta la opresión a la que estaba sometido el sexo femenino en esa época. Se tiene presente, por lo tanto, que, si el trabajo se hubiera realizado desde otro punto de vista, el resultado podría ser diferente, lo cual abriría otra línea de investigación más.

Tras realizar este estudio, se ha comprobado que efectivamente podemos encontrar puntos en común en estos dos personajes que terminan perdiendo el juicio y suicidándose, que era el objetivo principal de este trabajo. A ambas se les impone el rol femenino, la sumisión respecto al hombre. Sin embargo, las dos se enfrentan de manera activa a este rol y al hacerlo se puede observar el poder que ejerce la figura del padre sobre ellas, determinando su comportamiento posterior. También son dos mujeres enamoradas y son reprimidas también por esta otra figura de autoridad. Otro punto en común es que ambas pasan por una fase de locura, lo que no deja de

ser una reacción tan lógica como cuerda a la tragedia que las rodea, y por último los dos personajes, en un acto de rebeldía, se suicidan.

Con todo esto, y según lo analizado anteriormente, se puede afirmar que ambos personajes se alejan de la norma de la época, no siguen el rol femenino propio de este siglo y sus acciones las llevan a ese final que no podría ser otro que la liberación de dicha opresión a través del suicidio. Tal y como afirma Rodríguez Zárate (2018, p. 4), no se trata sino de “una femineidad que se ahoga entre las aguas de la demencia, una que se muere en los extremos modelos femeninos y en la opresión masculina del afamado siglo XVII”.

5. Referencias

Bauçà Amengual, M. (2015). *La acción en el método de las acciones físicas de Constantín Stanislavski desde la perspectiva de las neurociencias*. Trabajo Fin de Máster. La Rioja: Universidad de La Rioja, 1–37.

Burnett, M.T. (1993). The “fiend-like Queen”: rewriting Lady Macbeth. *Parergon*, 11 (1), 1–19. <https://doi.org/10.1353/pgn.1993.0061>.

Knébel, M.Ó. (1996). *El último Stanislavsky*. Madrid: Fundamentos.

Neely, C.T. (1991). “Documents in Madness”: Reading Madness and Gender in Shakespeare’s Tragedies and Early Modern Culture. *Shakespeare Quarterly*, 42, 315–338. <http://www.jstor.org/stable/2870846>

Rodríguez Zárate, M.M. (2018). To be or not to be Ophelia? The feminine role in Hamlet from its dramatic and social development. *Alpha*, 46, 251–261. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012018000100251>

Ruiz, B. (2012). *El arte del Actor en el Siglo XX*. (2nd ed.). Bilbao: Artezblai, SL.

Shakespeare, W. (2010). *Hamlet*. Ángel Luis Pujante (trad.). (22nd ed.). Madrid: Espasa-Calpe.

Shakespeare, W. (2015). *Macbeth*. Manuel Ángel Conejero (ed.). Madrid: Cátedra.

Shakespeare, W. (2016). *Hamlet*. Manuel Ángel Conejero (ed.). (21st ed.). Madrid: Cátedra.

Stanislavski, K. (2007). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. J. Saura (ed., trad.). (2ª ed.). Barcelona: Alba Editorial.

LA FUSIÓN DE LENGUAJES ARTÍSTICOS EN EL CINE DE PETER GREENAWAY¹

Raúl Guerrero Payo

1. Introducción

Peter Greenaway es uno de esos directores de cine queridos y odiados a partes iguales. Él sostiene que el cine es un medio pasado, que ha muerto. Sin embargo, no abandona su empeño por hacer de tal disciplina artística algo nuevo. Por ello, el objetivo principal de este artículo, concebido originariamente como un trabajo de investigación, será realizar un examen exhaustivo de diferentes elementos a lo largo de tres de sus películas: *El vientre del arquitecto*, *The Pillow Book* y *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante*.

La investigación realizada parte de un concepto heterosemiótico, es decir, el fenómeno de integración en una unidad discursiva de elementos pertenecientes a registros semióticos heterogéneos. O, dicho de otra forma, cómo pintura, cine y teatro pueden convivir entre sí sin dejar de ser lo que son en esencia.

La finalidad última es demostrar que, efectivamente, el director británico lucha por dar con un lenguaje cinematográfico nuevo, acorde al siglo XXI, donde la información nos abrumba, donde todo es plástico y decadencia y donde se ha superado el teatro que conocemos como tal. A lo largo de los apartados se hará referencia a grandes teóricos y directores teatrales, a libros, pintores y movimientos artísticos, todo para demostrar que Greenaway se desmarca del cine de masas y opta por tomar un camino propio hacia un nuevo lenguaje audiovisual.

¹ El presente estudio es el resultado de un trabajo Fin de Estudios defendido por su autor en la ESAD de Extremadura en junio de 2021 y tutorizado por la doctora doña M^a. Eulalia Martínez Zamora.

2. *Pintura, teatro y cine*

“Tener ojos no significa poder ver”

(*Rembrandt, 1606-1669*)

Según el *Génesis*, en el principio solo existía el verbo. Esto es mentira, existió la imagen antes que el verbo. Desde 1985 el cine es un texto ilustrado. Hasta el Impresionismo, la pintura era un texto ilustrado. En 1871, Monet convirtió el medio en un contenido. Yo insisto en un cine de imágenes: ¡imágenes, imágenes, imágenes! (Revista Leemas de Ghandi, 2018)

Son tres los lenguajes que conviven de forma —casi siempre— armoniosa en el cine del director galés: el pictórico, el teatral y, evidentemente, el cinematográfico. Las ansias de reinventar el séptimo arte que zarandean a Greenaway le han llevado a realizar estudios sobre las artes mismas y sus capacidades heterosemióticas, es decir, la integración de unidades discursivas pertenecientes a otros registros.

Si algo defiende este director es la fuerza de la imagen, su capacidad para triunfar frente otros lenguajes. Y es que las representaciones visuales han acompañado al ser humano desde sus inicios hasta la actualidad (los anuncios televisivos modernos), pasando por las catedrales, donde eran utilizadas como panfleto y medio didáctico por la religión. Sin embargo, afirma que hasta el nacimiento del Impresionismo en el siglo XIX no hemos vivido sino una mentira, es decir, una suerte de écfrasis a la inversa: si este concepto se define como una representación verbal de lo visual, hasta el siglo XIX en la pintura y desde 1985 en el cine, hemos sido testigos de imágenes asidas a verbos, pero, ¿cómo puede ser? Bueno, según explica Greenaway en la entrevista que le fue realizada en la Feria Internacional del Libro de la Ciudad de México en 2018, *Star Wars* (1977), *El Señor de los anillos* (2002) o *Harry Potter* (2001) son narraciones en el más estricto sentido de la palabra, se valen de un texto, no despuntan como imagen, sino que se circunscriben a toda una costumbre literaria arquetípica. Y esto puede dar pie a conflicto, ya que los defensores de la pintura señalan que la écfrasis, en toda literatura, es un elemento parasitario de la pintura, y en el otro bando, los amantes de la literatura aseveran que la écfrasis enriquece a la misma. El debate

se centra en la diferencia de lenguajes, pues el lenguaje escrito es continuo, visual y auditivo, mientras que el lenguaje pictórico es simultáneo y visual.

Serguei Mijáilovich Eisenstein y Peter Greenaway son, salta a la vista, dos directores muy distintos entre sí. Pero hay un punto en el cual la obra de ambos cineastas revela una semejanza en su concepción del encuadre derivada indudablemente del cuadro pictórico. Sus películas no se pueden entender sin tener en cuenta que, previa a la existencia del cine, está la pintura. (Ortiz y Piqueras, 1995)

Ahora bien, Greenaway puede ser un gran amante de la pintura y crear planos compositivamente perfectos, pero su medio es el celuloide, por mucho que reniegue de él y firme su defunción día tras día. No vamos a engañarnos, la inclusión deliberada de formas pictóricas, cuadros y otras composiciones artísticas en el cine no es nada nuevo. De hecho, es muy antiguo: Luis Buñuel, Alfred Hitchcock o Andréi Tarkovsky, entre otros, contaron con ideas y lienzos, de primera mano, de artistas plásticos de la talla de Dalí.

El concepto pictórico del director que nos atañe no es tanto escenográfico, que también, sino convertir el medio en un contenido, como Monet, o, como diría Marshall MacLuhan, “el medio es el mensaje”. Esto es, hacer de cada película una obra conjunta de artes, una especie de Obra Total al más puro estilo wagneriano. Y es que a lo largo de su filmografía existe una reconciliación absoluta e indiscutible de todas las artes: arquitectura, escultura, pintura, música, danza, poesía, cine, fotografía, artes gráficas y tecnológicas. Quizás algunas disciplinas destaquen más que otras o sean más evidentes, pero tras el análisis de su obra, puede afirmarse que todas guardan su pequeño homenaje o sirven como premisa creativa. Véase, por ejemplo, el caso de *The Pillow Book*, donde la idea de diario sirve como “Macguffin”² que hace avanzar la trama.

Pero al igual que la literatura y la pintura pueden llegar a entrar en conflicto, el teatro y el cine no están exentos de riñas. Ambos medios logran llegar al espectador

² El término *Macguffin* fue acuñado por Hitchcock para referirse a un elemento que sirve de excusa para avanzar en la trama sin que tenga relevancia alguna en la misma.

y trasladarlo a un mundo paralelo a través del uso de los signos visuales y auditivos, cosa que un lienzo del siglo XVI, situado en un museo, nunca logrará, pues la pintura carece de sonido, de momento...

El género literario más capacitado para “hablar y escuchar”, no estrictamente desde su física, es el dramático: el texto teatral y el guion cinematográfico. Tanto el cine como el teatro más estándar sientan su desarrollo en una estructura que transcurre en el tiempo y en el espacio (aunque algunos estilos dramáticos como el absurdo romperán con estas unidades). Eso es lo que los caracteriza frente al resto de las artes: que son textos escritos para ser representados, al igual que una partitura musical.

El fin último de las obras teatrales y cinematográficas es captar el interés del espectador en diferentes focos: en el caso del cine, la mirada está guiada y condicionada por el director a través de la cámara y el montaje. El teatro, por su parte, somete la mirada a una distribución espacial física y real (centrada sobre el escenario). Esto ocurre en las plazas de toros, en los pasacalles y en los estadios: el público, en directo, siempre goza de más puntos de vista, a la vez que está condicionado por su localización. En conclusión, el espectador teatral siempre tendrá más libertad de visualización.

Pero cine y teatro no tienen por qué ser dos disciplinas reñidas; de hecho, nunca lo han sido. En las primeras manifestaciones cinematográficas existía una frontalidad heredada del teatro que, en aquella época, no se había divorciado del todo de ese nuevo arte. El cine lo hereda prácticamente todo del teatro, desde la utilización de personajes como medio narrativo hasta la iluminación. Aunque sí que es cierto que el cine ha sabido incorporar mejor las nuevas tecnologías, paso que al teatro le ha costado más, pues el espectador medio de teatro no ha sabido adaptarse –o no ha querido– a los nuevos cambios propuestos.

2. La obra de Peter Greenaway

Si una trayectoria entremezcla de una forma brillante los tres lenguajes anteriormente mencionados, esa es, sin duda, la de Peter Greenaway. Este polifacético artista nace en Newport, Gales, en 1942. A muy temprana edad decide que quiere ser pintor, y al mismo que desarrolla un especial interés por el cine europeo, particularmente por directores como M. Antonioni, I. Bergman o P.P. Pasolini. En 1963 inicia sus estu-

dios en Walthamstow College of Art, un centro donde aprende música, arte y cine. Es ahí, precisamente, donde realiza su primera incursión en el celuloide con el cortometraje *Death of Sentiment*, un breve trabajo cargado de elementos que posteriormente formarían parte de su grueso temático: la vida, la muerte, los sentimientos...

En 1966, a la par que desempeña su oficio en la Oficina Central de Información, dirige *Train*, una cinta de estilo abstracto influenciada por Fernand Léger y montada sobre una banda sonora de música concreta. *Train* recopila una serie de filmaciones del último tren de vapor que llegó a la estación de Waterloo. Durante la década de los 70, Greenaway realizará estudios sobre formas con estructuras aritméticas y análisis de mapas, todo ello debido a su obsesión con las matemáticas, la geometría y la arquitectura.

Será a partir de 1980 cuando el galés gane reconocimiento mundial tras estrenar cuatro películas clave: *El contrato del dibujante* (1982), *El vientre del arquitecto* (1987), *Conspiración de mujeres* (1988) y *El cocinero, el ladrón, su esposa y su amante* (1989). Durante los años 90 se centra principalmente en el estudio de lo estético, creando de esta forma *Los libros de Próspero* (1991), *El niño de Mâcon* (1993) y *The Pillow Book* (1996), entre otras. Entrados los 2000 sorprende al público con *Las maletas de Tulse Luper: La historia de Moab (1.ª parte y 2.ª parte)* (2003), *Las maletas de Tulse Luper: De vaux al mar* (2004), y *Nightwatching* (2007) (sobre el cuadro *La ronda de noche* de Rembrandt). Sus últimos trabajos son *Goltzius and the Pelican Company* (2012), *3x3D* (2013) y *Eisenstein en Guanajuato* (2015). Cabe destacar algunos trabajos performáticos en directo como revisiones de grandes cuadros históricos o diálogos entre 8.000 años de arte y 112 de cine. Uno de sus trabajos performáticos más aclamados fue el realizado sobre el cuadro *Las Bodas de Caná*, de Paolo Veronese: la *performance* tuvo lugar en el refectorio de San Giorgio Maggiore, donde estuvo originalmente la pintura. Ahí se instaló permanentemente el facsímil elaborado por Factum Arte, y Greenaway orquestó su despliegue de luz e imágenes sobre el mismo.

Lo más destacable a lo largo de la obra de Greenaway es la mezcla de lenguajes, y es que el artista busca una renovación constante del cine en cada nuevo trabajo, dando cabida en ellos a las diferentes disciplinas artísticas (literatura, arquitectura, teatro, pintura...), buscando mostrar más allá de lo aparente, provocar y empachar los sentidos con estímulos. Y así es como lo siente:

El cine es un medio pasado. Yo quiero crear un tipo de cine que sea de una forma los lunes, diferente los martes, quiero salpicarlo por tu cuerpo los miércoles. El cine actual es predecible, ¿sabes? Ves la película un rato y ya sabes quién es el malo. Debe reinventarse. El futuro del cine será interactivo, el espectador no será un mero sujeto pasivo. Yo siempre he visto el cine como un medio para el ensayo. (Hax, 2011)

3. Fusión de lenguajes artísticos

3.1. La negativa del plano clásico en El vientre del arquitecto

El vientre del arquitecto (1987) narra la historia de Stourley Kracklite (Brian Dennehy), un arquitecto estadounidense que viaja a Roma junto a su esposa, Louisa Kracklite (Chloe Webb), para realizar un homenaje a la figura de Étienne-Louis Boullée. Stourley irá sufriendo una serie de dolores en el vientre al tiempo que su esposa, bastante más joven que él, le engañará amorosamente con Caspasian Speckler (Lambert Wilson), otro de los organizadores del homenaje al cenotafio de Boullée. Al principio, Stourley sospechará de envenenamiento por parte de su mujer, pero finalmente se confirmará que padece cáncer. A lo largo de la película Stourley transitará Roma, escribirá a Boullée, muerto hace más de un siglo, localizará su dolor en el vientre de figuras famosas en la ciudad, como Augusto, y enloquecerá hasta buscar la muerte, arrojándose por una ventana mientras su esposa inaugura el homenaje al famoso arquitecto neoclásico.

De esta forma, Greenaway lanza el mensaje de que la arquitectura construida por el hombre es la carne visible de la ciudad. Ya que una obra arquitectónica es el resultado de muchos siglos de reflexión, no es algo material sin más fondo. Igualmente, Stourley se obsesiona con sus intestinos, que son su carne y su inspiración, pero también albergan la enfermedad que terminará con su vida, como él mismo vaticina poco antes del homenaje a Boullée, de quien dice Greenaway:

Incluso en la actualidad, su imaginación eclipsaría los decorados futuristas de *Metrópolis*. Pero, en un sentido, su estilo es muy autoritario, es decir, fascista. Tiene tendencia a minimizar a la gente, a convertir la figura humana en insignificante, a no tomar en consideración nada que no sea la multitud. (Positif, 1987, citado por Rimbau, 1999, p. 23)

Lo interesante de este largometraje, desde un punto de vista heterosemiótico, es la combinación entre teatralidad, pintura y composición. Y esto lo consigue mediante planos muy cuidados, largos en su duración y ajenos a las normas que rigen el lenguaje audiovisual clásico.

El filme comienza: en apenas un minuto y medio el espectador ha contemplado el principio y el fin, aunque más de lo segundo, en una serie de planos que intercalan tumbas y sexo. Minuto 00:03:17: plano general de una cena que bien podría recordarnos a la famosa pintura de Da Vinci por su composición y su posterior simbolismo, que se extiende hasta el minuto 00:05:31. La cámara apenas goza de libertad de movimiento, y los camareros que traen una tarta con la forma del cenotafio diseñado por Boullée avanzan hacia el convite desde la izquierda. Inmediatamente el plano se cierra hasta dar con una primera vista del arquitecto. A nivel compositivo encontramos una geometría perfecta: el obelisco frente al Partenón, bajo el cual se encuentra Stourley recibiendo el dulce cenotafio por la celebración de sus 54 años, divide al plano en dos partes perfectamente simétricas. Lo curioso del plano, aparte de durar bastante tiempo, es la frontalidad con que se aborda, algo que de forma casi instintiva me lleva a los inicios del cine y la nula movilidad de cámara.



Minuto 00:05:31: Stourley tras su tarta con forma de cenotafio.
Fuente: captura de pantalla.

La fórmula se repite desde el minuto 00:10:40 hasta el 00:12:58, pero esta vez de manera más extrema: la cámara permanece fija, visualizando un plano general por más de dos minutos de forma ininterrumpida. Durante este tiempo podemos ver al protagonista desnudándose y metiéndose en la cama junto a su esposa. Nuevamente, frontalidad, orden y composición matemática en la escenografía. Pese a que el ojo rápidamente escudriña la escena, es imposible no detenerlo donde Greenaway quiere que lo detengamos, en este caso, en la cama situada a la derecha, al fondo. Resulta curioso que sea el mismo arquitecto quien nos lleve hacia ella en una suerte de *travelling*. Este juego se repetirá, lo cual señala la intención didáctica que el director quiere mantener con el espectador, como si los actores quisieran salir de la pantalla. Si Greenaway fuese un director al uso, la conversación que mantienen Stourley y Louisa en la cama se hubiese desarrollado en una sucesión de primeros planos o planos medios cortos para mostrar una mayor psicología en el personaje, pero eso a Greenaway no le interesa.



Minuto 00:10:40: plano general que se extiende durante más de dos minutos.
Fuente: captura de pantalla.

El último plano de larga duración a tener en cuenta es el que se desarrolla entre los minutos 1:39:00 y 1:42:53. El plano es exactamente el mismo que el primero descrito: el Partenón al fondo, dividido en dos por el obelisco. Pero con una disposición de mesas diferente. En primer término, dos mujeres comiendo, enfrentadas, mientras un ebrio Stourley lucha por llegar hasta ellas en un zigzagueo desastroso. Y de nuevo, frontalidad, orden y un elemento que lo rompe –el arquitecto– para nuevamente poner orden. Cabe destacar las interpretaciones cuidadísimas de los actores en este tipo de planos, pues el más mínimo error estropearía toda la secuencia.



Minutos del 1:39:00 al 1:42:53:
Stourley, al fondo de la escena, lucha por llegar hasta las mujeres.
Fuente: captura de pantalla.

Lo interesante de este tipo de planos que duran hasta tres minutos es, repito, la frontalidad con la que el director los aborda. Y es que Greenaway no necesita veinte planos para contar algo, ya que es el espacio lo que refuerza su discurso. Algo puramente pictórico, pero también teatral, de forma que aúna ambos lenguajes: la frontalidad y continuidad del teatro y la pintura. Pero, ¿cómo consigue el director esto? Pues precisamente con los planos de larga duración o secuenciales, los cuales dan una continuidad al material audiovisual digno de cualquier directo. Esto puede llegar a ser un inconveniente para los actores, ya que su *timing* debe ser muy preciso y sus

concentraciones extremas, pues un parlamento a destiempo podría arruinar toda la secuencia. Greenaway se recrea en la belleza del plano, negando recurrir al plano contraplano para desarrollar la psicología de sus personajes, que son, en última instancia, otro elemento más en su afán pictórico.

Otro tipo de planos que destacan a lo largo de la película y refuerzan la tesis de Greenaway son los panorámicos o grandes generales. Un buen ejemplo puede verse en el minuto 1:11:52, donde se observa una estatua ecuestre justo en la parte media inferior. Más allá de recordarnos que la película trata sobre un arquitecto, este tipo de planos dan fuerza al discurso que el director nos vende: las esculturas son la carne visible de una ciudad. Otro bastante amplio, no nos atreveríamos a catalogarlo de panorámico, es el desarrollado en el minuto 1:05:20. Aquí sucede algo bastante interesante: Louisa y su amante se encuentran en una cama, en la ventana central. Tanto el busto situado en la ventana derecha como el situado en la ventana izquierda conducen nuestra mirada al centro. Y es que el juego de Greenaway es constante: dibuja un mapa que debemos seguir, o no, hasta dar con algo o con nada, todas las posibilidades quedan abiertas. Lo que recalca nuevamente la interacción que nos propone, como si los actores de una función bajasen del escenario a darnos pistas sobre un crimen.



Minuto 1:11:52: estatua ecuestre, carne viva de la ciudad.
Fuente: captura de pantalla.



Minuto 1:25:38: Stourley, paranoico, observa fotocopias de su vientre.
Fuente: captura de pantalla.

Otro plano general, bastante amplio, lo hallamos en el minuto 1:25:38, donde el suelo se encuentra lleno de fotocopias del vientre de Stourley y su esposa los pisa, dibujando una alegoría conjunta sobre su embarazo y el cáncer de su marido. Lo interesante de este plano, para el tema que nos ocupa, es el espejo, situado en medio de la acción, y el pijama rojo del protagonista, que lleva la atención del espectador de la mano. Como apreciación personal diré que el espacio guarda un gran potencial performático. Pero esta idea se desarrollará más adelante.



Minuto 1:25:38: Stourley, paranoico, observa fotocopias de su vientre.
Fuente: captura de pantalla.

Al igual que Greenaway utiliza los planos para contar, también los utiliza para fagocitar al personaje, como es el caso del minuto 1:51:37, en el que el personaje transita la parte superior de unas escaleras mientras el público se encuentra en primer término, restándole de esta forma importancia al protagonista. En mi opinión, lo atractivo de estos planos gigantescos reside en la forma en que nos narran: los personajes muchas veces son minúsculos en ellos, pero eso no evita que el sonido llegue a nosotros, cercano, sin sensación de lejanía, como si el espectador estuviese ahí. Se trata de otro rasgo puramente teatral: el público situado al fondo debe escuchar la representación tan bien como el que está dispuesto en primera fila del patio de butacas.



Minuto 1:51:37: Stourley, al fondo, arriba, resulta invisible.
Fuente: captura de pantalla.

El último tipo de planos que sirven como material de estudio para este apartado son los planos con enmarcación compositiva denotativa o también llamados cuadros dentro de cuadros, entendiendo que dentro del plano encontramos una forma que a su vez enmarca otro plano. Un buen ejemplo lo encontramos en la escena final de *Centauros del desierto* (J. Ford, 1956), donde un victorioso John Wayne camina hacia el desierto siendo encuadrado por el marco de una puerta. Pues bien, a lo largo de la historia del arte son numerosas las ocasiones en las que se da este fenómeno: *Las meninas* (1656), de Diego Velázquez, *El taller del pintor* (1855), de Gustave Coubert, *El pintor en su estudio* (1761), de François Boucher o algunos casos más extremos como *El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de pinturas de Bruselas* (1651),

de David Teniers el Joven o *Galería de cuadros con vistas de la Roma Antigua* (1759), de Giovanni Paolo Pannini.

Greenaway no es ajeno a esas representaciones pictóricas, es por ello que el británico utiliza enmarcaciones dentro de sus planos para dar una mayor sensación compositiva y plástica. En el minuto 00:33:33 observamos un plano en el que casi no vemos a los personajes. Louisa y Caspasian se pierden en el interior de un vano que sirve como puerta a otra estancia. Tanto puertas como ventanas y las escaleras son una obsesión durante toda la obra de Greenaway. Otro plano similar lo encontramos en el minuto 00:55:17, donde Stourley y otro personaje abandonan un museo por una puerta que divide el plano en tres partes, siendo la del medio la que mayor atención merece. Y por si no fuese suficiente, en el minuto 00:58:17 se observa un plano doblemente enmarcado: a través de una puerta abierta situada justo en el centro del plano vemos a Stourley junto a un niño, quedando ambos enmarcados por una puerta que se erige, cerrada, ante ellos. Una escena que, por cierto, guarda una gran carga simbólica, ya que el niño porta una naranja, símbolo de fertilidad, frente a una puerta tras la cual Louisa y Caspasian practican sexo.



Minuto 00:33:33: Louisa Caspasian se pierden en el interior de un vano que sirve como puerta a otra estancia.

Fuente: captura de pantalla.



Minuto 00:58:17: plano doblemente enmarcado.
Fuente: captura de pantalla.

Más allá de ser planos puramente teatrales —que también—, sirven como lienzo para dibujar las emociones y sentimientos de los personajes. Algo que bien podría realizarse mediante planos cortos, psicológicos, pero de los que Greenaway huye para conformar verdaderos cuadros vivientes repletos de teatralidad. Y hablando de la misma, veamos algunos ejemplos de pura teatralidad dentro del filme. En el minuto 1:07:47, Stourley permanece tumbado en una camilla mientras un doctor y tres enfermeras se agrupan tras él: plano medio abierto, frontalidad, composición de masas, una escena que bien nos podría recordar a la *Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp* (Rembrandt, 1632); pero que aquí adquiere cierto cariz humorístico, perfectamente posible en una comedia. Otro buen ejemplo cómico lo encontramos en el puñetazo que asesta Stourley a Caspasian en el minuto 1:17:12, un gesto violento que deja mucho que desear si realmente Stourley está enfadado. Igualmente cabe destacar lo que sucede en el minuto 1:14:50, una suerte de acción performática donde el juego con el espacio, la ventana y las sombras resulta poco menos que paradigmático. Por último, es obligatorio señalar el minuto 1:06:38, donde la ruptura de la cuarta pared es tan evidente que Greenaway “envía la sutileza a Júpiter”. Lo que pasa es que Stourley mira descaradamente a la cámara y se acerca a ella para que el espectador se haga una idea de cuán largos son nuestros intestinos, en una posible alusión a la proporción del hombre de Vitruvio, y contando de tres en tres, hasta en diez ocasiones.



Minuto 00:55:17: ejemplo de plano enmarcado por un vano.
Fuente: captura de pantalla.



Minuto 1:07:47: Stourley permanece tumbado en una camilla mientras un doctor y tres enfermeras se agrupan tras él.
Fuente: captura de pantalla.



Minuto 1:14:50: una suerte de acción performática donde se juega con el espacio y la luz.
Fuente: captura de pantalla.



Minuto 1:06:38: Stourley mira a cámara descaradamente.
Fuente: captura de pantalla.

3.2. *El posdramatismo en The Pillow Book*

The Pillow Book (1996) cuenta la historia de Nagiko (Vivian Wu), la hija de un calígrafo (Ken Ogata), que por cada cumpleaños le dibuja por el cuerpo una bendición tradicional. La familia es pobre y su padre paga a un editor (Yosi Oída) mediante favores sexuales. Al cabo de unos años, Nagiko escapa a Tokio y se convierte en una modelo de éxito. Allí conoce a Hoki, un fotógrafo que le sugiere publicar sus textos, pero es rechazada por el mismo editor que en el pasado abusaba de su padre. Las relaciones amorosas de Nagiko con los jóvenes son muy breves, pues no consigue dar con alguien que goce de buena caligrafía y pueda escribir por su cuerpo, que es lo único que la lleva al éxtasis. Posteriormente conoce a Jerome (Ewan McGregor), un ayudante del editor, y decide seducirlo, pero termina enamorándose de él. Nagiko escribe por el cuerpo de Jerome, y éste enseña la obra al editor, que queda encandilado. Más tarde descubre que Jerome mantiene relaciones sexuales con el editor, así que Nagiko decide abandonarlo por otro joven. Jerome lo descubre e intenta simular un suicidio tomando pastillas, pero termina muriendo involuntariamente. Nagiko pasa la noche escribiendo por el cuerpo de su amante muerto otro de los libros que compondrán el diario final. Jerome es enterrado, pero poco tarda el editor en exhumarlo y despellejarlo. Finalmente, Nagiko envía al editor un aprendiz de sumo en cuyo cuerpo lleva escrito *El libro de la muerte*, y éste lo ejecuta por no enterrar de nuevo a Jerome. Su piel es devuelta a Nagiko, quien se tatúa su propio cuerpo con la caligrafía que vestía Jerome. La película termina con Nagiko escribiendo una felicitación sobre el rostro de su hija, cuyo padre es el fallecido Jerome, y reconociendo que ahora sí está preparada para escribir un diario.

La película está inspirada en *El libro de almohada*, un diario escrito por la autora japonesa Sei Shōnagon, dama de la corte de la emperatriz Sadako, hacia el año 1000, durante la era Heian. Dicho diario está conformado por trece capítulos o libros en los que su autora expone de una forma bellísima, incluso utilizando aforismos, su relación con el mundo. A lo largo del diario habla sobre cosas acongojantes, cosas que dan vergüenza, cosas tranquilizadoras, cosas asquerosas... Y no es casualidad que Greenaway utilizara dicho diario como premisa, pues corresponde al interés del director por las listas infinitas: conjuntos de ideas, referentes o sensaciones que el galés se dedica a componer día tras día, y que no es sino un indicio del interés del director por el conocimiento.

La propuesta de Greenaway a la hora conformar el metraje es de lo más atractiva, pues propone crear una película-libro a partir de una filosofía de la imagen propia, que ya venía desarrollando anteriormente en sus trabajos. Sobre todo, la característica fundamental del filme es el uso de planos yuxtapuestos. A partir de esta técnica, Greenaway aúna varios lenguajes en un soporte audiovisual: el pictórico, el cinematográfico y la literatura escrita.

Pero, ¿para qué sirve una imagen? ¿Por qué el director utiliza planos simultáneos? Y lo más importante, ¿por qué en pleno siglo XXI deberíamos seguir publicando libros en papel? Bien, pues es el teatro posdramático el que guarda algunas respuestas a los interrogantes que Greenaway nos lanza. Para empezar, es el teórico teatral Hans-Thies Lehmann el primero en acuñar este término como estética a un nuevo teatro que se gesta desde las vanguardias. El problema es que el posdramatismo que plantea Lehmann no es aplicable a nivel mundial, solo se puede aplicar a los creadores europeos, a los que, por supuesto, pertenece Greenaway, aunque en este filme busque dejar atrás occidente para centrarse de lleno en la cultura nipona.

Dentro de esta nueva forma de creación escénica predomina una pluralidad de elementos y lenguajes como son la pintura, la iluminación, el video-clip, la arquitectura, la poesía, la danza... Además, no existen unos elementos más importantes que otros, por lo que Greenaway genera un universo *performático* bastante complejo de encasillar en los estándares clásicos del arte dramático. Greenaway conoce este teatro, de hecho, es hijo de la *performance* y de esa nueva forma de entender lo teatral. Él mismo huye de lo canónico, no le interesa tanto lo que se cuenta sino cómo se cuenta y qué sensaciones recibe el espectador. *The Pillow Book* es un metraje que casi se puede oler, y donde el valor del cuerpo humano y su movimiento adquieren una dimensión mayor que el texto, como planteó en su tiempo el británico Peter Brook. El posdramatismo indaga en la idea de la experiencia emocional inmediata a través de los sentidos mediante el acto de compartir un espacio y un tiempo: elementos que el filme lleva hasta el extremo mediante la técnica mencionada.

Ahora bien, Greenaway es un adelantado a su tiempo. En algunas ocasiones, la cantidad de información que nos da en los planos es abrumadora: superpone los recuerdos de la protagonista (1:05:16), utiliza planos simultáneos para enseñarnos qué ve una cámara de fotos (00:49:00) y adelanta información al espectador (1:14:10),

un elemento característico del teatro épico desarrollado por Bertolt Brecht, uno de los grandes referentes de Bob Wilson, quien ha experimentado bastante en escena con las pantallas múltiples, como bien hace el director de la cinta. Pero más allá del posdramatismo, *The Pillow Book* es la predicción perfecta de nuestros días, y acotando más el espectro: ¿no son los *smartphones* una conjunción de pantallas y aplicaciones simultáneas que a veces llegan a abrumar?



Minuto 1:05:16: recuerdos de la protagonista superpuestos con caligrafía.
Fuente: captura de pantalla.



Minuto 1:14:10: plano superpuesto, se adelanta información al espectador.
Fuente: captura de pantalla.

Dejando a un lado vaticinios y pronósticos, dice Pina Bausch: “No me interesa el movimiento. Me interesa lo que mueve a las personas. Mis obras crecen desde dentro hacia fuera” (Larrain, 2006). Al igual que el cine de Greenaway, que, más allá de pasar rápido por el amor, la muerte o el deseo, se recrea en ello e investiga nuevas formas de transmitirlo. Son conflictos universales, al fin y al cabo, como cualquier drama de William Shakespeare. De hecho, “el cisne de Avon”³ tiene cabida en este filme: en el minuto 1:23:00 se hace un guiño a la obra *Romeo y Julieta* (1597) cuando el fotógrafo le cuenta a Jerome el plan para que Nagiko lo perdone, en un claro homenaje a la estratagemata de Julieta de fingir su muerte.



Minuto 1:23:00: Jerome ingiere unos somníferos en un evidente guiño a *Romeo y Julieta*.
Fuente: captura de pantalla.

El principio de fragmentación propuesto por Heiner Müller, una fragmentación “posmoderna”, también está muy presente. La misma técnica de la yuxtaposición de planos nos recuerda a sus textos, pues dichos planos cuentan un antes y un después, adelantan la información, la segmentan, el tiempo se vuelve infinito en pantalla; es decir, se puede ver qué sucede y qué sucederá al mismo tiempo. Y todo para darle más relevancia a las sensaciones del espectador que a las leyes cinematográficas,

³ “El dulce cisne de Avon” es el apodo que el también dramaturgo Ben Johnson le puso a su amigo Shakespeare para referirse a sus modales y elegancia (cisne) y a su ciudad natal (Stratford upon Avon).

pues estas no le parecen a Greenaway tan importantes. En este caso busca transmitir, entre otros muchos temas, la idiosincrasia japonesa: hermética, delicada, de difícil comprensión para el occidental. Una cultura basada en la búsqueda de la perfección, como se puede ver en Nagiko por partida doble, pues no solo tarda mucho tiempo en dar con el calígrafo perfecto, sino que el tiempo se alarga más todavía hasta que se cree capaz de escribir un buen diario. Y es que la cultura japonesa plantea la caligrafía como un arte más, y así lo cree el mismo director, cuya obsesión por el lenguaje alcanza cotas enfermizas durante el filme: a lo largo del mismo encontramos representado el alfabeto egipcio, el japonés y el hebreo, entre otros. En el minuto 1:33:57 vemos la librería dividida en literatura americana, japonesa e inglesa. El lenguaje es algo que con razón obsesiona al director, ya que es nuestra herramienta fundamental para ser ante el mundo.



Minuto 1:33:57: vemos la librería dividida en literatura americana, japonesa e inglesa.
Fuente: captura de pantalla.

Un último elemento que no debemos pasar por alto es la influencia del cine experimental en la obra de Greenaway. De hecho, uno de los principios fundamentales de este tipo de cine es ampliar las dimensiones de la estructura narrativa y evitar ceñirse a las normas habituales en cuanto a estructura y sintaxis visual. Básicamente plantea lo mismo que la posdramaticidad, pero en otro aspecto, en este caso, en lo au-

diovisual. Sin embargo, son más los principios experimentales que conviven tanto en *The Pillow Book* como en toda la filmografía de Greenaway, como demuestra el director al contraponerse al cine comercial de narrativa ortodoxa dirigida al gran público, al crear una obra que necesita de la crítica activa de los espectadores para su lectura, o al incorporar al público como elemento indispensable para el desarrollo del filme. Pero, sobre todo, al explorar las características audiovisuales, que combinan sonido e imágenes en movimiento con criterios y conocimientos de la cultura artística en general y que incluye otras artes como la poesía, la música, la danza o el teatro, para dar una visión o una opinión propia del mundo. No es casualidad que algunas de las características fundamentales de este tipo de cine coincidan con las del teatro posdramático, pues la evolución del teatro y del cine ha sido coetánea desde la aparición de las primeras cámaras de vídeo.

Para terminar, cabe recalcar la importancia de la *performance* mencionada anteriormente. Esta forma de presentar el arte se remonta a los años 20. Es cuando tiene lugar la Primera Feria Internacional del Dadá, y es allí donde se exponen más de doscientas obras que, como tema principal, abordan cuestiones de índole política. La *performance* irá evolucionando, combinándose con la danza o con la acrobacia. El minuto 1:48:48, donde el editor hace girar a uno de los jóvenes enviados por Nagiko realizando una voltereta, es cuanto menos paradigmático: hay una lucha física evidente, aunque no se vea como tal (conceptualización propia de la posdramaticidad y mezcla de lenguajes, en este caso, danza y lucha). Una escena que bien podría llevarnos al teatro de Tadashi Suzuki, quien está muy interesado en la escena puramente visual y corporal. Dice Greenaway:

Los actores, en el cine dominante, son utilizados como personalidades, pero raramente como cuerpos. Mientras realizaba mis estudios artísticos, pasé cuatro años dibujando desnudos y nosotros sabemos que el desnudo es la imagen central de la pintura occidental desde el arte de las cavernas hasta el de los salones del siglo XIX. (*Positif*, 1989, citado por Rimbau, 1999, p. 19)



Minuto 1:48:48: el editor hace dar una voltereta a un joven enviado por Nagiko para leer su cuerpo.
Fuente: captura de pantalla.

Pero, ¿por qué deberíamos seguir publicando en papel? Bueno, al final un libro es un volumen, ocupa un espacio, se puede acariciar, oler, lamer. Al igual que un cuerpo. Greenaway conoce el erotismo que implica la lectura, y podemos estar seguros de que ese es uno de los fines últimos que busca transmitir a lo largo de este material fílmico que se encuentra a caballo entre libro, película y teatro posdramático.

3.3. El papel del color rojo en El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante

Probablemente esta sea la película más famosa realizada por el director británico. La acción se desarrolla en un restaurante de alto standing bautizado como “La Hollandaise” (La Holandesa), situado en Londres. Su reciente propietario, Albert Spica (Michael Gambon), un ladrón, se dedica a paliar en él su insaciable apetito mientras veja de cualquier forma posible a su esposa, Georgina Spica (Helen Mirren), y escupe todo tipo de críticas hacia la comida preparada por el chef, Richard Borst (Richard Bohringer). En este restaurante, Georgina conoce a Michael (Alan Howard), un hombre totalmente opuesto a Albert, que será su amante. Georgina y Michael desatarán sus pasiones en los baños, en la despensa, en el arca frigorífica de la cocina... Todo bajo el amparo de Richard y sus cocineros. Finalmente, una prostituta confiesa a Albert el adulterio al que está siendo sometido y este jura matar y comerse al amante.

Albert y sus secuaces llegan hasta la casa de Michael, le torturan y terminan ahogándole haciéndole tragar las hojas de uno de sus libros favoritos. Georgina encuentra el cadáver, pide a Richard que lo cocine, este acepta, y su cuerpo es servido a Albert, que tras probarlo recibe un disparo de su esposa, que lo acusa de caníbal.

La película goza de una estética pictórico-teatral de lo más interesante. Además, Greenaway no oculta sus intenciones en ningún momento: tanto al iniciar la cinta como al fin de la misma se abre un telón, algo propio de las funciones teatrales. La historia es presentada en nueve cenas, que bien se podría decir que corresponden con nueve escenas o actos. Pero la clave estética que utiliza el director para recalcar sus intenciones teatrales es el uso del andamiaje desnudo a puertas del restaurante, que no se puede evitar relacionar con el estilo épico desarrollado por Bertolt Brecht; aunque son muchos más los elementos que nos llevan a esa afirmación, por supuesto: la estética barroca y pomposa del restaurante, el uso del plano secuencia y panorámicas que nos invitan a transitar un cuadro o una escenografía, las hiperbólicas interpretaciones de algunos personajes... Sea como sea, Greenaway logra crear una pieza audiovisual única que reconcilia preciosismo y escatología *frame* tras *frame*.

Si bien son abundantes y muy pulidas las pinceladas que componen esta obra de arte, un elemento interesante a analizar es el uso del color rojo. El director es poco menos que un genio a la hora de componer planos, y esto se debe, en gran medida, a su conocimiento pictórico. Es por ello que el uso del color a lo largo de su filmografía no es, ni mucho menos, aleatorio, sino que exige una labor de análisis como si de un lienzo del Cinquecento se tratase. Pero, ¿por qué el rojo? Pues bien, como se verá a lo largo de este apartado, es ese color el que lleva la voz cantante durante el filme, al tiempo que sirve como hilo conductor del mismo y habla por sí solo cuando los personajes callan.

Pero para entender el uso de este color y contextualizarlo en *El cocinero, el ladrón, su esposa y su amante*, debemos realizar un viaje a través de la historia del arte. Son muchos los estudiosos que aseguran que en la prehistoria el rojo era un símbolo de sacrificio, de peligro y coraje, ya que correspondía al color de la sangre. En el Antiguo Egipto, por el contrario, tenía que ver con la vida, la salud y la victoria, aunque, al igual que muchos otros colores, también tenía una connotación negativa: el calor, la destrucción y la maldad. Esta dualidad entre la simbología positiva y negativa de

un color es cuanto menos interesante, ya que en la Biblia sucede lo mismo: el rojo es la sangre de Cristo, que dio la vida por la humanidad, sin embargo, también se asocia con las llamas eternas del infierno. En la Antigua Roma el rojo guardaba un gran significado religioso, pero también ceremonioso respecto a las bodas, bautizos o funerales. Además, era muy utilizado por el ejército y como decoración en las estatuas que se erigían en honor a sus emperadores. Por toda Europa, tras la caída del Imperio Bizantino, el rojo pasó a ser un signo de estatus, riqueza, majestuosidad y autoridad. Fue utilizado por príncipes, mercaderes, cardenales y demás figuras que gozaban de un alto poder adquisitivo. Durante el Renacimiento fue utilizado para llamar la atención sobre figuras como Jesucristo o la Virgen, queriendo expresar la importancia y la majestuosidad de esos personajes sobre el resto de los que componían la obra. Este dato es primordial, ya que la pintura, y en especial el periodo que comprende desde el Renacimiento hasta el siglo XVIII, es una fuente inagotable de recursos para el director que nos ocupa, así como la liturgia cristiana y su libro sagrado. Cabe señalar que durante el siglo XVI fue muy utilizado por Pedro Pablo Rubens, y por Velázquez en el XVII.

Durante los siglos XVIII y XIX era bastante usual utilizar tal color en la bandera del país, de hecho, fue aquí cuando Francia incluyó dicho color en su bandera. Y qué curioso: la acción de la película se desarrolla en un restaurante francés, y a Michael le obligan a comerse un libro sobre la Revolución Francesa. Como dato interesante, las guillotinas utilizadas durante el Reino del Terror estaban pintadas de rojo o hechas de madera roja. A mediados del siglo XIX, el rojo fue utilizado para enarbolar un nuevo movimiento político y social: el socialismo. También en este siglo, tras realizar una teoría compleja sobre cómo los colores afectan a las emociones, se estableció que el verde y el rojo eran colores complementarios, es decir, se refuerzan uno al otro cuando están al lado. Y esto es cuanto menos paradigmático si lo aplicamos a la película: la luz del restaurante convierte las prendas verdes en rojas. Este estudio del color fue también aplicado por Vincent Van Gogh en varias de sus obras. Ya en el siglo XX el rojo fue utilizado como símbolo de revolución como la bolchevique (1917) o la China (1949).

Y como suele suceder con algo mantenido en el tiempo y que ha adquirido miles de significados, el rojo llega al siglo XXI sin un valor concreto, descontextualizado. De

hecho, el uso más audaz que recibe este color es en el ámbito publicitario. Solo basta con observar los logos de las más famosas cadenas de comida rápida: *Domino's*, *Burger King*, o *Telepizza*, entre otros muchos.

Analicemos brevemente el uso de este color en la escenografía del filme. En esta ocasión, se utilizarán términos teatrales porque es lo más conveniente para referirse a la escena del director. La acción se desarrolla principalmente en el restaurante francés "Le Hollandais", un espacio que demuestra lujo, barroquismo y el cual es rojo *ad nauseam*. Al observar el cortinaje, por ejemplo, no se puede evitar pensar en el *Retrato del Papa Inocencio X* (1650), de Velázquez. No se trata de un referente trasnochado ni de una elucubración, guarda mucho sentido: Albert es un ser vil, violento, con una mirada de psicópata, de hecho, en ocasiones viste una banda roja, color que resalta en la vestimenta del Papa retratado, lienzo que parece reflejar fielmente la personalidad del pontífice.

Los baños masculinos y femeninos son blancos, demuestran pureza, libertad, paz, y son un remanso de calma para Georgina, que escapa de su marido hasta allí. Sin embargo, tras encontrarse en ellos con Michael, una luz roja comienza a advertirse en dicho espacio. No cabe duda de que se trata de una alegoría del pecado carnal, es decir, a la historia de Adán y Eva. En otra ocasión, Albert entra en el immaculado baño blanco acompañado de dos camareros que visten de rojo a sus espaldas, como evocándonos una estampa diabólica del demonio con sus secuaces llegando al Paraíso.

Curiosamente, los urinarios masculinos, también blancos, están iluminados por un cenital rojo. No sabemos exactamente por qué el director lo planteó así. Puede que fuera porque se trata del lugar donde Albert orina, por lo tanto, un lugar horrible para cualquiera que ose buscar paz en él. De hecho, cuando este personaje acude a ese baño, no duda en molestar al resto de caballeros que están utilizando los urinarios.

Afuera, a la salida del restaurante, justo a la derecha, puede verse un cartel de neón donde se lee: LUNA. Y también es rojo. A lo largo de la película no vemos la luz del día ni una sola vez, siempre es de noche. Esta trama de dimensiones shakespearianas se desarrolla durante la nocturnidad, ya que todos los actos o escenas toman como punto de partida la hora de la cena. Aquí el director utiliza el rojo como pulsión desatada de la violencia, nos remite a esa connotación horrible que guarda La Biblia del infierno. Y así será, fundamentalmente, a lo largo de la película.

Como se dijo anteriormente, prácticamente todo en el restaurante es rojo: las sillas, las pilastras, el libro del amante... Greenaway susurra cosas al espectador valiéndose de este color. El amante acude al restaurante para comer mientras lee, es decir, para disfrutar, para alcanzar el placer, como epítome de sus visitas. Y lo consigue multiplicado por tres: lee, come y practica sexo. Sin embargo, si nos fijamos en el libro, las pastas son rojas, y el rojo se asocia en La Biblia con el pecado. Este símbolo adquiere mayor poder cuando el propio Albert le arrebató el libro a Michael para después devolvérselo. Esto puede verse de dos formas: el demonio le devuelve el pecado (su esposa) al ser puro y angelical o es el mismo demonio quien le quita el pecado de la mano (el libro) como advertencia o vaticinio de un futuro que no desea conocer. Recordemos que Michael muere ahogado por las hojas de un libro.

Un último elemento que, por supuesto, contiene el color rojo, es el cuadro situado en la pared del comedor del restaurante, el cual da nombre al mismo. Se trata de *El banquete de los arcabuceros de San Jorge de Haarlem*, un óleo sobre lienzo que data del año 1616, realizado por el pintor holandés Frans Hals. Resulta, sin duda, paradigmático que sea esa pintura que decore una de las paredes del local, ya que representa el banquete, como su propio nombre indica, de los arcabuceros de una milicia, es decir, quienes manejaban el arcabuz en el campo de batalla. Básicamente simboliza el poder del ciudadano frente al poder. Estos individuos, los arcabuceros, tuvieron una gran importancia en las luchas por la independencia de los Países Bajos. En el retrato se muestra su poderío, así como su bonanza económica, y esto es, sin duda, un símil redondo con lo que sucede en el comedor de "Le Hollandais": Albert demuestra su poder humillando, vejando o molestando a cualquiera que acuda al establecimiento; de hecho, él mismo porta en varias ocasiones una banda roja al pecho, al igual que los soldados inmortalizados en el lienzo. Esta banda no es sino un sinónimo de su poderío, pues se asocia el rojo con la majestuosidad y el lujo. Lo curioso es que en ningún momento de la cinta existe ninguna referencia al cuadro. Sin embargo, Greenaway utiliza el mismo color que Hals para centrar la mirada en Albert, sirviéndose el director del recurso para justificar un homenaje al pintor neerlandés.

Para cerrar el apartado del comedor, y sirviendo como epítome, cabe decir que el espacio es rojo porque, de alguna forma, representa el infierno al que están sometidos los comensales. El demonio, como no podía ser de otra forma, adquiere la

apariencia de un Homer Simpson llevado a su hipérbole. Como veremos más adelante, el infierno no solo es mental para Georgina o Michael, sino que llega a haber un derramamiento de sangre físico en el restaurante.

Finalmente, el filme concluye con un telón cerrándose de lado a lado, como si la función de teatro acabase. Lo que, nuevamente, otorga un carácter teatral a la película.

Anteriormente se dijo que la ropa de los personajes cambiaba de color en el restaurante, y así es: toda prenda verde transmuta al rojo. El verde en la cinta está relacionado con la esperanza: los amantes se refugian en la cocina, cuya luz es verde. Cuando Georgina y Albert salen del restaurante, la ropa que visten adquiere el mismo color. El comedor, totalmente rojo, es el infierno particular de Albert, en el cual manda, pues es el propietario. Pero de puertas para afuera hay esperanza, por eso la ropa es verde cuando se abandona el restaurante o cuando los amantes se ven a escondidas.

El vestido utilizado por Georgina durante los últimos quince minutos del metraje también es rojo, con una larga cola semejante a la red de un gladiador romano, como si Greenaway quisiese decirnos que por fin Albert ha caído en su trampa. Y aquí el personaje malvado vendría a ser Georgina, por eso luce un vestido negro y rojo, dos colores que representan la muerte y la violencia, lo calcinado (Michael, servido como un cochinito) y la venganza.

Por último, en lo que se refiere a la indumentaria, cabe destacar que prácticamente todos los atuendos portan el color rojo. Y si no es en la misma ropa, es en los labios, en los adornos o en el maquillaje facial de los protagonistas.

Por otro lado, un punto interesante que no debemos olvidar es la utilización del rojo en la comida, otro elemento fundamental que nos presenta la película. No es en absoluto aleatorio que el filme se desarrolle en un restaurante: la buena comida es un lujo, es sinónimo de opulencia, de poder... Y es justo lo que derrocha el déspota de Albert. Para él, mantener relaciones sexuales con su esposa ha quedado relegado a un segundo plano, su verdadero placer reside en la ingesta de alimentos. De hecho, en torno al minuto 1:30:37, Albert explica cómo comer un cangrejo. Acto seguido suelta un discurso sobre las comidas favoritas de grandes hombres de la historia, como comparándose con ellos: A Napoleón le encantaban las ostras a la florentina, Hitler

amaba las almejas, Mussolini la sepia... Dándole así un gran valor al marisco. Curiosamente el cangrejo, una vez cocinado, es rojo, al igual que las langostas, productos caros, lujosos, que no todo el mundo puede permitirse. Se recalca así el espíritu de semidiós opulento que Albert derrocha.



Minuto 1:30:37: Albert habla sobre los platos favoritos de algunos grandes personajes históricos mientras come marisco.

Fuente: captura de pantalla.

Y es que el rojo en la comida eleva el ritmo respiratorio, aumenta la presión arterial y estimula nuestro apetito. Por eso mismo, es uno de los colores que no puede faltar en los platos de los chefs más prestigiosos.

En torno al minuto 0:39:36, escuchamos la primera frase de Michael, el amante: “espero que el vino sea bueno”. Y bebe vino tinto. Es importante recalcar que es vino tinto, rojo, porque se dispone a catar y a evaluar algo que, en teoría, pertenece a Albert, igual que Georgina. Tenemos entonces, una vez más, una referencia al adulterio, al pecado, al rojo como tonalidad del infierno. También debemos señalar que en esta ocasión se utiliza vino tinto porque al personaje golpeado por Albert hasta casi la muerte al inicio de la película, tras entrar en el restaurante, lleno de heces, se le ofrece vino blanco. Es decir, Michael se dispone a probar el pecado y a adentrarse en él, mientras que el pobre diablo golpeado por Albert es un alma inocente, sin maldad alguna.



Minuto 0:39:36: Albert incordiando a Michael.
Fuente: captura de pantalla.

Llegando al final del filme, Georgina pregunta a Richard, el cocinero, qué criterios sigue a la hora de poner precio a sus platos (1:40:00). Él responde que lo caro suele ser negro: grosellas, aceitunas, uvas... Se justifica afirmando que la gente se siente poderosa venciendo a la muerte. El caviar y las trufas, es decir, la vida y la muerte, son lo más caro. Curioso símbolo acerca del precio que pagamos por nacer y por morir. Continúa diciendo que la vanidad se paga: los platos de régimen llevan incluido un impuesto del 30%. Y los afrodisiacos del 50%. Es interesante hablar de la psicología del color en la comida, pues al igual que en el arte, es un elemento decisivo a la hora de captar la atención. Es bien sabido que los grandes genios del color son los publicistas. Y más allá de la utilización del rojo en el logo para llamar la atención, este principio puede subvertirse para conseguir lo totalmente opuesto: huir. Los restaurantes de comida rápida utilizan el color rojo para agilizar la rotación de mesas y “echar” del establecimiento al cliente lo antes posible. Y es que el rojo, aparte de captar la atención, si se usa de forma exagerada, consigue empachar y acelerar la partida del comensal.

En el minuto 1:53:00, Albert se enfrenta a un Michael servido en bandeja de plata. Podemos observar un interior oscuro, rojo, pero un azul en la parte exterior de las ventanas, contrastando así el infierno con la frialdad de la calle. Es interesante esta contraposición, pues, como suele decirse, la venganza se sirve fría. Además, la muerte de Michael fue violenta, derramando mucha sangre. El rojo vuelve a sugerirnos violencia, sacrificio.



Minuto 1:53:00: Michael es servido en bandeja de plata.
Fuente: captura de pantalla.

Una escena donde el rojo brilla por su ausencia, al menos de manera física, es la escena en la que Georgina le cuenta a Michael, frente a Albert, que no puede concebir un hijo. Que lo han intentado varias veces, pero que les es imposible. Michael se presenta afirmando que es ginecólogo y esto sorprende y molesta a Albert, ya que Michael, si realmente desempeñase esta profesión, podría ver muy de cerca la vagina de Georgina. No vemos el rojo, pero es nombrado sin ser nombrado: los abortos, la menstruación, la pérdida del feto... Son procesos que implican de una forma u otra ese color. Aquí, nuevamente, encontramos el rojo como una respuesta violenta, reforzada por una conversación fría e incómoda entre Albert, Michael y Georgina.

El color rojo también acompaña a los personajes en base a su grado de pecado, visto desde una óptica cristiana. Por ejemplo, cuando la prostituta advierte a Albert que está siendo traicionado por su esposa (1:10:17), él le clava un tenedor en la mejilla, siendo una escena de lo más explícita, pues vemos cómo la sangre brota entorno al tenedor. Sin embargo, cuando el niño confiesa a Albert el escondite de los amantes, Albert le corta el ombligo sin que esto llegue a verse en cámara. Es decir, podemos ver la sangre de la prostituta porque es un ser maligno, según el credo cristiano. Pero no vemos la sangre del niño pese a arrebatarle ese símbolo de nacemento, porque es un alma inocente y pura. La ausencia del rojo y el desfile macabro del mismo como equilibrio de la violencia, el lujo y la lujuria.



Minuto 1:10:17: Prostituta con un tenedor clavado en su mejilla.
Fuente: captura de pantalla.

Para terminar con la importancia del rojo en el filme, podría plantearse una figura retórica, un símil, tal vez, en torno a este color y Francia. En efecto, en diferentes ocasiones se habla del país, que porta el rojo en su bandera, y Georgina saca de la boca de Michael la hoja ensangrentada de un libro que versa sobre la Revolución Francesa. No puede ser coincidencia, ya que, como se ha mencionado anteriormente, Greenaway ata muy bien todo lo que sucede en sus películas.

4. Conclusiones

Tal y como se ha señalado a lo largo de los diferentes apartados, y ocurre no solo en estas tres películas, sino que es algo recurrente en la obra de Greenaway, su cine busca entremezclar diferentes disciplinas artísticas con fines diversos: experimentar, encontrar nuevos caminos, revivir el cine...

Tras analizar varios elementos concretos dentro de cada película, se ha llegado a la conclusión de que su cine aún de forma deliberada teatro y pintura, aunque no olvida la escultura, la arquitectura y otras manifestaciones artísticas. Y es que, al fin y al cabo, teatro, cine y pintura son tres medios o expresiones irremediabilmente indisolubles. Cada cual parte del otro para su evolución hasta finalmente llegar a una retroalimentación entre ellos. Es decir, primero nace la pintura, después el teatro y por último el cine. ¿O nace primero el teatro y después la pintura? Los investigadores no se ponen de acuerdo en este punto, pues la figura del chamán se remonta a tiem-

pos inmemoriales, pero es seguro que, pintura y ritual (teatro) llegaron a abrazarse hace miles de años, hasta el día de hoy, donde no se han separado del todo, ni, por supuesto, lo harán.

A lo largo de la historia del teatro, las manifestaciones pictóricas más evidentes se han dado en la escenografía, que, a su vez, entremezcla pintura y diseño arquitectónico. Otras manifestaciones quizás menos visibles se hayan dado a la hora de la composición visual, es decir, crear formas y volúmenes en escena con los actores a partir de lienzos famosos, algo que Greenaway hace constantemente. Lo que está claro es que pintura y teatro siempre han ido de la mano, pero, ¿y el cine? Bueno, el séptimo arte ha sabido erigirse comercialmente sobre la pintura y el teatro, pero ese es otro tema. La cuestión es que tal medio ha sabido incorporar perfectamente pintura y teatro, pues, en gran medida, ya tenía el camino trazado. La gran labor de los cineastas como Greenaway, que se alejan de lo puramente comercial, es darle al material otro significado, otra forma, provocando una profunda reflexión sobre su calidad:

Me atacan a dos bandas: los que se quejan de que mi cine es vulgar, escatológico, y los que me acusan de ser un snob elitista. Sí, tal vez sea un elitista, pero la cultura, que es de todos, se sostiene y crece reflexionando sobre ella, y muchas veces solo la élite tiene acceso a ella, aunque eso no sea cierto. El arte, cuanto más elitista, mayor calidad guarda. (Revista Leemas de Ghandi, 2018).

Y tú, ¿crees que el Arte, en cualquiera de sus manifestaciones, ha de ser elitista?

5. Referencias

Bilbao, J. (2017). ¿Cuál ha sido el mejor cuadro dentro de un cuadro? *Jot Down*. <https://www.jotdown.es/2017/07/ha-mejor-cuadro-dentro-cuadro>

Clemente Escobar, Á. (2008). Roma en *El vientre del arquitecto*. *Revista de Filología Románica*, Anejo VI, (II), 110-116).

Color rojo en historia y arte. (s.f.). <https://www.hisour.com/es/red-color-in-history-and-art-26650/>

Fernández Arenas, J. (1988). *Arte efímero y espacio estético*. Barcelona: Anthropos.

- Ford, J. (Director). (1956). *Centauros del desierto* [Película]. Warner Bros.
- García-Abad García, M. T. (2005). *Intermedios: estudios sobre literatura, arte y cine*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- González Martínez, J. M. (1996). *La heterosemiosis en el discurso musical y literario. Hacia una semiótica integrada de la música y el lenguaje*. [Tesis doctoral, Universidad de Murcia].
- Greenaway, P. (Director). (1987). *El vientre del arquitecto* [Película]. Hemdale, SACIS, British Screen, Mondial, Film Four International, Tangram Film, Callender Company.
- Greenaway, P. (Director). (1989). *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* [Película]. Allarts Cook Ltd, Erato Films, Films Inc.
- Greenaway, P. (Director). (1996). *The Pillow Book* [Película]. Woodline Films, Kassandra y Wigman Productions, Alpha Film Corporation.
- Hax, A. (2011). Peter Greenaway: "El cine es un medio pasado". [Vídeo]. Youtube. *Revista Ñ*. <https://www.youtube.com/watch?v=Y03xcl1igac>
- Heller, E. (2004). *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Jensen, Y. E. (12 de mayo, 2014). Teatro más cine, ¿una nueva expresión artística? *Escenauno*. <http://escenauno.org/teatro-mas-cine-una-nueva-expresion-artistica/>
- Larrain, V. (10 de junio, 2006). El trabajo coreográfico de Pina Bausch. *Danza Ballet*. <https://www.danzaballet.com/el-trabajo-coreografico-de-pina-bausch/>
- Lehmann, H. T. (2016). *Teatro Posdramático*. Murcia: CENDEAC.
- Lozano, E. (2008). Vigencia de la puesta en escena en el teatro contemporáneo del mundo. Reseña de Pavis, P. (2007). *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*. Paris: Armand Colin. *Telondefondo. Revista de teoría y crítica teatral*, 7, 1-11. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/9450/8232>
- Manzano Espinosa, C. (s.f.). Greenaway, Peter (1942-VVVV). *La Web de las Biografías*. <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=greenaway-peter>
- Martín Nieto, E. (Ed). (2016). *La Santa Biblia*. Madrid: San Pablo.
- Martínez-Salanova Sánchez, E. (s.f.) La pintura en el cine y el cine en la pintura. *Pintura y escultura en el cine*. https://educomunicacion.es/cineyeducacion/pintura_cine.htm

Rajas Fernández, M. (2008). *La poética del plano-secuencia: Análisis de la enunciación fílmica en continuidad*. [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/8432/1/T30760.pdf>

Retórica Visual. (s.f.). *Análisis semiótico: El Cocinero, El Ladrón, Su Mujer y Su Amante* (1989). <https://retoricavisual.tumblr.com/post/33530071735/an%C3%A1lisis-semi%C3%B3tico-el-cocinero-el-ladr%C3%B3n-su>

Revista Leemas de Ghandi. (30 de noviembre, 2018). *Entrevista con... Peter Greenaway*. [Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=LecW60V7nBk&ab_channel=RevistaLeemasdeGandhi

Riambau, E. (1999). *Peter Greenaway. La ordenación del caos*. Barcelona: Norma editorial.

Sánchez, J. A. (12 de enero, 2013). *Para una lectura postteatral de Teatro Posdramático de Hans Thies Lehman*. ARCHIVO ARTEA. <http://archivoartea.uclm.es/textos/para-una-lectura-postteatral-del-teatro-del-teatro-posdramatico/>

Shônagon, S. (2009). *El libro de la almohada*. Madrid: Adriana Hidalgo Editora.

TEXTOS

PARÁBISIS

LA MEJOR DE LAS SUERTES
Jorge Aznar Canet

Texto ganador del VII 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*.

A Jaume, Vero, Francis, Verótika, Elena, Diego, Elisa, Joaquina, Nossa y Jen,
con los que descubrí Berlín y con los que he sido tan feliz allí.
A Berlín, ese sitio al que siempre quiero volver y en el que siempre me siento en casa,
aunque me sea tan ajeno.
A José Cruz y Ana Fernández Valbuena, por su apoyo incondicional y por ayudarme
a contar esta historia en la mejor de sus versiones posibles.
A todos aquellos que, como Nasser, tuvieron que huir de su casa inesperadamente
y aún no saben si algún día podrán volver.

PERSONAJES

OTTO.

NASSER.

KLAUS.

BRIGITTE.

ESPACIO

Distintos puntos de la ciudad de Berlín.

TIEMPO

Un año más un epílogo.

SOBRE LA ESTRUCTURA

Esta obra no está dividida en escenas, sino en bloques. En mi mapa mental, Berlín se compone de bloques, como sus edificios rectangulares, imponentes. La mayoría de estos bloques coinciden con la escena clásica de teatro, esa en la que se respetan las unidades de tiempo y de espacio, pero otros corresponden a un periodo de tiempo prolongado; es decir, el tiempo se estira, se dilata, y para transitarlo hay acotaciones de movimiento que se pueden respetar más o menos. Finalmente, en ciertos bloques hay dos espacios simultáneos. La acción transcurre primero en uno y luego en el otro, pero los dos están presentes desde el principio. La manera de pasar de un bloque al siguiente queda a criterio de la persona que dirija la obra.

BLOQUE I

Primera semana de septiembre de 2015.

Sala de espera del hospital donde está ingresado Otto, después habitación de la UCI.

Banco con sillas. NASSER está sentado esperando, nervioso. Se levanta, pasea por la sala, se vuelve a sentar. Entran corriendo KLAUS y BRIGITTE, que coge a NASSER de la mano.

BRIGITTE. ¿Dónde está?

KLAUS. ¿Qué ha pasado?

NASSER. No lo sé muy bien. Me llamaron y me dijeron que estaba en el hospital.

BRIGITTE. ¿No estabais juntos?

NASSER. Anoche salió, yo me quedé en casa.

BRIGITTE y KLAUS se miran.

BRIGITTE. No me digas que no estaba contigo.

KLAUS. A saber en qué lío se ha metido esta vez.

BRIGITTE. Pero, ¿dónde está? ¿Podemos verlo?

NASSER. *(Niega con la cabeza)* Ahora está en la UCI...

BRIGITTE. ¿En la UCI? ¿Qué tiene?

NASSER. Es... bastante grave, no se asusten. *(Pausa)* Ha sufrido un traumatismo craneal, tiene una rotura de fémur y dos costillas fracturadas, algunas contusiones...

BRIGITTE. Dios mío.

BRIGITTE abraza a KLAUS, que le devuelve el abrazo.

NASSER. Es lo que me ha dicho el médico, no sé mucho más. Nos avisarán en cuanto podamos pasar. Hay que entrar de uno en uno, un máximo de cinco minutos.

BRIGITTE. Te he llamado mil veces, pero no daba señal.

NASSER. Aquí dentro no hay cobertura, pero no quería moverme por si...

KLAUS. ¿Lo has visto ya?

NASSER niega con la cabeza.

KLAUS. ¿Cómo se lo hizo?

NASSER. No lo sé.

BRIGITTE. Pero, ¿te llamaron desde el hospital? ¿Quién lo ha traído aquí?

NASSER. *(Tras una pausa larga)* Me llamó la policía.

KLAUS. Otra vez no, por favor.

NASSER. Parece que alguien le pegó una paliza.

BRIGITTE. ¿Qué? ¿Quién?

NASSER. Lo están investigando.

KLAUS. Pero, ¿dónde estaba?

NASSER. Un grupo de chicos lo encontró tirado en el canal, cerca del puente de Oberbaum.

BRIGITTE. *(Se lleva la mano a la boca)* ¿Dentro del agua?

NASSER. No, en la explanada.

KLAUS. ¿Qué hacía allí?

NASSER. Hay un club muy famoso cerca...

KLAUS. Sí, pero, ¿qué hacía en el canal?

NASSER. Habría salido a tomar el aire.

KLAUS. *(Sacude la cabeza)* Seguro que estaba hasta arriba de pastillas. Conociéndolo, no sería la primera vez que...

BRIGITTE. *(A KLAUS)* ¿Y eso qué más da? *(A NASSER)* Gracias por avisarnos. *(Pausa)* ¿Cómo estás?

NASSER *no sabe qué decir. BRIGITTE le da un abrazo.*

KLAUS. ¿Quién ha podido...? ¿Qué clase de animal? Si ahora mismo lo tuviese delante...

BRIGITTE. Cállate, por favor.

KLAUS. ¿Sabes si estaba solo cuando lo encontraron?

NASSER *asiente.*

BRIGITTE. *(A NASSER)* Escucha, no tienes que pasar por todo esto.

NASSER. No, no, yo también quiero verlo.

BRIGITTE. Puede ser muy duro.

NASSER. Lo sé.

KLAUS. ¿Estás preparado?

NASSER. Nadie está preparado para algo así.

KLAUS. Nosotros somos sus padres.

NASSER. Tengo el mismo derecho que ustedes a estar aquí.

KLAUS. Por supuesto. Perdóname, no lo decía en ese sentido.

BRIGITTE. Lo que quería decir es que tú no tienes ninguna obligación de estar aquí.

NASSER. No estoy aquí por obligación.

BRIGITTE. Lo sabemos, pero si en cualquier momento ves que no puedes soportarlo, lo entenderemos.

NASSER. No me pienso marchar.

BRIGITTE. Una vez, hace ya tiempo, se cayó al río y estuvo a punto de morir ahogado. Aquello fue... Me entiendes, ¿no?

NASSER. Perfectamente. Lo conozco de sobra.

KLAUS. (A NASSER) Gracias.

KLAUS, BRIGITTE y NASSER se sientan en el banco, en medio de un silencio espeso. Pasa un tiempo. Se ilumina la camilla donde está tumbado OTTO, cubierto por una sábana. BRIGITTE se levanta casi de un salto.

BRIGITTE. Dejadme pasar a mí antes.

KLAUS y NASSER acceden. BRIGITTE se acerca lentamente a la camilla.

BRIGITTE. Otto, soy yo, mamá. No sé si puedes oírme. ¿Me oyes? Tienes que saber que no me importa cómo has llegado hasta aquí, me da igual lo que hayas hecho, no te voy a juzgar. Solo quiero volver a tenerte entre mis brazos, aún nos quedan muchas cosas nuevas por vivir. Son ya demasiados meses separados, y te echo tanto de menos. ¿Qué clase de madre se despide de su hijo con un reproche? Por favor, vuelve para que ese no sea mi último recuerdo. ¿No me oyes? Supongo que ahora estarás en tu cielo, entre neones de colores, donde suena música salvaje, como la que siempre te ha gustado, rodeado de hombres sin camiseta. Ya no me oyes.

OTTO abre los ojos de golpe y se incorpora en la camilla, también de golpe, como si volviese de otro mundo.

BRIGITTE. ¡Otto!

OTTO. ¿Dónde está Nasser?

BLOQUE II

Primera semana de octubre de 2014.

Bar junto al río, cerca de Moabit.

Barra de un bar. OTTO está sentado en un taburete, con una cerveza en la mano. Mira impaciente el móvil y a la puerta, alternativamente. La música suena alta. NASSER baila frenéticamente en el centro de la pista. Cuando acaba la canción, se acerca a OTTO y se sienta en el taburete de al lado.

NASSER. Perdona, ¿te puedo pedir un favor? ¿Me invitas a una?

OTTO. ¿Qué?

NASSER. A una cerveza.

OTTO. Cómpratela tú.

NASSER. Me han robado la cartera.

OTTO. Pues ve a denunciarlo.

NASSER. Luego. Ahora solo quiero bailar, beber y olvidar.

OTTO le da la espalda y vuelve a mirar el móvil.

NASSER. *(Baila alrededor de OTTO)* Para mí es una noche especial.

OTTO. Qué bien.

NASSER. Las luces, la música. Me encanta. Puedo volar.

OTTO. ¿En serio? Este sitio es una mierda.

NASSER. ¿Y qué haces aquí?

OTTO. Pues mira, a ti no te importa, pero he quedado.

NASSER. ¿Ah, sí? ¿Con quién?

NASSER le quita el móvil a OTTO y va pasando fotos con el dedo. OTTO levanta el puño.

OTTO. ¿Qué haces, gilipollas? ¡Devuélveme mi móvil!

NASSER. *(Le da el móvil)* ¿Con este? Sí, muy guapo. Pero conmigo te lo pasarías mejor.

OTTO. ¿De qué vas?

NASSER. Tiene cara de aburrido.

OTTO. ¿Qué te has metido?

NASSER. Nada.

OTTO. Madre mía.

NASSER vuelve a la pista y sigue bailando. Se quita la chaqueta y se la lanza a OTTO, que la recoge sorprendido. NASSER se sienta otra vez en el taburete contigo.

NASSER. *(Mientras se quita la camiseta)* Aquí dentro hace mucho calor, ¿no?

OTTO. *(Con un ataque de risa)* Menudo cebollazo llevas.

NASSER se apoya en la barra como si estuviese mareado. OTTO coge una cerveza y se la da.

OTTO. ¿Estás bien? Bebe, anda. *(NASSER bebe)* ¿Te encuentras mejor?

NASSER asiente. Le da un trago largo a la cerveza, con evidente placer. Se vuelve a poner la camiseta.

OTTO. ¡Vaya morro! ¿De dónde eres?

NASSER. De más allá del muro.

OTTO. ¿Turco?

NASSER. Vengo de muy lejos, en una alfombra mágica.

OTTO. ¿Habías estado antes en Berlín?

NASSER. No.

OTTO. ¿Vacaciones? ¿Trabajo? ¿Familia?

NASSER. Conocer alemanes de ojos azules.

OTTO. ¿Cómo te llamas?

NASSER. El nombre no importa.

OTTO. Yo soy Otto.

NASSER. Puedes llamarme como quieras. ¿Qué nombre te gusta?

OTTO. *(Piensa)* Aladdín.

NASSER. Vale. Y tú eres el genio de la lámpara. (Le acaricia el hombro) Tengo que frotar tres veces.

OTTO. ¿Cuál es tu primer deseo?

NASSER. *(Señala la cerveza)* Otra.

OTTO. *(Le da otra cerveza)* ¿Y el segundo?

NASSER le da un beso en los labios a OTTO y le toca la entrepierna.

OTTO. *(Se aparta)* Buf, para, para.

NASSER. ¿No quieres? (Da media vuelta para marcharse) Buscaré a otro, tú no tienes magia.

OTTO coge a NASSER por el brazo, le da la vuelta, y se dan un beso más largo.

OTTO. ¿Quieres tu tercer deseo? (*NASSER asiente*) ¿Seguro?

NASSER. Aladdín siempre sabe lo que quiere.

Sube la música. OTTO y NASSER entrelazan sus cuerpos e intercambian fluidos. Baja la música. OTTO se abrocha los pantalones.

OTTO. (*Con una sonrisa triunfal*) Follas como si se fuera a acabar el mundo.

NASSER se pone la chaqueta.

OTTO. (*Se ríe*) ¿De dónde la has sacado? Yo tenía una igual hace mil años, cuando estaban de moda. Un día desapareció. Mi madre la odiaba, seguro que la tiró a un contenedor de ropa usada, aunque ella juraba que no sabía nada. Y me puse... ya ves.

NASSER. Me tengo que ir ya.

OTTO. ¿Por lo de la chaqueta? Oye, por mí como si vas en pijama. Venga, te invito a otra.

NASSER. No puedo.

OTTO. Hay un club aquí cerca...

NASSER. Es tarde.

OTTO. ¿Tu carroza se convertirá en calabaza?

NASSER. (*Le da un pico a OTTO*) Gracias por todo.

OTTO. Espera, espera. ¿Adónde vas? Te acompaño.

NASSER. No.

OTTO. ¿Cómo te llamas? ¿Te vas a quedar muchos días? Dame tu teléfono.

NASSER. No tengo.

OTTO. ¿Tan mal lo he hecho?

NASSER le canta a OTTO una canción en árabe y se dirige a la puerta.

OTTO. ¡Eh! (*NASSER se gira. OTTO señala el móvil*) Me da igual. He quedado. *Sale NASSER. OTTO permanece absorto mirando a la puerta.*

BLOQUE III

Primera semana de octubre de 2014.

Casa de Klaus, Brigitte y Otto. Schöneberg.

Cocina. Es mediodía, a la hora de comer. BRIGITTE ha preparado dos tazas de té y unos sándwiches. Entra KLAUS y se dan un beso corto en los labios.

KLAUS. Sin noticias del príncipe, ¿verdad?

BRIGITTE *va sirviendo las tazas y los platos, hace un gesto vago.*

KLAUS. ¿Sabemos algo?

BRIGITTE. (*Señala a su alrededor*) Como puedes comprobar, su majestad no ha llegado aún.

KLAUS. ¿Me puedes explicar qué cojones hace?

BRIGITTE. Siéntate a comer.

KLAUS. (*Mordisquea el sándwich*) Todos los días lo mismo. Ahora, te aseguro que esto se acaba ya. O hace algo útil, o lo echamos de casa.

BRIGITTE. Cariño, tranquilízate.

KLAUS. ¿No te hierva la sangre cuando lo ves salir por la tarde y no vuelve hasta la tarde siguiente? O se tira dos días sin aparecer por casa. ¿No ves que nos está tomando el pelo?

BRIGITTE. No todo el mundo tiene claro su camino desde el principio, hay personas a las que les cuesta más.

KLAUS. Tiene veintidós años, ya debería haber superado esa etapa. ¿Por qué dejó el módulo de diseño? Se le daba bien. Es incapaz de terminar nada de lo que empieza.

BRIGITTE. A mí lo que me preocupa es que lo veo desmotivado, no es capaz de vislumbrar su futuro.

KLAUS. No te pongas mística, por favor.

BRIGITTE. Soy pragmática: si uno no siente pasión por lo que hace, es muy difícil ser perseverante. Yo disfruto muchísimo dando clases, a ti te encanta la ingeniería, resolver problemas. Pero él no tiene nada parecido.

KLAUS. Tampoco lo busca. Y no lo va a encontrar saliendo de fiesta. La vida es ensayo y error, ensayo y error. Si no prueba, nunca va a averiguar lo que quiere. Y no es tonto, la música se le da de maravilla, y para eso hay que tener cabeza, son matemáticas. Simples, pero matemáticas al fin y al cabo.

BRIGITTE. No te obsesiones, algo encontrará.

KLAUS. Que no me obsesione. Esa es tu solución.

BRIGITTE. Con el tiempo...

KLAUS. No. Ya no hay tiempo. Se tomó un año sabático, han pasado catorce meses y no ha decidido nada. Lo echamos de casa, que espabile.

BRIGITTE. Ah, que lo dices en serio. Mi hijo no se va a ir de casa.

KLAUS. Nuestro hijo.

BRIGITTE. Y mi opinión no cuenta. No te reconozco, te has convertido en un dictador.

KLAUS. Y tú le dejas hacer lo que le da la gana. ¡Ya no es un niño!

BRIGITTE. Precisamente por eso. Si no lo tratamos como a un adulto, nunca se va a convertir en adulto. Un camino en la vida no se puede imponer. ¿Qué hacemos, decidimos por él?

KLAUS. ¿Qué propones?

BRIGITTE. Dialogar.

KLAUS. ¡Oh! Dialogar es, sin duda, una herramienta maravillosa, el no va más. Platón y sus discípulos, el ágora. Me tenéis hasta los huevos, en esta casa lo único que oigo es bla bla bla, pero no veo hechos. El diálogo te vendrá muy bien en tus clases, pero con Otto no sirve de nada.

BRIGITTE. ¿Eso piensas de mí?

KLAUS. Perdona. (*Le da un abrazo*) Sabes que te quiero más que a nada en el mundo. Y a Otto. Piénsalo: ni trabaja ni tiene estudios terminados, vive de nosotros. Está esperando a que nos muramos para heredar, y de ahí al asilo, a que le cuide un enfermero buenorro.

BRIGITTE. Chico, de verdad, el ginseng te está sentando fatal, vas como una moto.

KLAUS. Bueno, también me he puesto como un toro, ¿eh? (*Se ríen. KLAUS suspira*)
Y luego está el otro asunto.

BRIGITTE. ¿Qué asunto?

KLAUS. Se droga todos los fines de semana. Y los lunes, y los martes, y los miércoles, y los jueves...

BRIGITTE. Tal y como lo cuentas, cualquiera diría que es un drogadicto.

KLAUS. Pero, ¿tú en qué mundo vives?

BRIGITTE. No, ¿en qué mundo vives tú? ¿Sabes lo que cuesta, por ejemplo, un gramo de cocaína? ¿O el éxtasis? Yo sí, me lo cuentan mis alumnos. Probará algo de vez en cuando, o le invitarán, pero ya está. Es joven, tiene que experimentar, todos hemos pasado por ahí.

KLAUS. No compares.

BRIGITTE. Anda que no habremos fumado porros tú y yo. ¿Te recuerdo el verano que nos conocimos? Creo que no supe qué cara tenías hasta que empecé el curso siguiente. Menos mal que luego me gustaste. (*Le abraza*) Basta ya de hablar de nuestro hijo, hay vida más allá. ¿Por qué no vamos a nadar al lago, antes de que llegue el frío? *Entra OTTO intentando disimular su estado de embriaguez.*

KLAUS. ¿De dónde vienes a estas horas?

OTTO. De plantar árboles en el Tiergarten. Me he apuntado a Robin Wood: "Destruir la naturaleza es destruir la vida".

KLAUS. No me hace ninguna gracia.

OTTO. Hay que cuidar el planeta para las generaciones futuras. (*Se dispone a salir*)

BRIGITTE. Siéntate, por favor. Tenemos que hablar contigo. ¿Te preparo un café?

OTTO. Estoy cansado, me voy a la cama.

KLAUS. ¡Te ha dicho tu madre que te sientes!

KLAUS coge a OTTO por los hombros y lo sienta en una silla.

BRIGITTE. ¿Ya has decidido qué vas a hacer?

OTTO. Dormir.

KLAUS. ¿Has mirado algún plan de estudios, te vas a poner a trabajar?

OTTO. No me agobies.

KLAUS. Se me está acabando la paciencia.

OTTO. ¿Qué quieres que haga? Lo único que me ofrecen son minijobs.

BRIGITTE. Menos es nada.

OTTO. Es que pagan 450. ¿Queréis que me deje explotar?

KLAUS. ¡Lo que quiero es que hagas algo de una puñetera vez!

OTTO. Sí, como vosotros. Construyo un muro y luego lo tiro. Después me caso, formo una familia feliz y me meto en una oficina de nueve a cinco. La vida ideal.

KLAUS levanta la mano para pegarle una bofetada a OTTO, pero se contiene.

KLAUS. ¡Niñato! No te das cuenta de la suerte que tienes.

BRIGITTE. Vamos a hacer una cosa. A partir de ahora anotarás tus gastos en un Excel. Quiero que pidas facturas en todos los sitios a los que vayas. Tienes que tener noción de lo que valen las cosas.

OTTO. Estás de coña, ¿no?

KLAUS. No, vamos a hacer algo mejor. A partir de ahora no te vamos a dar ni un céntimo. Solo te pagaremos la casa y la comida, a ver cuánto tiempo aguantas.

Sale KLAUS. OTTO se levanta para seguirlo.

OTTO. ¡Hijo de puta!

BRIGITTE. Otto, ven aquí.

OTTO. ¿Qué quieres?

BRIGITTE. ¿No ves que tu padre tiene razón? No puedes seguir así. No podemos seguir así en la familia.

OTTO. Y la culpa de todo la tengo yo.

BRIGITTE. Si yo te entiendo, ahora mismo no hay nada que te llame la atención, pero algo tendrás que hacer, ¿no?

OTTO se encoge de hombros. Coge un sándwich, lo huele.

BRIGITTE. Hijo, por favor, dime algo. Habla.

OTTO resopla. Engulle el sándwich. BRIGITTE le da un zumo.

BRIGITTE. Se me está ocurriendo una cosa. Me ha contado Erika que han abierto un campo de refugiados en Moabit, a raíz de todos los sirios que están llegando. Su hija está yendo de voluntaria tres días a la semana. ¿Por qué no te apuntas tú también?

OTTO. Sí, hombre, y después me voy a la India a curar leprosos.

BRIGITTE. Te estoy hablando muy en serio. No sabes la bronca que he tenido con tu padre, te quería echar de casa. Yo ya no sé qué hacer.

OTTO. Pero...

BRIGITTE. Hazlo por mí. A ver si así se calma un poco. Además, te sentará bien, vas a aprender mucho.

BRIGITTE va recogiendo los sándwiches, que apenas han probado, y las tazas.

BLOQUE IV

Segunda semana de octubre de 2014 – mediados de noviembre de 2014.

Interior del campo de refugiados de Moabit, después exterior del mismo campo.

Una carpa inmensa llena de literas separadas por paneles de corcho o de madera. De los paneles hay colgadas telas, mantas, toallas. El espacio para cada refugiado es muy pequeño, de apenas cuatro metros cuadrados. NASSER está en su cubículo, tumbado en su litera, tapado con una manta. Entra OTTO llevando un vaso de cartón con té. Mira el espacio, sobrecogido. Cuando ve a NASSER frena en seco, atónito.

OTTO. ¡Aladdín!

NASSER se lleva el dedo a los labios indicando silencio, mira hacia los lados para comprobar si alguien los está escuchando y se levanta de un salto.

NASSER. *(En voz muy alta)* ¿Me decías algo?

OTTO. Eh... No. Sí. Que si necesitas... ¿Has comido ya?

NASSER. Sí, gracias.

OTTO. Ah. *(Piensa)* ¿Fumas?

NASSER asiente.

OTTO. Podemos salir fuera de la carpa. Ven, te invito.

NASSER se levanta. Salen de la carpa. A lo lejos, se oye a unos niños jugando al fútbol.

OTTO. Entonces tú... ¿vives aquí?

NASSER. No, estoy de vacaciones.

OTTO. Sí, claro, qué tontería. Perdona, es que todavía lo estoy asimilando. ¡Qué fuerte! *(Pausa)* ¿Qué hacías en ese bar?

NASSER. No se puede enterar nadie.

OTTO. ¿Por qué? No tenéis prohibido salir, ¿no?

NASSER. Lo de la otra noche fue un error.

OTTO. No lo dirás por mí. Yo me lo pasé muy bien.

NASSER. A veces hago cosas, pero yo no soy así.

OTTO. ¿Así cómo?

NASSER. No me gustan los hombres.

OTTO. *(Suelta una carcajada involuntaria)* Pues para no gustarte, lo disimulas muy bien. Vamos, que si yo no soy...

NASSER. ¡No soy como tú!

OTTO. Vale, vale, no te enfades.

OTTO saca un paquete de tabaco de su mochila y se sienta en el césped.

OTTO. Toma, anda.

Le ofrece un cigarrillo a NASSER, que se sienta junto a OTTO y lo enciende. OTTO se enciende otro.

OTTO. ¿Cómo te llamas en realidad?

NASSER. Nasser.

OTTO. Nasser. ¿Cuánto llevas aquí?

NASSER. Dos semanas.

OTTO. ¿De dónde eres?

NASSER. De Alepo.

OTTO. *(Asiente, desconcertado)* Ahá.

NASSER. Está al norte, cerca de la frontera con Turquía. En un país que se llama Siria.

OTTO. Sí, sí. ¿Y estás solo? O sea, me refiero a que si tu familia...

NASSER no contesta.

OTTO. Ay, mierda, no debería preguntarte esto, igual están...

NASSER. Viven en Estambul.

OTTO. *(Suspira aliviado)* Menos mal. ¿Todos?

NASSER. Sí, todos.

OTTO. Bien. ¿Y cómo has llegado hasta aquí?

NASSER. En BlaBlaCar.

OTTO se ríe. NASSER lo mira muy serio.

OTTO. Ah, que es verdad.

NASSER. ¿Va a durar mucho la entrevista? *(Se levanta)* Tengo frío. Gracias por el cigarro.

OTTO. *(Se quita la chaqueta y se la da a NASSER)* Toma. Te la regalo. Oye, en casa tengo más cosas que no me pongo, te las puedo traer.

NASSER. Ya tengo ropa, gracias. *(Le devuelve la chaqueta a OTTO)*

OTTO. Uf, perdona. *(Pausa)* Acábate el piti conmigo, por lo menos.

NASSER se vuelve a sentar junto a OTTO.

OTTO. Y en tu país, ¿qué hacías?

NASSER. Estudiaba Medicina.

OTTO. (*Le quita el cigarrillo a NASSER*) Un médico no debería fumar.

NASSER. (*Lo vuelve a coger*) Aún no soy médico, lo tuve que dejar en el cuarto año.

OTTO. Ay, pobre, ¡qué putada!

NASSER. Tranquilo, algún día terminaré la carrera. Por eso he venido. En Turquía me hablaron mucho de Alemania, de las oportunidades de encontrar trabajo... ¿Tú a qué te dedicas?

OTTO. Soy DJ. Pincho de vez en cuando en bares y en clubs.

NASSER. ¿Qué música te gusta?

OTTO. Sobre todo electrónica. IDM, trance, hardcore, algunas cosas de drum and bass, jungle...

NASSER. A mí me gustan mucho Apparát, Trentemøller, Ellen Allien...

OTTO. ¿Conoces toda esa música?

NASSER. Existe una cosa que se llama Internet.

OTTO. (*Se ríe*) Claro, qué idiota. ¿Salías mucho cuando vivías en Siria?

NASSER. A veces iba a clubs, pero no me gustaban demasiado, no iban tantos grupos internacionales. En Alepo hay más bares con música en directo y algún sitio que cierra tarde por el barrio cristiano. ¿Es verdad que aquí hay clubs que abren todo el fin de semana?

OTTO. ¡Claro! Está el Berghain, que es el más famoso, Tresor, Watergate, Weekend, Visionaere, Stattbad, que antiguamente era una piscina... Yo salgo casi todas las noches. Es lo mejor que hay en este mundo. Siempre conoces a alguien nuevo.

NASSER. ¿Cuáles son tus fiestas preferidas?

OTTO. Las raves, sobre todo en verano.

NASSER. ¿Cómo es una rave?

OTTO. Te volverías loco. Es una pasada estar toda la noche bailando. Y al día siguiente también. Las hay en fábricas abandonadas cerca del río. Antes había un sitio guapísimo con una cristalera gigante, estabas casi en el agua. Yo una noche tenía la paranoia de que me iba a caer, y mis amigos tenían que sujetarme. Y en el bosque también hacen raves, puedes bailar desnudo entre los árboles, revolcarte por la hierba. Todo es bonito. La putada es que luego tienes que volver a la realidad. Pero no

importa, al finde siguiente hay otra. En Berlín nunca te aburres. ¿Por qué no sales conmigo otro día? Y te enseño la ciudad.

NASSER. No tengo dinero.

OTTO. Por eso no te preocupes, pago yo. Me gustaría volver a verte fuera.

NASSER. No debería. La otra noche estaba harto, lo único que había visto desde que llegué es esta carpa y el edificio de Lageso, pero tengo que conseguir asilo.

OTTO. Claro. Pero alguna vez... *(Le suena la alarma del móvil)*

NASSER. Ya veremos.

OTTO. Tengo que entrar ya, se me ha acabado el descanso. *(Le da el paquete de tabaco a NASSER y le guiña un ojo)* Quédatelo, te traeré más. *(Se pone la mochila)* *Se dan un apretón de manos. Se van separando andando hacia atrás, a cámara lenta, y justo cuando se dan la vuelta OTTO saca unos auriculares de su mochila y se los cuelga al cuello. Vuelven sobre sus pasos a tiempo real. OTTO se quita la mochila y la deja en el suelo. Se sientan en el césped. OTTO se va acercando cada vez más a NASSER, que se echa hacia atrás.*

NASSER. ¿Estás loco? Nos pueden ver.

OTTO. Perdona, es que no me acostumbro a no poder tocarte cuando estamos aquí. Eres tan guapo.

NASSER. *(Mira la ropa que lleva puesta)* ¿Te estás burlando de mí?

OTTO. Para nada. Hasta con estas pintas estás bueno.

NASSER. Nunca deberías decirle eso a un hombre árabe, podría ofenderse.

OTTO. Déjate de chorradas. Eres tan hetero como yo. ¿Qué? No me mires así. Tengo el gaydar muy sensible y sé perfectamente cuando un tío...

NASSER se abalanza sobre OTTO para pegarle un puñetazo.

NASSER. Retíralo.

OTTO. *(Levanta los brazos)* Lo retiro. Yo, mientras sigas saliendo conmigo de vez en cuando... *(En un arrebato, le pone los auriculares a NASSER)* Escucha esto. *Suena una música electrónica que invade la escena.*

NASSER. *(Se balancea, con una sonrisa amplia)* ¿Qué es?

OTTO. Lo he compuesto yo.

NASSER. ¿Tienes más música?

OTTO. De momento no. Es un rollazo, tienes que estar horas y horas, y aún no

controlo bien la mesa de mezclas. *(Pausa)* En realidad, nunca he tenido claro lo que quería hacer. Empecé Diseño Gráfico cuando acabé la secundaria, pero me aburría y lo dejé. Después empecé Periodismo, pero más que nada porque mis padres me presionaban para que hiciera algo, sobre todo mi padre. Lo dejé enseguida. Luego me tomé un año sabático, se supone que estoy decidiendo qué hacer, pero no me veo en ninguna parte.

NASSER. ¿Por qué me cuentas todo esto?

OTTO. Para que sepas que puedes confiar en mí. Todos tenemos cosas de las que no nos sentimos orgullosos. De todas formas, ¿a quién le iba a contar lo tuyo? No hablo mucho con los demás refugiados. *(Pausa)* ¿Nos vemos esta noche?

NASSER. No debería.

OTTO. Te espero a las doce en la valla de la izquierda, donde la última vez.

NASSER le da un beso muy corto en los labios a OTTO y después mira hacia los lados para asegurarse de que nadie lo ha visto. Se quedan congelados unos instantes. Dan una vuelta sobre sí mismos, cada uno en el sentido opuesto al del otro, hasta quedar frente a frente.

OTTO. Te estuve esperando más de una hora. ¿Por qué no viniste?

NASSER. Tengo cosas más importantes en las que pensar.

OTTO. Por lo menos, podrías haberme avisado.

NASSER. Lo siento. *(Pausa)* No consigo que me reciban. Ya llevo un mes acampan-do en la puerta, las colas duran horas, y cuando abren aparece gente nueva que se quiere saltar el turno. Ha habido varias peleas ya. El otro día a un chico que conozco le empujaron contra las vallas y casi le rompen una costilla. Nadie sabe nada, no nos informan.

OTTO. ¡Mierda de burocracia! Siempre igual.

OTTO saca un paquete de tabaco de la mochila. Le da un cigarrillo a NASSER, que se lo pone en la boca. OTTO enciende el mechero y NASSER se echa hacia atrás, asustado.

NASSER. Anoche aparecieron unos hombres. Estábamos en la cola y empezamos a ver unas luces detrás de unos arbustos. Iban encendiendo los mecheros de uno en uno, cada vez había más, hasta que nos tenían casi rodeados. Tuvimos que salir corriendo, nos persiguieron.

OTTO. ¡Hijos de puta! ¿Llevaban la cabeza rapada?

NASSER. Sí.

OTTO. Neonazis. Tienes que tener cuidado con esa gente, son muy chungos.

NASSER. Conseguimos despistarlos y nos escondimos debajo de un puente.

OTTO. La próxima vez que vayas a Lageso, te acompaño. Igual si digo que te conozco, te hacen más caso.

NASSER. (*Niega con la cabeza*) Es imposible entrar. Los guardias nos tratan como a perros.

OTTO. Voy a casa a por mantas y unos termos y vuelvo. Mañana por la mañana te recibirán en esa oficina sí o sí.

NASSER. ¿Ah, sí? ¿Y cómo lo vas a conseguir?

OTTO. Tengo experiencia en saltarme colas. Puedo sobornar a los seguratas. (*Saca del bolsillo de la chaqueta una bolsita con marihuana y la agita en la mano*) Y en casa tengo más cositas. Tú hazme caso, conozco a los pringaos estos. Dentro de nada tienes los papeles.

NASSER. ¿Qué crees que es, una discoteca? Mejor dedícate a jugar con los críos, que es el único voluntariado que puedes hacer.

OTTO. Piensas que soy el típico niño mimado, privilegiado, que no te puede entender, ¿no?

NASSER. Es justo lo que eres.

OTTO. ¡Vete a la mierda! Tengo mejores cosas que hacer. Si estoy aquí es porque me obligó mi madre, yo ni quería venir. Que te den. (*Se da media vuelta para marcharse*)

NASSER. Cuando empezaron los bombardeos, pensamos que todo acabaría pronto, que el gobierno echaría a los rebeldes, pero cada día era peor. Fueron tomando la ciudad. Los dos bandos disparaban a cualquiera, ya no se sabía quién luchaba contra quién. Mis padres decidieron huir a Estambul porque tenemos unos tíos lejanos allí. Tuvimos que esperar dos semanas para salir, nuestro barrio estaba vigilado. En la frontera con Turquía nos pararon unos rebeldes y nos hicieron bajar del coche. Nos apuntaban con metralletas. Querían obligarnos a volver a Alepo, a unirnos a la Guerra Santa. Aparecieron unos soldados del ejército de Al-Asad y les cortaron el cuello, delante de nosotros. Mis hermanos pequeños aún tienen pesadillas todas las noches. Al llegar a Estambul, se nos acabaron los ahorros y me tuve que poner a trabajar, sin

hablar casi turco. ¿De verdad piensas que sabes algo de la vida? ¿Crees que me puedes ayudar? No entiendes mi situación, ni te la imaginas.

BLOQUE V

Mediados de diciembre de 2014.

Casa para refugiados, salón. Marzahn.

NASSER está tumbado en el sofá, tapado con una manta. Entra OTTO.

NASSER. ¿Qué haces aquí? Te he pedido que no vinieses.

OTTO. ¡Vaya recibimiento, hijo!

NASSER. ¿Cómo has entrado?

OTTO. Os habéis dejado la puerta abierta, a ver si tenéis más cuidado.

NASSER mira asustado a la puerta y se levanta de un salto. Se asoma a la ventana.

OTTO. ¡No te levantes! Soy tu enfermero a domicilio. Estás siendo un paciente muy malo, te voy a tener que aplicar un correctivo. (*Va sacando bolsas de papel de la mochila y dejándolas en el sofá*) Te he traído violeta con pétalos de amapola, para la tos y la congestión, hisopo con menta, para los mocos, saúco para la irritación, jengibre con miel, y amoxicilina, por si acaso. (*Se acerca a NASSER*) A ver esa garganta. Abre la boca.

NASSER. (*Se aparta*) Solo es una gripe, no me voy a morir. Vete al concierto, me sabe mal que te lo pierdas por mí.

OTTO. Paso, ya los he visto dos veces. Prefiero quedarme a cuidarte.

NASSER. Pero tus amigos te estarán esperando.

OTTO. Se pondrán hasta el culo, seguro que ni se enteran de que no estoy.

NASSER. Llevas semanas diciendo la ilusión que te hacía verlos en directo. Si no hablas de otra cosa.

OTTO. ¿Siempre eres tan arisco cuando te pones enfermo? Te voy a tener que atar a la cama con una correa. (*Se relame*) Que tampoco estaría mal.

NASSER. En serio, vete. Es una pena malgastar las entradas.

OTTO. ¡Las compré para celebrar que por fin te daban una casa! Era una cosa para los dos. (*Pausa*) ¿Qué te pasa? No tienes tan mal aspecto...

NASSER. (*Mientras guarda las bolsas en la mochila*) No estoy enfermo, es que quiero estar solo.

OTTO. ¿Me has mentido? ¿Por qué?

NASSER. No me encuentro con ánimos para salir. Hace mucho frío, no estoy acostumbrado.

OTTO. Pues te abrigas. ¡Eres la hostia, de verdad! ¿Te vas a pasar la tarde encerrado en este zulo?

NASSER. Estoy bien, es solo que...

OTTO. Siempre dices lo mismo.

NASSER. Echo de menos a mi familia.

OTTO. Claro, no lo había pensado. Hablas tan poco de ellos. ¿Cómo están?

NASSER. Bien. (*Vuelve a mirar por la ventana*)

OTTO. ¿Qué miras? ¿Esperas a alguien más?

NASSER. ¡No! ¿Te vas ya? Quiero llamar a mis padres.

OTTO. ¿Ahora?

NASSER *asiente*.

OTTO. Bueno. (*Se pone la mochila. Le da un abrazo y un beso a NASSER*) Me da una cosita dejarte así. Prométeme que nos veremos pronto.

NASSER. Sí.

OTTO *se dirige a la puerta y cuando está a punto de salir, da la vuelta*.

OTTO. Joder, casi se me olvida. Te he traído esto. (*Abre la mochila y le da un bote metálico a NASSER, que lo mira extrañado*) Es gas pimienta. Si alguien te ataca, le apuntas a los ojos y aprietas aquí.

NASSER. No me gustan estas cosas, me recuerdan a...

OTTO. Ya lo sé, pero es importante que lo tengas, por si acaso. Este barrio es muy chungo. Al subir me he encontrado a dos yonkis tirados en el rellano. Uno de ellos se estaba chutando. (*Pausa*) Oye, ¿y tu bici? No está en el portal.

NASSER. (*Suspira*) Me fui a comprar y cuando volví ya no estaba.

OTTO. ¿Que te han robado la bici que te regalé? Como me entere de quién se la ha llevado, le parto la cara. ¿Ves como necesitas el spray? Joder, no me gusta nada que vivas aquí.

NASSER. Por lo menos duermo bajo techo. Márchate, por favor.

OTTO. No, no me voy. Estás rarísimo, me estás ocultando algo. ¿Qué es? ¡Habla conmigo, joder!

NASSER. Ahora no, Otto, hoy no es buen día.

OTTO. Me la suda si no estás de humor. Me he recorrido media ciudad para estar contigo. ¡He tardado más de una hora en llegar! No me puedes tratar así.

NASSER. No quiero que nos sigamos viendo.

OTTO. No lo dices en serio. *(Pausa)* ¿Por qué?

NASSER. Me siento como una puta. Con la asignación que me dan apenas me llega para sobrevivir, lo pagas todo tú.

OTTO. Yo nunca te he reprochado nada.

NASSER. Ya lo sé, pero me siento un inútil. No estoy acostumbrado a que me regalen las cosas.

OTTO. ¡A mí no me importa!

NASSER. ¡Pero a mí sí! No quiero depender de nadie.

OTTO. Si tanto te molesta, ya me lo devolverás cuando puedas trabajar.

NASSER. Ni siquiera sé si me voy a poder quedar en Alemania. Llevo dos meses esperando a que me llamen para la entrevista personal.

OTTO. Ya sé que es una mierda, pero tenemos que esperar.

NASSER. ¿Y si me rechazan? No nos volveríamos a ver. Es mejor que paremos esto antes de que se convierta en...

OTTO. *(Va a abrazar a NASSER, que se aparta)* Es normal que estés asustado, pero a ningún sirio le han denegado asilo hasta ahora, no vas a ser tú el primero.

NASSER. Venimos de mundos muy distintos, es demasiado complicado.

OTTO. Nos adaptaremos. Hasta ahora no nos ha ido tan mal, ¿no?

NASSER. No me interesa pasar más tiempo contigo. Eres demasiado niño para mí. Me aburres. A veces pienso: "¿Por qué sigo con él? Estoy perdiendo el tiempo". Creo que solo estoy contigo por esto. *(Hace el gesto del dinero con la mano)*

OTTO. ¡Que te follen, hijo de la gran puta! ¿Te quieres pudrir aquí solo? Pues tú mismo. No sabes la suerte que tienes de conocer a alguien como yo, que ha nacido aquí. Puedo conseguir al tío que me salga de los huevos así. *(Chasquea los dedos)* Ahora mismo me voy al concierto y me voy a follar a cinco.

NASSER. Genial. De todas formas, no soy el único al que estás viendo, así que, ¿qué más da?

OTTO. No pienso volver, puto desgraciado. *(Se dirige hacia la puerta y está a punto de salir. Vuelve sobre sus pasos)* ¿Por qué me haces esto? Creía que estábamos bien.

NASSER. ¡Que te vayas con otro y me dejes en paz!

OTTO. ¡No estoy viendo a nadie más, gilipollas! ¡Era mentira! Desde el momento en que te conocí, no he podido. Te tengo aquí *(se señala la cabeza)*, aquí *(se señala el sexo)* y aquí *(se señala el corazón)*. Y a ti te pasa lo mismo. Mírame a los ojos y dime que no quieres seguir viéndome.

NASSER se aparta. OTTO va corriendo hasta él y lo coge por el brazo. NASSER intenta soltarse y forcejean, hasta que OTTO toca en el costado a NASSER, que se encoge y se retuerce.

NASSER. *(Grita de dolor)* ¡Ah!

OTTO. ¿Qué te pasa?

OTTO intenta levantarle el jersey, NASSER se resiste.

NASSER. No me toques.

OTTO. ¿Qué tienes ahí?

NASSER. Que no me toques, te digo.

OTTO le levanta el jersey a NASSER y ve el moratón que tiene en el costado.

OTTO. ¿Quién te ha hecho esto?

NASSER. Me resbalé en la ducha.

OTTO. Nasser, por favor.

NASSER. Fue Hakim.

OTTO. ¿Tu compañero de piso? ¿Os habéis peleado?

NASSER. Otto, no puedes seguir viniendo a esta casa.

OTTO. ¿Por eso te pegó?

NASSER. Nos vio besándonos en el parque. Me dijo que lo que hacemos va contra la ley de Dios.

OTTO. ¿Dónde está? Dónde está, que lo reviento.

NASSER. Ha salido a la mezquita. Ya no tardará mucho en volver, tienes que irte. Si te encuentra aquí...

OTTO. ¿Qué? Si me encuentra aquí, ¿qué? ¿Me va a pegar a mí también? Que se atreva. ¡Estamos en un país libre, podemos hacer lo que nos dé la gana!

NASSER. ¡No! Tú puedes hacer lo que quieras, pero Hakim conoce a mucha gente. Saben quién soy y pueden venir a por mí.

OTTO. Ahora mismo vamos a la policía a denunciarlo.

NASSER. No, a la policía no. Todavía no tengo los papeles, no quiero líos.

OTTO. Están para eso. Que hagan algo, para variar.

NASSER. ¿Crees que me van a hacer caso? Para ellos somos todos iguales. Para cuando fuera a denunciarlo, ya me habrían dado una paliza, o algo peor. Es mejor no decir nada.

OTTO. Voy a llamar a Hannah y le pido que te cambie de casa.

NASSER. Sería lo mismo, Hakim me buscaría.

OTTO. ¿Entonces?

NASSER. Nada.

OTTO. Pegan a mi... te pegan, ¿y quieres que no haga nada?

NASSER. Por favor.

OTTO. Esto es absurdo. ¿Y qué se supone que vas a hacer ahora?

NASSER. Tengo que ir a la mezquita, conseguir que se calme.

OTTO. ¿Y luego?

NASSER. Quiere que salga con una mujer musulmana.

OTTO. ¡Ni de coña! A ti no te gustan las mujeres.

NASSER. Solo un tiempo, para disimular.

OTTO. Aquí nadie va a disimular nada. ¡Tienes tus derechos!

NASSER. Sabía que te ibas a poner así. Tú no lo entiendes, es peligroso para ti también. Pueden seguirte un día cuando salgas de aquí. Te pueden esperar una noche en una esquina, en un parque. Los he visto hacerlo. Para cuando quisieras denunciarlo, no podrías. Se aseguran de que no haya testigos. Por eso no quería seguir viéndote.

OTTO. ¿Y ahora que ya lo sé?

NASSER. Es lo mejor.

OTTO. ¿Todo lo que me has dicho antes era verdad? ¿Estás conmigo solo por el dinero? ¿Tan niño te parezco?

NASSER se encoge de hombros. OTTO meneaba la cabeza, recoge la mochila y va hasta la puerta.

NASSER. ¡Espera! Estoy contigo porque me gustas. Sí quiero seguir viéndote, pero aquí no.

OTTO. Nasser, tú a mí me gustas mucho, pero ya no sé qué pensar. ¿Esto que tenemos es una relación? ¿Qué somos?

NASSER. No me hago a la idea de no volver a verte. Pensaba que podría, pero no puedo.

OTTO y NASSER se abrazan y se besan apasionadamente.

NASSER. *(Mira a la ventana)* Vete ya, Hakim estará a punto de llegar. Te llamo tan pronto como pueda.

OTTO. *(Le coge la cara entre las manos)* Te prometo que te sacaré de aquí. No sé cómo, pero te sacaré.

NASSER. No prometas algo que no puedes cumplir.

BLOQUE VI

23 de diciembre de 2014.

Casa de Klaus, Brigitte y Otto. Schöneberg.

Cocina. Es por la tarde, a la hora de la cena. A lo lejos, en la calle, se oyen villancicos y el ruido de una feria. BRIGITTE, KLAUS y OTTO están de pie alrededor de la mesa.

KLAUS. A ver esos papeles.

OTTO les da unos papeles a BRIGITTE y KLAUS, que van leyendo.

BRIGITTE. Refugees Welcome. Nasser Awad.

KLAUS. Pero, ¿no estaba en un piso de acogida? ¿Qué necesidad tiene de vivir con nosotros?

OTTO. Su casa es una mierda, he visto a okupas que viven mejor. No sabéis cómo está todo. Hay una gotera gigante, un día se les va a caer el techo encima. Las ventanas no cierran bien. No tienen seguridad, los de Lageso dicen que el presupuesto no llega para contratar a guardias. Y vive en Marzahn.

BRIGITTE. ¡Qué horror!

KLAUS. Lo que está haciendo este gobierno es una vergüenza.

BRIGITTE. Parece mentira que tengamos un alcalde que se dice de izquierdas.

OTTO. Hemos protestado y no nos hacen caso. Nos dicen que están saturados, que no pueden atender tantas peticiones. He hablado con Hannah, la coordinadora del Moabit Hilft, para ver si le podían cambiar de casa, pero imposible.

BRIGITTE. Cariño, solo es una asociación de voluntarios, no son los que toman las decisiones. No puedes pretender cambiar el mundo tú solo.

OTTO. El mundo no, pero podemos ayudar a Nasser. Por favor. Me costó mucho convencerlo, decía que no quería ser un estorbo, pero yo le dije que lo acogeríamos encantados.

BRIGITTE. Te das cuenta de que nosotros también tendríamos que vivir con él, ¿no?

OTTO. Se lo he prometido, no me hagáis quedar mal.

BRIGITTE. ¿Por qué le prometes nada sin consultarnos antes?

KLAUS. Esta es nuestra casa, que no se te olvide.

OTTO. Yo flipo. ¡Sois unos hipócritas! ¿No sois de izquierdas?

KLAUS. ¡Qué acabes de empezar de voluntario no te da derecho a darnos lecciones morales!

OTTO. Toda la vida comiéndome la oreja con la solidaridad y ahora...

KLAUS. Es muy fácil ser altruista cuando la casa no es tuya y no haces ningún esfuerzo por mantenerla.

BRIGITTE. Klaus...

KLAUS. Si al menos aportases algo...

BRIGITTE. Relájate.

KLAUS. ¡Es que es lo que me faltaba! Como no teníamos bastante con un hijo, ahora vamos a tener que mantener también a un extraño.

OTTO. ¡No es un extraño! Es mi novio.

BRIGITTE. ¿Cómo que tu novio? ¿Desde cuándo es tu novio?

KLAUS. Hace dos meses ni lo conocías.

BRIGITTE. Define "novio".

OTTO. Estamos juntos y nos queremos.

BRIGITTE. Ay, por favor.

KLAUS. La semana pasada solo era un chico al que ayudabas. A ver cuánto te dura...

OTTO. ¡Esta vez es diferente!

KLAUS. Porque no recuerdo a ninguno que te haya durado más de un mes.

OTTO. ¡Para mí es lo más importante del mundo!

BRIGITTE. ¡Parad ya los dos!

OTTO. (*Respira hondo*) Lo necesita de verdad. Su compañero de piso lo acosa por ser gay.

KLAUS. ¿Cómo que lo acosa?

OTTO. Le amenaza. No para de insultarle y le hace la vida imposible.

KLAUS y BRIGITTE se miran, preocupados.

OTTO. No lo tendríamos que mantener. El estado le da una asignación y él nos pagaría un alquiler ajustado a sus posibilidades. El único requisito que pide Refugees Welcome es que tenga una habitación para él solo. Tenemos espacio de sobra.

BRIGITTE. Si ese no es el problema.

OTTO. ¿Entonces?

BRIGITTE. ¿Cuánto tiempo se quedaría? Dada su situación...

OTTO. Cinco meses.

KLAUS. ¡Cinco meses!

OTTO. Es lo que pone en el contrato, pero se puede marchar antes si las cosas le van bien.

BRIGITTE. Me parece que te estás precipitando. Imagínate que la convivencia no funciona, que no... encajamos.

OTTO. Hay un mediador entre el inquilino y los arrendadores. Aún a malas, se puede cancelar el acuerdo. Pero eso no va a pasar. Es muy buen chaval, muy serio y responsable. Os va a encantar. Seguro que os gusta más que yo y luego nos queréis cambiar.

BRIGITTE. Déjate de bromas. ¿Y si cortas con él?

OTTO. ¡No vamos a cortar!

BRIGITTE. No lo sabes. Esas cosas pasan. Se acaba vuestra relación y tendrías que seguir viviendo con él. Sería muy incómodo para ti. Para todos.

OTTO. *(Con voz llorosa)* Venga, es Navidad, y está solo, sin familia, sin nadie que se preocupe por él.

KLAUS. Los musulmanes no celebran la Navidad.

BRIGITTE. Bueno, supongo que podríamos conocerlo...

OTTO. ¡Genial! Voy a llamar a la persona de contacto para que organice la reunión. *(Abraza a BRIGITTE)* ¡Gracias, mamá!

BRIGITTE. No te emociones tanto, que aún no hemos dicho que sí.
OTTO se pone el abrigo, el gorro y la bufanda a toda prisa.

OTTO. Me voy a darle la noticia a Nasser.

KLAUS. No tan rápido. Te voy a poner una condición: si al final viene a vivir aquí,

te buscas un trabajo. Me da igual si limpias baños o si sirves hamburguesas en un McDonald's. Así ayudas a tu "novio".

OTTO. Vale. Que sí, te lo prometo, me buscaré un curro de lo que sea.

KLAUS. Anda, vete ya.

BRIGITTE. Come algo antes de irte.

OTTO. Ya me pillaré un kebab de camino.

Sale OTTO a toda prisa.

KLAUS. ¡Menudo cambio ha pegado tu hijo! Se ha encargado de todo el papeleo, ha sido eficiente... ¿A que acaba matriculado en Derecho, o en Cooperación Internacional?

BRIGITTE. ¡Que más quisieras tú! ¿No ves que lo único que le interesa es ese chico?

KLAUS. Era broma. Por lo menos está centrado en algo. ¿Y te has dado cuenta de que por fin se puede hablar con él? Ya no tiene esos arranques, razona las cosas...

BRIGITTE. ¿Y el refugiado? ¿Por qué sale con nuestro hijo? ¿No te parece raro?

KLAUS. Sí, yo también lo he pensado, pero Otto no tiene ingresos propios. No hay nada de malo en que lo invite a salir por ahí, en que le enseñe el país y las costumbres... Un dinero invertido en ayudar es un dinero bien invertido.

BRIGITTE. Sí, muy bien, pero ¿no te preocupa que haya llegado tan lejos?

KLAUS. ¿Qué quieres decir?

BRIGITTE. Está obsesionado, no piensa en otra cosa. Estamos hablando de un chico solo en un país extranjero, que viene de una guerra. Otto no está preparado para soportar esa carga.

KLAUS. Bah, el mes que viene estará con otro. Mientras no deje tirado al pobre...

BRIGITTE. No, esta vez no. Nunca lo había visto así.

KLAUS. Ahora eres tú la que piensa demasiado en el futuro.

BRIGITTE. Puede que tengas razón. No sé. *(Pausa)* Cinco meses. *(Pausa)* ¿Nos tomamos un gin tonic?

KLAUS. Sí, por favor.

BLOQUE VII

Segunda semana de septiembre de 2015.

Sala del hospital donde está ingresado Otto.

BRIGITTE y KLAUS están sentados en dos sillas, esperando.

BRIGITTE. Si hubiese seguido en casa, con nosotros...

KLAUS. Para, por favor. Bastante arrepentido estoy ya como para...

BRIGITTE. Y no lo llamaste en todo este tiempo.

KLAUS llora. BRIGITTE lo abraza.

BRIGITTE. Lo siento, cariño. Estoy muy nerviosa, no sé lo que digo.

Entra NASSER. KLAUS y BRIGITTE se levantan como movidos por un resorte.

BRIGITTE. ¿Has podido averiguar algo nuevo?

NASSER niega con la cabeza. BRIGITTE y KLAUS se vuelven a sentar.

KLAUS. ¿Crees que saldrá de esta? Nadie nos dice nada claro.

NASSER. No se puede saber con seguridad.

KLAUS. Los médicos nunca saben nada con seguridad. Os pasáis años estudiando, y después...

BRIGITTE. Pero, ¿es un coma o no es un coma?

NASSER. Es un estado semicomatoso. Es parecido, pero tiene más posibilidades de despertarse.

BRIGITTE. ¿Cuántas posibilidades?

NASSER. Es imposible de decir.

KLAUS. Vamos, que no sabes nada que no nos hayan dicho ya.

BRIGITTE. Por más que me esfuerzo, no consigo entender qué le ha pasado.

NASSER. Es normal... habitual, que tenga una recaída. Ha sufrido una lesión en los hemisferios cerebrales, que están conectados con el sistema psicomotriz.

BRIGITTE. ¿Y no pueden hacer nada más por él?

NASSER. Ahora solo se puede esperar.

Silencio. NASSER se sienta.

BRIGITTE. Ayer se encontraba bien, justo antes de hablar contigo. ¿No puede ser que, de alguna manera, lo hayas... desestabilizado?

KLAUS. ¿De qué hablasteis? ¿Se puso nervioso por algo?

NASSER. (*Se levanta*) ¿Cómo pueden pensar...?

BRIGITTE. Sí, perdona, es absurdo.

NASSER. ¿Creen que a mí no me duele? Estoy haciendo todo lo posible.

BRIGITTE. Lo sabemos. Lo siento.

KLAUS. ¿Te ha llegado a contar lo que le pasó?

NASSER. Dice que no se acuerda.

KLAUS. ¿No se acuerda de cómo llegó al canal, o no se acuerda de...?

BRIGITTE. ¿Y tú te lo crees? (*Pausa*) ¿O es que no nos lo quieres contar?

NASSER. ¿Por qué iba a ocultarles nada?

BRIGITTE. No lo sé, Nasser. Perdona que sea tan brusca pero, sinceramente, ya no sé si me puedo fiar de ti. Me dijiste que se había alejado de las drogas, y después me entero de que esa noche se había hinchado.

NASSER. ¡Yo, esa noche, no estaba con él!

BRIGITTE. Se ha convertido en un extraño. ¿De qué habláis cuando estáis a solas?

NASSER. Es privado.

KLAUS. ¿Es médicamente posible que no se acuerde?

NASSER. Podría tener una amnesia transitoria...

BRIGITTE. No es ninguna amnesia. Está completamente hermético con nosotros. Lo veo... triste, hundido. Y no es solo por el accidente. Antes de llegar aquí, ¿erais... era feliz?

NASSER. Mucho.

BRIGITTE. ¿Os llevabais bien?

NASSER. Sí, muy bien.

KLAUS. ¿Seguía saliendo tanto?

NASSER. Sí, salía bastante.

KLAUS. (*Sacude la cabeza*) Hay cosas que no cambian.

NASSER. Estaba buscando otro trabajo.

KLAUS. ¿Sí? ¿De qué?

BRIGITTE. Ya no sé si nos dices lo que queremos oír, o...

NASSER. Es la verdad.

BRIGITTE. No te conocemos tanto, puede que haya sido fallo nuestro.

NASSER. Si no se van a creer nada de lo que digo...

BRIGITTE. No os tendríais que haber ido de casa.

KLAUS. Si Otto no te hubiese conocido...

NASSER. Me voy a la cafetería.

KLAUS. ¡No, espera!

NASSER se queda quieto, expectante.

KLAUS. Perdona. Entiende que...

BRIGITTE. Estamos desesperados. Ya casi ni nos dirige la palabra, solo habla contigo.

NASSER. Tiene miedo de hablar con ustedes porque siente que les ha decepcionado, piensa que le ven como...

KLAUS. No, todo eso es agua pasada.

BRIGITTE. ¿Eso te ha dicho?

NASSER. Me hizo prometer que no lo dejaría solo.

KLAUS y BRIGITTE se miran.

KLAUS. ¿Crees que...? ¿Podrías... podrías hablar con Otto? Cuando recobre el conocimiento. Y decirle que... Convencerlo para que vuelva a hablar con nosotros.

BRIGITTE. Por favor, si despierta, dile que no tiene que contarnos nada que no quiera, que no le vamos a preguntar nada, pero que vuelva a hablarnos.

NASSER asiente.

KLAUS. Gracias.

NASSER. ¿Por qué no se van a casa a descansar? Llevan más de veinticuatro horas sin dormir.

KLAUS. ¿Y si despierta?

NASSER. Yo les aviso.

BRIGITTE y KLAUS se miran.

KLAUS. Podríamos pasar por casa un momento, ir a por ropa limpia.

BRIGITTE. Ve tú, yo me quedo.

KLAUS. (*Va a decir algo, pero desiste*) Llamadme a la mínima novedad.

Sale KLAUS.

NASSER. Hay un hotel aquí al lado. Voy a reservar una habitación para que pueda dormir unas horas, lo necesita.

Sale NASSER.

BRIGITTE. Siempre hemos sido uña y carne, el secreto era no cortarte las alas, por eso volvías a mí. ¿Quizá te di demasiada libertad? Si hubiese sido más estricta, si te hubiese marcado límites, ahora no estarías aquí. No, no es cierto. Hace ya mucho que empezaste a volar por tu cuenta. Me puse una venda en los ojos para seguir en ese momento en que eras un bebé, y me mirabas como si el mundo fuera nuevo, como si pudiera enseñártelo todo. Pero el tiempo nos arrolla. Me dicen que te hable, que es bueno para ti, que en el fondo me comprendes, pero yo lo que quiero es escucharte, estoy harta de encadenar palabras que se quedan flotando en el aire.

BLOQUE VIII

Principios de enero de 2015.

Casa de Klaus, Brigitte, Otto y Nasser. Schöneberg.

Cocina. Es por la mañana, a la hora del desayuno. BRIGITTE está preparando café. Entra NASSER.

BRIGITTE. Buenos días.

NASSER. Buenos días.

BRIGITTE. ¿Has dormido bien?

NASSER. Sí, gracias.

BRIGITTE. ¿Qahwah?

NASSER. ¿Habla árabe?

BRIGITTE. *(Le sirve un café a NASSER)* Qué va, solo sé decir cuatro palabras, y mal. Hace muchos años, pasé un verano en Marruecos, en un programa de intercambio lingüístico. *(Le da el café)* Supongo que esto te resultará insípido. *(Se sirve un café)* ¿Vosotros también tomáis café con cardamomo? Es de lo más exquisito que he probado en la vida.

NASSER. Sí, pero desayunamos té.

BRIGITTE. Claro, qué tonta, no había caído. Entre semana voy loca, no tengo tiempo de organizar. *(Busca en el armario)* Creo que solo tengo té de bolsa...

NASSER. No se preocupe, ya me estoy acostumbrando al café de aquí. No se moleste, de verdad.

BRIGITTE. Bueno. Enhorabuena otra vez por la residencia. Podríamos celebrarlo, hacer una cena...

NASSER. ¡Claro! Puedo hacer kibbeh, fatteh, muttabal...

BRIGITTE. ¿Cocinas? Mi hijo no sabría ni hervir una patata. Pero suena muy laborioso.

NASSER. No pasa nada, a mí me encanta.

BRIGITTE. Pues lo probaremos. Creo que no conozco la comida siria. *(Pausa)* ¿Estás cómodo aquí?

NASSER. Estoy muy bien, gracias. Espero poder trabajar pronto.

BRIGITTE. ¿Qué tienes pensado?

NASSER. Miraré en locales árabes, o turcos. De momento es lo único que puedo conseguir.

BRIGITTE. Me imagino que las condiciones...

NASSER. No me importa. Necesito trabajar ya o me voy a volver loco.

BRIGITTE. Seguro que más adelante encuentras algo mejor, en cuanto hables alemán con fluidez. La verdad es que estás aprendiendo muy rápido, lo hablas muy bien para llevar tan poco tiempo aquí. *(Pausa)* Perdona, no quería sonar condescendiente. Quiero decir que es un idioma complicado.

NASSER. Después de haber aprendido turco...

BRIGITTE. Claro, claro. ¿Qué te parece Alemania?

NASSER. Pues... todavía me estoy adaptando.

BRIGITTE. Sí, tenemos fama de fríos, y de entrada podemos ser difíciles. Solo hay que conocernos más a fondo. *(Pausa)* Y dime, ¿siempre te ha interesado la medicina?

NASSER. Sí, desde pequeño.

BRIGITTE. ¿Qué es lo que te atrae?

NASSER. *(Piensa)* No sé... supongo que ayudar a los demás.

BRIGITTE. Tiene que ser muy gratificante. Y tiene que gustarte mucho, habrá sido muy duro separarte de tu familia.

NASSER. Lo más duro ya lo hemos pasado. Sé que están ahí, aunque no los tenga cerca.

BRIGITTE. Sí, es reconfortante. ¿Hablas mucho con ellos?

NASSER. Casi todos los días.

BRIGITTE. En Marruecos me quedé en casa de una familia de la zona, y fueron tan hospitalarios. Lo recuerdo con mucho cariño. Sobre todo, recuerdo la llamada a la oración como un momento mágico.

NASSER casi se echa a llorar.

BRIGITTE. Perdona, no quería... Hay una mezquita en Willemsdorf. Está un poco lejos, pero habrá algún autobús...

NASSER. No, si en realidad no soy muy religioso. No creo mucho en nada.

BRIGITTE. ¿No? ¿Tu familia no...?

NASSER. Mis padres sí.

BRIGITTE. La bondad no es patrimonio exclusivo de la religión. Fíjate en ti: no crees, pero sientes el impulso de ayudar a los demás. *(Pausa)* Eres tan diferente de los chicos con los que ha estado mi hijo. Siempre ha salido con descerebrados, si es que a eso se le puede llamar salir. Pero veo que contigo va en serio. Entiendo lo que ha visto en ti: eres valiente, sensible, inteligente. Y Otto es muy alegre, muy divertido, ¿no? Seguro que lo pasas muy bien con él.

NASSER. No sé si deberíamos tener esta conversación.

Entra KLAUS.

KLAUS. Buenos días. *(Le da un beso a BRIGITTE)* ¿Qué conversación?

BRIGITTE. Nasser nos va a preparar una cena, resulta que cocina muy bien.

KLAUS. No me digas. *(A NASSER)* Me encanta la comida árabe. Me alegro de coincidir contigo, por fin.

BRIGITTE y KLAUS van sirviendo cuencos con cereales y tazas de café.

BRIGITTE. *(A NASSER)* ¿Te gustan los cereales?

Entra OTTO y le da un beso en los labios a NASSER, que se queda petrificado.

OTTO. *(Se ríe)* No seas tan tímido.

BRIGITTE. Hijo, dale un respiro. ¿No ves que aún no está ni instalado?

OTTO y NASSER se sientan a la mesa. OTTO coge de la mano a NASSER, que la retira, avergonzado.

OTTO. ¿Ya estás mejor?

NASSER asiente, incómodo.

OTTO. *(A BRIGITTE)* Es que anoche tuvo una pesadilla...

BRIGITTE. Come y calla.

BRIGITTE se sienta. Todos van comiendo y bebiendo.

KLAUS. Es terrible lo que está pasando en tu país.

BRIGITTE. Klaus...

OTTO. No seas brisas. Nos acabamos de levantar. Es domingo, y casi no he pegado ojo.

KLAUS. Me imagino que fuiste de los que salieron a la calle durante la Primavera Árabe.

NASSER. Sí, estuve allí...

OTTO. Ahora no le apetece pensar en eso.

KLAUS. Hijo, Nasser ya es mayorcito para responder por sí mismo, déjale hablar.

NASSER. *(A OTTO)* A mí no me importa. *(A KLAUS)* Empezamos muy esperanzados, creímos que las cosas podían cambiar, sobre todo cuando en Túnez y en Egipto cayeron los presidentes. Luego llegó el ejército, y... en fin... nadie se imaginó lo que iba a pasar en Siria.

BRIGITTE. Bueno, no es momento de hablar de cosas tristes. *(A NASSER)* ¿Quieres más café?

OTTO. Yo sí.

BRIGITTE le sirve una taza a OTTO.

KLAUS. *(A NASSER)* Los ejércitos deberían estar prohibidos, nunca traen nada bueno, ¿verdad?

NASSER. Sí. Todo empezó como una protesta por los derechos civiles...

KLAUS. Ojalá la resistencia civil fuese suficiente para cambiar las cosas.

OTTO. *(A KLAUS)* Para ya.

BRIGITTE. Si lo llego a saber me traigo libreta y boli para tomar apuntes.

KLAUS. Solo estamos charlando. He seguido con interés el conflicto en Oriente Medio y Nasser me puede contar su experiencia de primera mano. *(A NASSER)* Si a ti no te molesta.

NASSER. No, no hay problema. Pues... eso, los islamistas y los mercenarios llegaron después.

KLAUS. ¿Te habría gustado un cambio de gobierno?

NASSER. A mí sí, pero mucha gente pensaba que Al-Asad era buen presidente, que se podía mantener la democracia sin derrocarlo.

KLAUS. Está claro que subestimaron el poder del tirano.

NASSER. Es más complicado de lo que parece. Nunca imaginamos que el gobierno respondería con tanta violencia, ni siquiera los que estábamos en su contra.

KLAUS. Sabiendo que tenía el país en sus manos...

OTTO. ¡Ya está bien!

BRIGITTE. Klaus, suficiente.

KLAUS. Que contaba con el apoyo de Rusia, de Irán...

NASSER. ¿Y qué quería que hiciésemos? ¡No nos íbamos a quedar en casa y resignarnos, teníamos que intentarlo!

KLAUS. Perdona si te he ofendido.

NASSER. ¿Ustedes no salieron a la calle para pedir que tirasen el muro?

KLAUS. No pretendía traerte recuerdos dolorosos.

OTTO. Eres un bocazas.

KLAUS. Estamos muy contentos de tenerte con nosotros.

NASSER. (*Se levanta*) Gracias. Si no les importa, me voy a mi habitación. No me encuentro bien.

Sale NASSER apresuradamente.

OTTO. ¿Ves lo que has hecho? (*Sale corriendo detrás de NASSER*) ¡Nasser!

BRIGITTE. Qué falta de tacto, Klaus.

KLAUS. ¿Me vais a crucificar todos?

BRIGITTE. Apenas es un crío, no es analista político.

KLAUS. ¡No me he dado cuenta! Se le ve tan entero, tan seguro de sí mismo. Alguien que consigue que Otto se quede en casa por las noches...

BRIGITTE. Anda, ve a ver si está bien.

Sale KLAUS. BRIGITTE suspira y mira al techo.

BLOQUE IX

Principios de marzo de 2015.

Casa de Klaus, Brigitte, Otto y Nasser. Schöneberg.

Cocina. Es mediodía. BRIGITTE y KLAUS están de pie junto a la mesa. BRIGITTE sostiene un papel en la mano.

BRIGITTE. (*Le pone el papel en la cara a KLAUS*) ¡Mira! La partida de nacimiento de tu hijo. ¿Conque estaba loca, eh? Que si eran imaginaciones mías, que si era un chico encantador. ¿Te convences ahora?

KLAUS. Y yo pensando que era una buena influencia para Otto.

BRIGITTE. Lo sabía. Mira que lo sabía.

KLAUS. (*Grita*) ¡Otto! ¡Otto!

Entra OTTO, muy sorprendido.

OTTO. ¿Qué pasa?

BRIGITTE. (*Le enseña el papel*) ¿Me puedes explicar qué es esto?

OTTO. ¿Has registrado mis cosas?

BRIGITTE. Lo siento, pero no me ha quedado más remedio.

OTTO. ¡No tienes derecho a entrar en mi habitación!

BRIGITTE. No creas que ha sido agradable, pero es por tu bien.

OTTO. ¡Y una mierda! Es mi vida, hago con ella lo que me da la gana.

KLAUS. Tú te has vuelto loco. ¿En qué estabas pensando? Bueno, claro, tú no piensas, como siempre.

OTTO. Si me quiero casar, me caso.

KLAUS. Esa no es una decisión que se pueda tomar a la ligera.

OTTO. ¿Vosotros os lo pensasteis tanto?

A partir de este momento, se empieza a intuir la silueta de NASSER recortada contra el marco de la puerta. Se queda fuera de la habitación, inmóvil.

BRIGITTE. ¿Para cuándo es la boda?

OTTO. Pronto.

BRIGITTE. No tenéis fecha aún, ¿no? Te pido por favor que esperes, a ver si sigues queriendo dentro de unos meses.

OTTO. No voy a cambiar de idea.

KLAUS. ¡Es ridículo! Ni siquiera sabes qué vas a hacer con tu vida.

OTTO. ¿Y eso qué tiene que ver?

KLAUS. Esto es un arrebató. ¡Madura de una vez!

OTTO. Lo hago con la cabeza bien fría. ¿Sabéis cuánto tardarían en darle la residencia permanente? ¡Cuatro años! Cuatro putos años pendiendo de un hilo.

BRIGITTE. En ese tiempo pueden pasar tantas cosas. No sabes ni dónde ni cómo estarás para entonces.

KLAUS. ¿Y qué pasa, que con un marido alemán le regalan la residencia?

OTTO. El permiso le llegará mucho más rápido, hay menos papeleo.

BRIGITTE. ¿Y si luego os queréis divorciar? Es muy desagradable.

OTTO. No nos vamos a divorciar. Además, si me caso con él, ya no le pueden deportar.

KLAUS. ¿Por qué le van a deportar? ¿Ha cometido algún delito?

OTTO. ¡Claro que no!

KLAUS. Entonces, no tiene sentido.

OTTO. No puedo soportar verle así, lo único que quiero es hacerle feliz.

KLAUS. ¿Te parece poco lo que estás haciendo ya? No todos tienen tanta suerte.

BRIGITTE. Te estás olvidando de ti mismo, esto no es sano.

OTTO. *(Coge el papel y lo agita en el aire)* Solo son papeles. ¡Papeles! ¡Es un simple trámite! No entiendo por qué le dais tanta importancia.

KLAUS. No eres consciente de lo que implica un matrimonio. Para empezar, no tendríais las mismas ventajas fiscales que un matrimonio heterosexual.

OTTO. Ya ves tú, qué problema.

BRIGITTE. ¿Sabes que si uno de los dos tiene una enfermedad grave, el estado obliga al otro a cubrir los costes del tratamiento? Tengo un compañero de la universidad que casi se arruina...

OTTO. ¡Me la suda, me da igual lo que me digáis!

BRIGITTE. Sois libres para estar juntos, nadie os prohíbe salir.

OTTO. Hasta que le pase algo.

BRIGITTE. ¡Qué obsesión!

KLAUS. No lo conoces lo suficiente.

OTTO. ¿Cuánto hace falta conocer a alguien para firmar un papel?

KLAUS. ¿De quién ha sido la idea?

OTTO. Mía.

KLAUS. ¿Seguro?

OTTO. ¡Sí! No me ha amenazado con una pistola.

KLAUS. A mí he habéis decepcionado. Alguien capaz de planear esto y ocultárnoslo no merece mi confianza.

BRIGITTE. En cuanto empiece a ganar dinero, se lo enviará todo a su familia. ¿De verdad estás dispuesto a hacer este sacrificio? ¡Solo tienes veintidós años!

OTTO. Haré lo que tenga que hacer. Le quiero más que a nadie.

BRIGITTE. Se le ve muy dulce y muy pendiente de ti, pero... ¿no te das cuenta de que te puede estar utilizando?

OTTO. ¡Serás puta!

KLAUS. ¡No le hables así a tu madre!

OTTO. ¡No está conmigo por el dinero!

KLAUS. ¡Contigo desde luego que no!

OTTO. ¡Él nunca se casaría por interés! No tenéis ni puta idea de quién es. ¡Sois vosotros los que no lo conocéis!

BRIGITTE. Bueno, ya está bien. Y él, ¿no tiene nada que decirnos?

OTTO. Visto lo visto, prefiero que no hable con vosotros.

KLAUS. ¿Que prefieres...? Eso sí que no, que venga y que dé la cara.

Entra NASSER. BRIGITTE y KLAUS se quedan congelados unos instantes, luego reaccionan.

BRIGITTE. ¿Cuánto llevas ahí? El primer día que hablé contigo ya estabais planeando la boda, ¿verdad?

NASSER. Sí.

OTTO. ¿De qué habló contigo?

NASSER. De nada.

KLAUS. (A NASSER) ¿No nos lo pensabais contar?

OTTO. Fui yo el que le pedí que no dijera nada, porque vais de modernos, pero luego...

NASSER. Sé lo que parece, pero no es solo por los papeles. Para mí esto es nuevo. Yo al principio no me veía casado con un hombre, pero Otto me convenció.

KLAUS. ¡Ah! O sea, que es todo cosa de mi hijo.

BRIGITTE. (A NASSER) ¿No se lo has contado a tus padres, a que no? ¿Qué pensarían si se enterasen?

OTTO. ¿Le estás amenazando? ¡Él habla con su familia de lo que le da la gana! Nasser, vamos a hacer la maleta. Nos largamos. (*Se dispone a salir*)

BRIGITTE. (*Coge a OTTO por el brazo*) ¿A dónde crees que vas? ¿De qué vais a vivir? Poner música en un bar tres días a la semana no es un trabajo serio.

NASSER. Me han contratado en una panadería turca, empiezo mañana.

BRIGITTE. (A NASSER) Perdónanos, por favor. Quedaos aquí. No estamos en contra de la boda, solo os pedimos que lo penséis un poco mejor.

NASSER. No puedo seguir en esta casa, ya no me sentiría cómodo.

KLAUS. Lo que me faltaba por oír.

NASSER. Quiero darles las gracias por todo, han sido muy generosos conmigo.

OTTO. No puedo aguantar cómo tratáis a Nasser, sois asquerosos.

KLAUS. ¡Claro que sí, vete, lárgate!

BRIGITTE. Pero, ¿qué dices? ¿Estás mal de la cabeza?

KLAUS. No vamos a seguir protegiéndolo toda la vida.

OTTO. Esperabas un hijo ingeniero, como tú.

KLAUS. Yo ya no espero nada de ti. Eso sí, no hay vuelta atrás. Si quieres empezar de cero, hazlo por tu cuenta. Cásate, haz lo que te dé la gana, pero por aquí no vuelvas con el rabo entre las piernas.

OTTO. Pues claro que no, gilipollas. Y para que lo sepáis, no soy DJ, soy camello.

BRIGITTE. ¿Qué?

OTTO. Sí, camello. Paso pastillas por las noches y me llevo comisión, una comisión de la hostia. (A BRIGITTE) ¿A que eso no lo sabías, tú que eres tan lista? No buscaste lo suficiente.

KLAUS. ¿Que has estado escondiendo drogas en nuestra casa? ¡Yo te mato!

KLAUS se dirige a OTTO con intención de pegarle. BRIGITTE se pone en medio y los separa.

BRIGITTE. Klaus, para. ¡Basta! (A OTTO) Dime que no es verdad. (A NASSER) Y tú... tú lo sabías y...

KLAUS. ¡Fuera! ¡Fuera de mi casa!

OTTO. ¡Que os den!

Salen OTTO y NASSER, y BRIGITTE detrás de ellos.

BRIGITTE. ¡Otto! ¡Otto!

KLAUS se queda solo. Da un puñetazo en la mesa.

BLOQUE X

Mediados de marzo de 2015.

Casa de Otto, Nasser y compañeros de piso. Habitación de Otto y Nasser. Neukölln.

Penumbra. NASSER y OTTO están tirados en la cama, con los ojos cerrados. No están despiertos ni duermen. Se oye hard techno que poco a poco se va mezclando con con el sonido de tanques, bombas, disparos de metralletas y aspas de helicópteros. El ruido va subiendo de intensidad hasta que para en seco y NASSER se despierta gritando y se incorpora en la cama de golpe. OTTO se despierta sobresaltado.

OTTO. ¿Qué pasa?

NASSER. Me estaba mirando.

OTTO, medio dormido aún, apoya la cabeza en el pecho de NASSER.

OTTO. Duérmete, cariño.

NASSER. El niño aquel. Debía tener unos cinco años. Era mediodía, estaba en el zoco, había mucha gente. El aire empezó a llenarse de humo y me picaban los ojos, no podía respirar. Fue el día del incendio. Fui sorteando los puestos y llegué al borde de la explanada. El niño estaba en el centro, solo, asustado. Me miró, corría hacia mí. Le dispararon. Primero un tiro en la pierna, luego cuatro tiros en el pecho. Cayó al suelo. Quería ir a recogerlo, pero seguían disparando. Me quedé mirándolo, escondido en un callejón. No pude hacer nada. Se quedó tirado en medio de un charco de sangre.

OTTO se deja caer en la cama, como si resbalase.

NASSER. El olor de la sangre es... ácido, se te queda pegado a la nariz, se te atasca aquí (*se señala la garganta*) hasta que no puedes tragar. La sangre... tiene muchos colores, no es solo roja. Es granate, marrón, negra. Es viscosa, se te pega a la piel, no te la puedes quitar de encima. La sangre...

OTTO. Shhh, shhh...

NASSER. (*Se levanta, agitado*) Aún oigo los helicópteros, el ruido no me deja dormir. Por las noches no podíamos salir de casa. Pasaban a la altura de nuestro piso y toda la habitación se llenaba de luz blanca, parecía que fueran a entrar por la ventana. Los cristales temblaban. Oigo las aspas girando, oigo cómo destrozan los cristales. *De golpe, suena música electrónica a todo volumen. OTTO y NASSER bailan desaforadamente. Se ríen.*

NASSER. *(Se tira en la cama)* ¡Ay! Todo me da vueltas.

OTTO. *(Se tumba a su lado)* Tienes que beber mucha agua. *(Le acerca una botella de agua a NASSER, que se la acaba de un trago, mientras OTTO lo mira con ternura)* Las que nos comimos son bastante fuertes.

NASSER. No quería salir de allí. ¿Por qué hemos vuelto?

OTTO. *(Se ríe)* Porque llevábamos tres días ahí metidos. Y porque han cerrado.

NASSER. Quiero volver siempre.

OTTO. Es lo que tiene el Berghain. Una vez que entras... *(Abraza a NASSER y le va dando besos en el cuello)* Por fin una luna de miel en condiciones. ¡Qué ganas tenía de librarnos de mis padres!

NASSER. *(Se ríe)* Pues yo ni te cuento.

Se dan un beso largo. De golpe, NASSER se levanta y sube el volumen de la música. Le tiende la mano a OTTO.

NASSER. Baila conmigo.

OTTO se levanta y bailan unos instantes, hasta que se vuelve a tirar en la cama, riéndose. NASSER sigue bailando, OTTO lo mira fascinado.

OTTO. Uf, no puedo más. No me puedo creer que seas tan guapo. Tienes cara de niño bueno, pero luego... Fue brutal, nunca había visto a nadie bailar así. Te subiste a la tarima y había por lo menos cincuenta personas rodeándote.

NASSER. No me acuerdo.

OTTO. *(Se ríe)* Eso es buena señal.

NASSER se tumba y se recuesta en OTTO.

OTTO. ¿Mejor que los clubs de Alepo?

NASSER. Mucho mejor.

OTTO. Y encima te encuentro trabajo nuevo.

NASSER. Hombre, después de que me despidiesen por tu culpa...

OTTO. Basta de enfados.

NASSER va a protestar, OTTO le manda callar.

OTTO. Solo te di un beso en la puerta. Eso se llama homofobia. Y trabajabas catorce horas al día. Eso se llama esclavitud.

NASSER intenta protestar de nuevo.

OTTO. Chitón. A la mierda la panadería y a la mierda tu jefe. Ahora vas a estar mucho mejor.

NASSER. No sé, me va a costar estar desnudo delante de tanta gente...

OTTO. Te acostumbrarás.

NASSER. Sobre todo porque habrá mujeres.

OTTO. No me digas que nunca te ha visto desnudo una mujer.

NASSER. Mi madre, mi abuela...

OTTO. (*Suelta una carcajada*) Ay, que me meo. No te preocupes, son estudiantes de Bellas Artes, lo único que les interesa son sus dibujos. De verdad, estarán más pendientes de lo que haya en el papel que de tu cuerpo. (*Acaricia a NASSER*) Aunque claro, con ese cuerpo...

NASSER. (*Se aparta, muy serio*) Otto, hay una cosa... yo quería hablar contigo... tengo que contarte algo... que me ha pasado...

OTTO. Me estás asustando. Dilo ya.

NASSER. Pues... ayer estaba en el baño...

OTTO. Y...

NASSER. Estaba meando, y Hans entró detrás...

OTTO. ¿Te has liado con Hans?

NASSER. ¡No! Empezó a tocarme... y luego me metió la lengua...

OTTO. Vamos, que te has liado con Hans.

NASSER. Que no. Bueno, sí, pero muy poco.

OTTO. ¡Qué cabrón el Hans!

NASSER. Yo al principio no quería.

OTTO. Me lo tenía que haber imaginado, va detrás de ti desde el día que te vio.

NASSER. Lo siento mucho. No pasó nada más.

OTTO. Pero te lo pidió.

NASSER no contesta.

OTTO. Nasser.

NASSER. Me dijo que si quería ir al cuarto oscuro.

OTTO. ¿Te metiste con él en el cuarto oscuro?

NASSER. ¡No!

OTTO. ¡Qué hijo de puta! Son como buitres.

NASSER. No paraba de decirme que a ti no te importaría. ¿Eso es verdad?

OTTO. ¿Te gusta Hans?

NASSER. ¡No! Lo que pasa es que iba muy ciego, estaba contento por lo del trabajo...

OTTO. No te lo recomiendo, folla que da pena. (*Se tira encima de NASSER*)

NASSER. ¿Has estado con Hans?

OTTO. Todos hemos estado con todos.

NASSER. ¿Quiénes?

OTTO. Mis amigos, la gente que conoces. Y otros que aún no conoces.

NASSER. ¿Y lo sabéis y no os importa?

OTTO. Nadie es de nadie, ¿no? ¿Tú qué piensas?

NASSER. Al final era verdad.

OTTO. ¿El qué?

NASSER. Los alemanes sois muy raros.

OTTO. (*Se ríe*) Cómo se nota que soy tu primer novio-marido.

NASSER. No exactamente.

OTTO. ¿Habías tenido pareja antes?

NASSER. Salí con un chico en la universidad.

OTTO. ¿Que qué? ¿Y por qué no me lo habías contado nunca?

NASSER. Esas cosas solo se cuentan a alguien de mucha confianza.

OTTO. Ya te vale. ¿Quién era?

NASSER. Un compañero de clase.

OTTO. Pero, ¿era tu novio o...?

NASSER. Sí, pero allí la gente no se puede enterar.

OTTO. ¡Qué asco! ¿No te agobiabas?

NASSER. (*Se encoge de hombros*) Sabes que no puedes salir con alguien abiertamente, haces lo que puedes.

OTTO. ¿Y cómo os lo montabais?

NASSER. Nos veíamos en su casa, cuando sus padres habían salido. Les decíamos que habíamos quedado para estudiar.

OTTO. ¿Cómo se llamaba?

NASSER. Tarik.

OTTO. ¿Estabas enamorado?

NASSER *asiente*.

OTTO. No lo conozco y ya me cae mal. ¿Qué pasó?

NASSER. Se fue a Estados Unidos cuando empezó la guerra.

OTTO. Y si no, ¿crees que seguiríais juntos?

NASSER asiente.

OTTO. ¿Y qué habríais hecho?

NASSER. Hay formas de seguir viéndote, aunque te cases con una mujer.

OTTO. Flipante. Luego los raros somos nosotros.

NASSER. Bueno, ahora estoy contigo.

OTTO y NASSER se dan un beso largo y apasionado.

NASSER. ¿Quieres que estemos con otras personas? ¿Que hagamos tríos y esas cosas?

OTTO. *(Suelta una carcajada)* Tendrías que verte la cara ahora mismo. No, contigo no. Si te lías con otro, te corto la picha.

NASSER. No quiero liarme con otros.

OTTO. Más te vale. Ya te puedes olvidar de Tarik, de Hans y de los degenerados de Bellas Artes.

NASSER. Con uno tengo suficiente.

OTTO. Te quiero.

NASSER. Y yo.

BLOQUE XI

Mediados de agosto de 2015.

Casa de Otto, Nasser y compañeros de piso. Salón. Neukölln.

NASSER está tirado en el sofá, en chándal, desaliñado y ojeroso, fumando un cigarro. Suena música a todo volumen. Entra OTTO, recién levantado, en calzoncillos. Mira a NASSER con rabia.

OTTO. ¡Apaga esa mierda!

NASSER no reacciona.

OTTO. ¡Que lo apagues!

NASSER no se mueve. OTTO va hasta el ordenador y apaga la música.

OTTO. Estamos solos, ¿no?

NASSER. Sí, Claudia y Franz han salido.

OTTO. Qué raro que hoy no esté Hans. Podrías ponerle un colchón en el suelo. Total, es como si también viviera con nosotros.

NASSER. No sé por qué te molesta tanto que me junte con él, me lo presentaste tú.

OTTO. No sé, ¿igual es porque le haces más caso que a mí?

NASSER. Eso no es verdad.

OTTO. ¿Ah, no? Entonces, hoy no habréis quedado.

NASSER. Inaugura una exposición esta tarde en el Cassiopeia, le prometí que iría.

OTTO. Claro, y no puedes faltar o se pondrá muy triste, herirás su sensibilidad. El gran artista underground necesita público.

NASSER. ¿No puedo tener amigos?

OTTO. ¿Eso es lo que sois? ¿Solo amigos?

NASSER. Te lo he dicho mil veces, no ha vuelto a pasar nada desde aquella noche.

OTTO. Si tú lo dices, me lo tendré que creer, pero como alguna vez me entere...

NASSER. ¡Estás enfermo! No tienes ningún motivo para dudar de mí.

OTTO. Ya no te veo nunca. No sé lo que haces con los estirados de Bellas Artes.

NASSER. Si vinieses alguna vez con nosotros, no estarías tan paranoico.

OTTO. Y Hans es el peor de todos.

NASSER. Por lo menos, podrías hacer un esfuerzo por conocerlos.

OTTO. No me hace falta salir más de dos veces con ellos para saber que son unos esnobs. No entiendo qué ves en esa gente.

NASSER. Me enseñan cosas nuevas.

OTTO. Ay, sí, arte contemporáneo. Desde que ella es modelo...

NASSER. ¿Preferirías que saliese con tus amigos, que en lo único que piensan es en drogarse y follar?

OTTO. ¿Tanto te molesta que se diviertan? Como si a ti no te gustara...

NASSER. Claro que me gusta, pero hay otras cosas. Tus amigos me ven como a un animal exótico. Soy la novedad y les resulta divertido, pero pronto se les acabará la curiosidad.

OTTO. Qué elevado te has vuelto.

NASSER. No quieren ver más allá. Hans es otra cosa. Me consiguió el trabajo...

OTTO. Si lo llego a saber, no le pregunto.

NASSER. Le debo mucho.

OTTO. ¿En qué momento se me ocurriría a mí...?

NASSER. Hans y su gente me escuchan de verdad, se interesan por mí.

OTTO. ¿Por eso ya no sales conmigo?

NASSER. Sabes perfectamente por qué no salgo contigo.

OTTO. Gano más en un fin de semana que la gente normal en...

NASSER. ¡Me prometiste que lo ibas a dejar!

OTTO va a la habitación y vuelve con una bolsa llena de pastillas. La agita delante de la cara de NASSER.

OTTO. ¡Esto es dinero! ¡Dinero!

NASSER. ¿Y si un día te pillan? Estaré casado con un delincuente.

OTTO. A mí no me tangan, calo a la gente, y sé quién es secreta y quién...

NASSER. ¿Has pensado en lo que me podría pasar?

OTTO. Está todo controlado.

NASSER. ¿Qué haces con tanto dinero? Pagamos el alquiler a medias, los gastos a medias, llevamos una vida de lo más normal.

OTTO. Te prometo...

NASSER. ¿Hasta cuándo?

OTTO. ¡Y yo qué se! Me gusta vivir el presente. Mañana podemos estar muertos.

NASSER. Lo sé mejor que tú.

OTTO. *(Se lleva la mano a la cabeza)* Hostia, lo siento, Nasser.

NASSER. *(Le da la espalda a OTTO)* Ya no puedo confiar en ti.

OTTO. Quería darte una sorpresa. Es para ti. Estoy ahorrando para tu matrícula, para que puedas acabar la carrera. Con tu sueldo no llega. He abierto una cuenta en la que estás autorizado. No te lo quería decir hasta que lo tuviese todo, pero si te vas a poner así...

NASSER. Joder, Otto...

OTTO. ¿No estás contento?

NASSER. Así no se hacen las cosas. ¿No ves que es peligroso?

OTTO. Pensé que te alegrarías. *(Pausa)* ¿Preferirías que no pensase tanto en ti?

NASSER. No, pero dame un poco de aire, me estás asfixiando.

OTTO. ¿Tú me sigues queriendo?

NASSER. Si no te quisiera, ¿crees que aguantaría tus tonterías?

OTTO. (*Se acerca al sofá*) Hay cine en el parque, ¿por qué no vamos? Hace tanto que no estamos solos.

NASSER. Tengo skype con mis padres.

OTTO. (*Le acaricia con suavidad*) Bueno, pues llámalos ya.

NASSER. Mis tíos han tenido que vender el ordenador, me llamarán desde un locutorio.

OTTO. ¿A qué hora?

NASSER. Cuando puedan.

OTTO. ¿Ha pasado algo? Últimamente tienes más pesadillas que nunca.

NASSER. Mi madre está muy deprimida. Han matado a una prima suya en Damasco, y su marido está desaparecido. Aún no saben qué va a pasar con sus hijos.

OTTO abraza a NASSER.

NASSER. Otto, deberías hablar con tus padres de una vez.

OTTO. ¿De qué?

NASSER. Están preocupados por ti.

OTTO. Que se jodan.

NASSER. Solo diles que estás bien.

OTTO. No quiero oír más sermones.

NASSER. No te van a echar ningún sermón.

OTTO. Anda que no.

NASSER. Tu madre vino a verme ayer por la tarde.

OTTO. ¿Qué?

NASSER. No puede más.

OTTO. ¿Estuvo aquí? ¡Yo te mato!

NASSER. Llevaba meses llamándome. Tú no le coges el teléfono.

OTTO. Después de cómo te trató...

NASSER. Es normal, eres su hijo.

OTTO. ¿Qué le dijiste?

NASSER. Le enseñé un poco el piso, le conté que somos muy felices, que ya no eres camello... Lo que se me ocurrió para tranquilizarla.

OTTO. ¡Te dije que no quería saber nada de ellos!

NASSER. Han pasado cinco meses.

OTTO. ¿Y mi padre? No vino, ¿verdad?

NASSER niega con la cabeza. OTTO pasea agitado por la habitación.

OTTO. No, no estoy preparado.

OTTO se dirige a la mesa donde está el ordenador y se sienta. Empieza a teclear.

NASSER. Haz lo que quieras. *(Pausa. OTTO sigue tecleando)* No tardes mucho, lo necesito.

OTTO. Ven.

NASSER. ¿Qué quieres?

OTTO. Mira esto.

NASSER se acerca a la mesa y mira la pantalla del ordenador.

NASSER. ¿Me has comprado un billete a Atenas?

OTTO. Desde allí puedes llegar a Estambul en barco, y reunirte con tu familia. Te va a sentar bien estar con ellos. *(Pausa)* ¿Qué pasa? ¿No los echas tanto de menos?

NASSER. Sí, pero... Me da vértigo. Mi vida ha cambiado tanto.

OTTO. ¡Joder, contigo es imposible acertar!

NASSER. ¿Qué les voy a contar?

Se oye el sonido de la llamada de Skype desde el ordenador. NASSER le hace un gesto a OTTO para que le deje solo.

NASSER. Gracias.

Sale OTTO. NASSER pulsa un botón.

NASSER. As-salāmu ‘alaykum, ummi.

BLOQUE XII

Cuarta semana de septiembre de 2015.

Habitación de Otto en el hospital, después pasillo del hospital.

OTTO, con una pierna escayolada, entra andando a la pata coja, apoyado en KLAUS, al que rodea con el brazo y que le ayuda a mantenerse en pie.

KLAUS. Quién te iba a decir que te ibas a recuperar tan rápido.

OTTO. Sí...

KLAUS. Es increíble que ya puedas levantarte.

KLAUS ayuda a OTTO a tumbarse en la cama.

KLAUS. Así, con cuidado, despacito. ¿Te duele?

OTTO. No mucho. Lo peor es no poder rascarme, me arrancarían la escayola.

KLAUS. Paciencia, aún te quedan unas semanas.

Silencio. OTTO mira hacia la puerta, impaciente.

OTTO. ¿Y mamá y Nasser?

KLAUS. Han ido a comer.

OTTO. Ah.

KLAUS. ¿Tanto te molesta quedarte a solas conmigo?

OTTO. ¿Qué? ¡No! ¿Qué dices?

KLAUS. Escucha, Otto, supongo que ya te lo habrá dicho Nasser, pero no tienes que contarme nada, no te sientas obligado a...

OTTO. Yo no me siento...

KLAUS. Calla un momento, no he terminado. *(Pausa)* No sé si hice bien. A veces uno no sabe cómo... no sabe qué es lo mejor. Quizá he sido demasiado duro contigo, o te he exigido mucho. Me enseñaron que lo más importante en la vida es valerse por uno mismo, y es lo que trataba de transmitirte. Los días que pasaste en coma tuve mucho tiempo de pensar, se me pasaron tantas cosas por la cabeza...

OTTO. Uf...

KLAUS. ¿Sabes de qué me acordaba? De nuestras discusiones. ¿Te puedes creer que las echaba de menos? No sabes lo que habría dado en esos momentos por volver a discutir contigo.

OTTO. Papá...

KLAUS. Aquel día me dijiste que habría preferido que fueses ingeniero, como yo, y era verdad.

OTTO. ¿Qué?

KLAUS. Así, por lo menos, habríamos tenido algo en común. Lo que trato de decirte es que nunca te he entendido. Toda la vida resolviendo problemas, pero contigo nada tenía lógica. Y al final... al final me he dado cuenta de que eso es lo de menos. No

necesito entenderte, me basta con que estés aquí. No quiero que pienses que no me importas lo suficiente. Me da igual cómo seas, no necesito que cambies, lo que quiero es que no nos volvamos a alejar, ¿vale? Te... te quiero mucho, hijo.

OTTO abre los brazos. KLAUS se levanta y le da un abrazo, con mucho cuidado. Entra NASSER y los sorprende abrazados. Cuando KLAUS lo ve, se ríe nervioso, se separa rápidamente de OTTO y le da unos cachetitos en la mejilla.

KLAUS. Bueno, os dejo solos. Si necesitáis cualquier cosa, estaré por aquí cerca.
Sale KLAUS.

NASSER. *(Mira el lugar por donde se ha ido KLAUS)* Uauh.

OTTO. Sí, ya ves.

NASSER se sienta junto a OTTO.

NASSER. ¿Cómo te encuentras hoy?

OTTO. No te lo vas a creer. ¡Mi padre me acaba de llevar al baño!

NASSER. ¡No! ¿Has podido levantarte?

OTTO. Sí, apoyándome en él.

NASSER. Pero, ¡eso es genial!

NASSER se levanta y va a darle un abrazo, pero se contiene ante la reacción de OTTO.

NASSER. He hablado con los médicos. Dicen que, si todo sigue como hasta ahora, muy pronto te darán el alta, quizá la semana que viene. Las costillas se están reconstruyendo a buen ritmo, lo del fémur tardará un poco más. ¿Sientes molestias?

OTTO. Con las pastillas no noto gran cosa. En realidad, estoy en el paraíso, son mucho mejores que las que pasaba yo.

OTTO y NASSER sonríen. Silencio.

OTTO. Escucha, Nasser, no hace falta que sigas viniendo todos los días. Esto es muy incómodo, y ya están ellos para cuidarme.

NASSER. Te lo debo...

OTTO. Es tan típico de ti. No me debes nada.

NASSER. Después de todo lo que has hecho por mí.

OTTO. No puedes estar currando y luego viniendo al hospital.

NASSER. Te prometí que te cuidaría hasta el final...

OTTO. Sí, pero ya no aguanto más. Tenías razón, no va a funcionar. No podemos seguir comportándonos como si nada. Yo, por lo menos, no puedo.

NASSER. *(Asiente)* Seguiré viniendo hasta que te den el alta, y luego me buscaré otro piso.

OTTO. *(Se encoge de hombros)* Como quieras.

NASSER. ¿Cuándo se lo vamos a contar a tus padres? Cada día me cuesta más disimular.

OTTO. Todavía no. Se les cae la baba contigo.

NASSER. *(Se levanta)* Bueno, voy a...

OTTO. No, espera. Quiero contarte lo que pasó aquella noche.

NASSER. Ahora ya, ¿para qué?

OTTO. Necesito hablarlo con alguien. Después de la discusión, salí de casa hecho una furia, me fui de club en club, no aguantaba metido en ningún sitio, todos me recordaban a ti.

NASSER. Fue culpa mía.

OTTO. No digas eso. Claro que no. En la vida me había metido tanto, era como una farmacia andante. Al final no sabía ni dónde estaba. Ya era casi de día. Conocí a un tío en el Watergate. Bajamos por el puente, hasta el canal. Se apoyó en un árbol, se bajó los pantalones. Yo le estaba comiendo la polla como podía. Apareció un grupo de tíos gritando, con bates en la mano. El pavo salió corriendo con los pantalones bajados, yo no podía parar de reírme. Era tan ridículo verlo dando saltitos. Después, no recuerdo nada más, solo los golpes, el cielo borroso y una mancha roja. *(Pausa)* Tuve suerte de que me encontraran. No creo que vuelva a salir en una temporada larga.

NASSER. Tienes que denunciarlo.

OTTO. Llevaban pasamontañas. No me acuerdo ni del nombre ni de la cara del otro.

NASSER. ¿Cómo eran?

OTTO. Y yo qué sé. Unos nazis, con sus botas, con sus esvásticas. Los de siempre. *Entran BRIGITTE y KLAUS y se quedan en un rincón apartado.*

NASSER. ¿Se lo vas a contar a tus padres? Igual te ayuda.

OTTO. No, no quiero darles más disgustos, bastante les he hecho pasar ya. *(Pausa)* Gracias por obligarme a hablar con ellos.

NASSER. Os hacía falta. *(Se levanta)* En fin, voy a buscarlos.
NASSER sale de la habitación y llega hasta BRIGITTE y KLAUS.

NASSER. Ya pueden pasar.

KLAUS. Antes queríamos decirte que...

BRIGITTE. Estoy tan avergonzada. No hay excusa para lo mal que te tratamos.

KLAUS. Nos habíamos equivocado completamente contigo.

BRIGITTE. ¿Cómo pude hacerte responsable? Lo pienso y me parece estar oyendo a una loca. Solo quiero que entiendas que el pensar que podíamos perderlo te somete a un estrés que...

KLAUS. Acabas diciendo barbaridades.

BRIGITTE. Pero queremos que sepas que no pensábamos nada de lo que te dijimos.

KLAUS. Necesitábamos echarle la culpa a alguien, y te tocó a ti.

NASSER. Lo entiendo.

BRIGITTE. No te merecemos. Todo este tiempo has sido su ángel de la guarda.

KLAUS. Y sé que la boda fue idea de mi hijo. Nos alegramos de que formes parte de la familia. Otto ha tenido tanta suerte de conocerte.

BRIGITTE. Y nosotros.

KLAUS. Espero que puedas perdonarnos.

NASSER. No hay nada que perdonar.

BRIGITTE y NASSER se dan un abrazo. KLAUS y NASSER se dan un abrazo.

KLAUS. Bueno, pues ya está.

BRIGITTE. Qué peso me he quitado de encima. No veo el momento de salir de aquí. Este olor...

KLAUS. Hemos pensado que, en cuanto le den el alta, nos lo llevaremos a casa una temporadita.

BRIGITTE. Solo hasta que pueda volver a andar, para que no lo tengas que cuidar tú solo.

KLAUS. Sí, espero que no sea mucho tiempo, estaréis deseando volver a estar juntos.

NASSER sonrío forzosamente y aparta la mirada.

BLOQUE XIII

Principios de septiembre de 2015.

Casa de Otto, Nasser y compañeros de piso. Salón. Neukölln.

En el centro hay una mesa con un mantel muy vistoso. OTTO va colocando dos platos y cubiertos, una fuente con comida en el centro, dos copas, una botella de vino y varias velas. Comprueba hasta el último detalle, pasea nervioso por la habitación. Espera. Entra NASSER con una maleta. OTTO se abalanza sobre él y lo abraza.

OTTO. ¡Marido! Por fin. *(Lo llena de besos)* ¿Cómo ha ido el viaje? ¿Había mucho tráfico?

NASSER. *(Mira la mesa)* ¿Estamos solos?

OTTO. Les he pedido a Claudia y a Franz que nos dejen la casa para nosotros. ¡Toda la noche! Seguro que ya estabas echando humo porque no he ido a recogerte al aeropuerto. ¿A que esto no te lo esperabas?

NASSER deja la maleta en un rincón.

OTTO. Me estaba volviendo loco, pensaba que no ibas a llegar nunca. Llevo toda la tarde mirando el reloj, cada cinco minutos. Siéntate. Te he preparado cena alemana, ya sé que no cocino muy bien, pero... ¿Tienes hambre?

NASSER. No mucha.

OTTO. No me digas eso. ¿Estás muy cansado, no? No pasa nada, cenamos y luego te vas a dormir. Me quedo a tu lado en la cama, mirándote.

NASSER. Otto, tendría que hablar contigo.

OTTO. *(Se sienta)* ¿Sí? Bueno, primero cenamos y me cuentas el viaje, y luego ya me dices lo que sea. Llevo toda la tarde preparando esto. No te quedes de pie.

NASSER se sienta. OTTO abre la botella, sirve en la copa de NASSER y después en la suya.

OTTO. ¿Un poquito de vino? Es español, dicen que es buenísimo. *(Termina de servir y levanta su copa)* Por nosotros.

Brindan. NASSER no dice nada.

OTTO. ¿Cómo está tu familia?

NASSER. Bien.

OTTO le indica con un gesto que no sea tan escueto.

NASSER. Mi padre ha encontrado trabajo.

OTTO. ¡Genial! ¿Tu madre, tus hermanos?

NASSER. Ya casi hablan turco perfecto. Los van a apuntar a la escuela el curso que viene.

OTTO. Estupendo, ¿no?

NASSER asiente.

OTTO. ¿Les has hablado de mí?

NASSER. No he sido capaz. Cuando los tuve delante me di cuenta de que ellos viven allí, yo aquí. ¿Para qué? Se iban a disgustar.

OTTO. Se merecen conocer la vida de su hijo.

NASSER. Lo único que necesitan es saber que estoy bien. No hace falta dar detalles.

OTTO. ¿Yo soy un detalle?

NASSER. *(Se levanta)* Ya te he explicado...

OTTO va hasta NASSER y le da un beso en la mejilla, obligándole a volver a sentarse.

OTTO. Vale, vale, no te agobies. Ya se lo contarás algún día.

NASSER. Otto, de verdad, yo quería decirte...

OTTO. ¿No puedes esperar a que acabemos de cenar?

NASSER. Es importante.

OTTO. Sí, ya sé lo que me vas a decir. Las cosas tienen que cambiar.

NASSER suspira.

OTTO. Te mereces algo mejor. Te has esforzado mucho por conocer a mi gente, ahora me toca a mí. A partir de ahora, quedaré más con tus amigos. Creo que si les doy una oportunidad, hasta me pueden caer bien. Podemos ir a museos, a exposiciones, lo que a ti te apetezca. Y no volveré a criticarlos, nunca más. Suena bien, ¿eh?

NASSER. Otto...

OTTO. Espera, no he terminado. No volveré a montarte ninguna escena cuando quedes con Hans. He sido un gilipollas. Era la imaginación, que se me disparaba. Pensaba que en él ibas a encontrar algo que... Nunca más, te lo prometo. Y he dejado lo mejor para el final: ¡ya tengo el dinero para tu matrícula! Me buscaré un trabajo normal, de señor respetable. A partir de ahora te mantengo yo, te pongas como te pongas. *(Pausa)* ¿Qué te pasa? Estás pálido.

NASSER. Siempre te has portado tan bien conmigo...

OTTO. Cállate. Está decidido. Tú ahora a estudiar veinticuatro horas al día.

NASSER. Me has ayudado en todo. Me enseñaste la ciudad, me has presentado a un montón de gente. Si no fuera por ti, habría estado muy solo en Berlín. Dejaste a tu familia, compartes todo lo que tienes conmigo y no me pides nada a cambio. Desde que empezó la guerra, había perdido la confianza en los demás, hasta que llegaste tú...

OTTO. No tienes que darme las gracias. Ya no eres ese pobrecito refugiado que llegó hace un año, eres mi marido.

NASSER. En Estambul he tenido mucho tiempo para pensar. Hacía meses que no estaba solo. Lo he vuelto a ver con claridad: las cosas pueden cambiar de un momento a otro, y ya nada vuelve a ser lo mismo.

OTTO. No te sigo.

NASSER. Pues que... quiero que lo dejemos.

OTTO. Sí, me lo imaginaba.

NASSER. Lo nuestro no funciona. Queremos cosas diferentes.

OTTO se levanta y rodea a NASSER con sus brazos.

OTTO. Yo lo único que quiero es estar contigo.

NASSER suspira, mira al techo, se deshace del abrazo de OTTO y se levanta.

OTTO. Ya te he dicho que voy a cambiar.

NASSER. No quiero que cambies por mí. Cada uno es como es. Si intentas ser otro vas a estar amargado. Y yo también.

OTTO. ¿Te has enamorado de otro?

NASSER. No.

OTTO. ¿Es Hans?

NASSER. No hay nadie más.

OTTO. ¿Y si abrimos la relación?

NASSER. No quiero una relación abierta.

OTTO. Podemos intentarlo. Al principio me costaría, pero los celos se pasan.

NASSER. ¡No quiero estar con nadie! ¡Es en lo último que pienso ahora mismo!

OTTO. ¿Entonces?

NASSER. Estoy cansado de intentar evitar discusiones. Siempre que quiero hacer algo, lo primero que pienso es que te va a sentar mal. Tengo que ir con pies de plomo porque en cualquier momento estallas y...

OTTO. No me estás escuchando, a partir de ahora todo será distinto.

NASSER. (*Niega con la cabeza*) La gente no cambia.

OTTO. Tiene que haber algo que podamos hacer.

NASSER aparta la mirada.

OTTO. ¿Quieres que nos demos un tiempo?

NASSER niega con la cabeza.

OTTO. La convivencia quema. A lo mejor si vivimos cada uno en una casa...

NASSER. Da igual que vivamos juntos o a mil kilómetros, no va a funcionar.

OTTO. Eso es muy radical. (*Pausa*) Lo tienes claro, ¿no?

NASSER. A tu lado me ahogo.

OTTO. ¿Ya no me quieres? ¿Es eso, ya no me quieres?

NASSER. Nunca voy a dejar de quererte, pero...

OTTO. No me quieres.

NASSER. No he dicho eso. Yo...

OTTO. No, no me quieres. Dilo. Dilo en voz alta, para que pueda tenerlo claro.

¡Dilo!

NASSER. ¿Qué quieres que diga?

OTTO. Di: "Ya no te quiero". ¡Dilo! ¡Dilo!

NASSER. Ya no te quiero... como antes.

Silencio.

OTTO. No me puedo creer que mis padres tuviesen razón. Has hecho todo esto por interés.

NASSER. ¿Qué? ¡No!

OTTO. ¡Todo este tiempo me has estado utilizando!

NASSER. Sabes que no es verdad.

OTTO. Si me dejas, nos divorciamos.

NASSER. Si es lo que quieres...

OTTO. Aún no eres ciudadano alemán, que no se te olvide. Perderás bastantes derechos. Imagínate esas colas interminables otra vez. ¿Qué dices? ¿Eh? ¿Qué te parece?

NASSER. Otto, tú no eres así.

OTTO. Te llevaré a los tribunales. Mis padres conocen a abogados. Diré que me pagaste para casarme contigo. Se pueden falsificar documentos. ¿A quién van a creer, a un inmigrante desesperado o...?

NASSER. ¡Otto, por favor! Déjalo. Ya está.

OTTO. (*Coge su chaqueta y se dirige a la puerta*) No, esto no se acaba aquí. Tú no me dejas.

NASSER. ¿Adónde vas?

OTTO. A tomar el aire.

NASSER. (*Lo coge por el brazo*) Espera, ya me voy yo.

OTTO. (*Aparta el brazo con furia*) ¡No me toques! Ya has conseguido lo que querías. Ahora puedes quedarte solo, que es como siempre vas a estar, porque no sabes apreciar lo que los demás hacen por ti. Eres un egoísta y te vas a quedar solo.

OTTO sale de la habitación. NASSER se sienta con pesadez, coge su copa y se la acaba de un trago. Está a punto de estamparla contra la pared.

BLOQUE XIV

Verano de 2018.

Bar en Kreuzberg.

OTTO y NASSER están en la barra, OTTO con una cerveza en la mano y NASSER con un vaso de agua con gas.

OTTO. ¿En serio vas a beber agua?

NASSER. Después de lo de anoche...

OTTO. Eres un blando.

NASSER. Enhorabuena, me encantó la sesión.

OTTO. ¿Sí?

NASSER. Me gustó mucho. Y todo música tuya.

OTTO. Es lo que tiene estudiar dos años de composición y terminar un curso de DJ.

NASSER. Residente del Panorama.

OTTO. Ni más ni menos. ¿El que estaba contigo es tu novio?

NASSER. Lo conocí la semana pasada, no sé en qué acabará.

OTTO. Quién te ha visto y quién te ve. Entrasteis cogidos de la mano, como dos tortolitos. Cuando estabas conmigo no me dejabas tocarte en la calle, tenías una paranoia.

NASSER. Acababa de llegar.

OTTO. ¿Sabe que estás casado?

NASSER. (*Asiente*) Gracias por no divorciarte.

OTTO. Ya ves tú. No creo que me vuelva a casar nunca. De todas formas, si alguna vez lo necesito, estarás por aquí, ¿no?

NASSER. No me pienso marchar. Y tú, ¿estás viendo a alguien?

OTTO. No, bueno, como siempre, un poquito por aquí, un poquito por allá...

NASSER. Pensaba mucho en ti, pero no me atrevía a llamarte. Creía que estabas enfadado.

OTTO. ¿Yo, enfadado? Para nada.

Silencio.

OTTO. Bueno, ¿qué tal te va? ¿Sigues viviendo en Wedding? Te mudaste al culo del mundo.

NASSER. No está tan lejos. Es más barato.

OTTO. Ya.

NASSER. Me he matriculado en Medicina. He empezado este año.

OTTO. ¿De verdad? ¡Qué bien! Acabarás siendo un gran médico, ya tuviste prácticas intensivas conmigo. ¿Sigues currando de modelo?

NASSER. No, me quedaba muy lejos de casa. Ahora trabajo en mi barrio, de camarero.

OTTO. Pero, ¿en Wedding hay bares?

NASSER. ¡Qué gilipollas!

OTTO y NASSER ríen. Silencio.

OTTO. ¿Sabes por qué te llamé? Me encontré esto el otro día. (*Saca una foto del bolsillo*) De cuando estábamos recién casados. (*Se la alarga*) Quiero que la tengas tú.

NASSER. (*La rechaza*) No, de verdad.

OTTO. Yo soy un desastre, ha estado estos tres años guardada en un cajón. Si me la quedo la voy a perder.

NASSER. (*Coge la foto y la mira*) La entrada del Berghain.

OTTO. Menos mal que pasó lo que pasó. Si hubiese vuelto a aquella casa al día siguiente, habría quemado todas nuestras fotos.

NASSER. Seguro. (*Pausa*) ¿Cómo están tus padres? Me acuerdo mucho de ellos.

OTTO. Bien, bien. Me siguen preguntando por ti. Cuando les dije que habíamos cortado se lo tomaron peor que yo, se pusieron tan tristes.

NASSER. Debería ir a verlos. Siempre lo pienso, pero es como... raro, porque si tú y yo no nos vemos, pues...

OTTO. Ya.

NASSER. ¿Sigues viviendo con ellos?

OTTO. Qué va. Estuve un tiempo, pero después de tantos meses fuera no lo soportaba. O sea, ahora nos llevamos mucho mejor y tal, pero ya sabes... ¿Y tus padres?

NASSER. Al final les conté que me había casado.

OTTO. ¿En serio? Con un par. ¿Cómo se lo tomaron?

NASSER. Dejaron de hablarme. Les dije que era solo por los papeles, que no había encontrado otra posibilidad, pero...

OTTO. Lo siento.

NASSER. Lo acabarán aceptando. (*Pausa*) Ahora mismo, me gusta mi vida.

OTTO. ¿Crees que volverás a Siria?

NASSER. Algún día. (*Mira el reloj*) Me tengo que ir ya.

OTTO. ¿Tan pronto?

NASSER. Me he apuntado como voluntario en un centro para refugiados LGTBI, lo abrieron el año pasado.

OTTO. Ah, sí, algo había oído.

NASSER. Con tratarles la mitad de bien de lo que me trataste tú a mí...

OTTO. Tienen suerte de contar con un berlinés como tú.

Silencio.

NASSER. Me alegro de verte.

OTTO. Y yo.

OTTO y NASSER se dan un abrazo largo.

OTTO. A ver si la próxima vez no pasa tanto tiempo. Deberíamos quedar más a menudo.

NASSER. (*Asiente*) Gracias por invitarme a la sesión.

OTTO. Siempre que quieras. Te puedo conseguir entrada.

NASSER. Y tú pásate por el centro. Estamos en Wilhelmstrasse.

OTTO. Claro, iré.

JORGE AZNAR CANET

Silencio.

OTTO. Cuídate mucho.

NASSER. Tú también.

Se marchan en direcciones opuestas. Cuando OTTO está a punto de desaparecer, NASSER se da la vuelta y lo mira. Gira sobre sus pasos y sigue su camino. OTTO se da la vuelta y mira a NASSER marcharse.

EL ÚLTIMO RINOCERONTE BLANCO

José Manuel Mora

Inspirada libremente en El pequeño Eyolf de Henrik Ibsen

PRÓLOGO. “ME DIGO. AUTOBIOGRAFÍA”

Javier Hernando Herráez

Insua-30 de agosto de 2021

Ayer salí hasta tarde y hoy me levanté temprano para escribir este prólogo. Estoy cansado. Fui a un bar gay de Soria y tomé unas copas de más. Cuando llegué a casa el entusiasmo de mi borrachera golpeó la estantería y hay un montón de libros tirados por el suelo. Qué desastre. Además, sé que estos textos no sirven para nada. Son como las obras que te obligan a tomar un desvío y hacen que llegues tarde a una cita. Con suerte, en un prólogo podemos encontrar una carta de amor o algunas anécdotas personales, ligeramente bohemias o picantes. Sin suerte, que es lo normal, encontraremos una interpretación de la obra.

Ya que me he levantado y como no tengo la menor idea de cómo comenzar este texto, voy a mirar los libros caídos. Veo un ensayo de Virginia Woolf donde dice que si escribiéramos nuestras impresiones de *Hamlet* cuando volvemos a leerlo año tras año, sería prácticamente como escribir nuestra autobiografía, porque a medida que sabemos más sobre la vida descubrimos que Shakespeare también habla de lo que acabamos de aprender. Es lo mejor que se puede decir de un texto. Si leyendo escribo mi autobiografía, me digo, quizá no tenga que escribir un prólogo. Continuaré mirando los libros.

Conocí a José Manuel en un taller de escritura en el que nos explicó la estructura de una obra utilizando como metáfora los perímetros de seguridad de una reserva natural. Hay un centro que es un lugar al que nadie puede acceder, porque si entrásemos, la reserva entera desaparecería. Es el lugar más importante y de él depende todo el ecosistema, no podemos conocerlo de manera directa. Después hay otra zona a la que solo pueden acceder los investigadores con permisos especiales. Más allá hay otra zona, que rodea a la anterior, también de acceso restringido, donde pueden ir los amantes de la naturaleza y hay una última donde van a merendar los domingueros.

En el suelo veo la Biblia abierta por el Evangelio de San Juan y leo aquello de “la Palabra se hizo carne y habitó entre nosotros”. Que, además de ser una bonita definición para el Teatro, me digo —aún con el mareo de las copas de anoche—, debería ser

el camino que anduvieran los escritores. Los escritores, afirmo, los buenos escritores, matizo, tienen la tarea de acortar la distancia que separa el mundo y las palabras. Que las palabras penetren en la realidad y abran en ella agujeros como la carcoma lo hace en la madera, descubriendo su vacío. Su tarea es un irremediable fracaso, me digo al tropezar con un Dostoyevski. Será mejor que haga un descanso y tome algo para despejarme.

En el camino a la cocina veo las obras completas de Ibsen publicadas por Aguilar. Alguna editorial debería reeditarlas, me digo. Ojalá tuviera una editorial. Están abiertas justo en el momento en el que Allmers, en *El pequeño Eyolf*, dice: “Aún en medio de este dolor, me he sorprendido de pronto pensando en qué tendríamos hoy de comer...”. Tal vez sea una bonita definición para la Vida.

Abro la nevera y recuerdo que los talmudistas asquenazíes, unos eruditos judíos, leían utilizando cuatro niveles de significado simultáneo y hay autores que sostienen que Kafka escribía como escribía por pertenecer a esa tradición. Al relato, a la unidad, se accede atravesando los fragmentos, muchas veces irreconciliables, del mundo que llegamos a conocer. En la vida decimos que la intensidad es la perdurabilidad del pasado —y quién sabe si del futuro— en el presente. En *El último rinoceronte blanco*, como si se tratase de un telar, convergen fragmentos de la historia en un mismo agujero, un punto preciso donde se alumbra cierta intuición. Salgo al balcón. Abro la cerveza que acabo de coger en la nevera. Bebo.

La escritura de José Manuel, me digo, es sencilla en su complejidad o tal vez sencilla porque es compleja, como dicen los paleontólogos de las pinturas rupestres. En la calle pasa el afilador. Pasa un perro negro. Un hombre vendiendo flores de loto. El mundo sigue siendo un escenario. Apoyado en la barandilla, recuerdo que ayer, en el bar, hice un pequeño esquema en una servilleta. Entro en casa. Busco el pantalón y saco el papel arrugado del bolsillo. El esquema dice:

El último rinoceronte blanco. Flecha. Trata sobre la escritura, es decir, sobre la distancia que separa el mundo de las palabras. J.M., consciente de la imposibilidad, revela el mecanismo de su escritura, su metateatralidad. Citas: “Otra vez la escritura interponiéndose entre nosotros como un muro”. “Todo aquí es representación. Y no habrá palabras que puedan describir lo que suceda. Porque no hay nada que decir al respecto”. “A veces siento que no hay palabras”. En recuadro aparte: La tarea del escri-

tor, flecha, “contar una y otra vez todo lo que sucedió alrededor hasta llegar al núcleo de la cuestión”. Llegar con una luz al principio del HUECO. Convivir con él.

Como va sobre la escritura, flecha, trata sobre la paternidad y la autoría. Tarea: escribir algo vivo como un hijo. Citas: “Me refiero al niño. En nuestra relación es algo peor aún que tu escritura. Es algo vivo”. “Lo mejor que hay en nosotros es el pensamiento. Lo que pasa al papel no vale gran cosa”. Como va sobre la autoría habla sobre Dios. Como va sobre la paternidad y la escritura, flecha, trata sobre la responsabilidad. Responsabilidad, en mayúscula: “Tenía la íntima convicción de que estaba malgastando, mejor dicho, de que estaba perdiendo miserablemente el tiempo”. “No creo que un individuo como yo merezca dejar nada antes de marcharse de este mundo”.

Responsabilidad, flecha, equilibrio entre sociedad y soledad. Yo. El otro. Sociedad: “Iré a buscar a todos esos pobres niños perdidos (...) estarán aquí como si fueran mis propios hijos y les enseñaré a leer los libros que leía Jesús.” Soledad: “Me iré a la soledad de las montañas. (...) Quiero (...) penetrar en cada átomo y descender en soledad al fondo de la materia”. En un margen: un autor está en todos sus personajes de manera indivisible. En un recuadro aparte, subrayadas, las palabras: ver, niño, inocencia, y la cita: “Lo mejor que podemos hacer en este mundo es siempre jugar”. Podría ser el índice de mi autobiografía.

El último libro que está en el suelo es *Contra la interpretación* de Susan Sontag. En él, Susan escribe que jamás podremos recuperar la inocencia anterior a toda teoría, cuando el arte no se veía obligado a justificarse, cuando no se preguntaba a la obra de arte qué *decía*, pues se sabía (o se creía saber) qué *hacía*. Y más adelante dice: “Lo que ahora importa es recuperar nuestros sentidos. Debemos aprender a *ver* más, a *oír* más, a *sentir* más.”

Estoy terminándome la cerveza y empiezo a encontrarme mejor, menos cansado. Como sé lo que hace *El último rinoceronte blanco*, creo que no hará falta que escriba lo que dice. Cada cual hará su lectura. José Manuel Mora es un escritor atento. Comprometido con su obra, y comprometidos son aquellos que profundizan. Es clásico y pop. Alucinado e hiperrealista. Obsesivo. Sus obras están llenas de las lecturas que hace y, por tanto, de biografía. Sabe que el misterio ni existe para ser explicado ni puede explicarse. Me gusta su escritura y me interesa cómo piensa el mundo (el de las palabras y el otro). Conoce las fuerzas oscuras y las más luminosas. Para José

JOSÉ MANUEL MORA

Manuel contar bien una historia no es hacerla entendible sino respetar los huecos con los que está hecha. A veces, cuando escribe, siente la luz en sus dedos y su lengua es transparente. En fin, que se me ha acabado la cerveza y aún no tengo la menor idea de cómo terminar este texto. Voy a colocar los libros en las estanterías antes de que cojan forma.

PERSONAJES

JUAN, escritor

MAGDA, su mujer

JESÚS, hijo del matrimonio

JULIA, hermana de Juan, más joven que él

VERÓNICA, La Madre de las Lágrimas

ISMAEL, inversor financiero

Hemos de comprender que la necesidad occidental de interpretar ha de ser sustituida por el placer de ver.

In Memoriam
Verónica Forqué

EL ÚLTIMO RINOCERONTE BLANCO

José Manuel Mora

**PRIMERA PARTE
I. LA MUERTE DE SUDÁN**

JUAN. Jesús, ¿estás bien? ¿Te ocurre algo?

JESÚS. Nada. Bueno sí. Que estoy muy triste.

JUAN. ¿Por qué? He vuelto para cuidarte.

JESÚS. No se trata de eso. Ya me había hecho a la idea de crecer sin padre.

JUAN. ¡Qué cosas dices! Cuéntame qué te entristece.

JESÚS. La muerte de Sudán, el último rinoceronte blanco.

JUAN. Ya... internet, ¿no?

JESÚS. Lo he leído en *National Geographic*.

JUAN. Ya te dije que has de aprender a ver el mundo desde ti, sin necesidad de...

JESÚS. Juan...

JUAN. Papá.

JESÚS. Juan, cuando te fuiste pasé mucho tiempo solo. Sustituí al Padre por Internet. Ahora ya es tarde.

JUAN. Pero, ¿qué dices?

JESÚS. Sudán ha muerto a los 45 años de edad en Kenia. Ahora sólo quedan dos hembras de esta subespecie y la única esperanza es la fecundación "in vitro". Tengo fotos. Mira. Aquí camina por la sabana. En esta otra está con su cuidador. Es un ser misterioso, ¿no crees? Ha muerto por complicaciones de la edad. El guarda se llamaba (digo se llamaba porque, tras la muerte del rinoceronte, su vida perdió todo el sentido y se dedicó al juego, como tú a la escritura; quiero decir, que nada le importaba salvo el juego; como a ti la escritura). El guarda se llamaba Zachariah Mutai.

JUAN. No es exactamente así. Yo he estado mucho tiempo dándole vueltas a la idea de "responsabilidad humana", que no es exactamente lo mismo que dedicarse al juego.

JESÚS. Es lo mismo. Es sólo una excusa para pasar el tiempo y no enfrentarse a la acción. Zachariah Mutai perdió todos sus ahorros en el casino de Nairobi y luego se suicidó.

JUAN. Ya. Entiendo que su muerte puede ser entendida como un símbolo del menosprecio con el que los humanos nos enfrentamos a la naturaleza, pero, ¿por qué te afecta tanto todo esto, hijo? ¿A qué se debe esta tristeza y este deseo de estar aislado, de no querer hablar con nadie, de llorar sin sentido...

JESÚS. ¿Sin sentido?

JUAN. Si una especie desaparece, otra le sustituirá.

JESÚS. ¿Eso crees?

JUAN. Todo esto forma parte de la evolución, del plan del Arquitecto de la Naturaleza que muchos llaman Dios. Dios es la Naturaleza. No debes preocuparte.

JESÚS. Ese es el problema. Que vuestra idea de Dios os exime a todos los que creéis en Él de la responsabilidad humana.

JUAN. No es eso. Es aceptar lo inevitable.

JESÚS. Pero es que no es inevitable...

JUAN. No tiene sentido.

JESÚS. Y cuando sucede lo que habríamos podido evitar recurrís al argumento de la falta de sentido.

JUAN. Sudán ha muerto.

JESÚS. Y ya no quedan rinocerontes blancos machos por la caza furtiva que produce la demanda de cuerno para la medicina tradicional china y las empuñaduras de dagas en Yemen. La única esperanza para evitar la extinción está en el desarrollo de técnicas de fecundación "in vitro", usando óvulos de hembras y el semen almacenado de machos. De lo contrario, desaparecerá un misterio y si desaparece el misterio...

JUAN. Jesús, por Dios...

JESÚS. No creo en Dios. Soy ateo.

JUAN. Bueno está bien. Pero, ¿por qué no te ocupas de cosas de tu edad?

JESÚS. Porque los niños de mi edad no tienen la malformación que tengo yo. Porque yo tengo muletas y no puedo hacer lo que hacen todos...

JUAN. Pero puedes leer.

JESÚS. Y eso es lo que hago.

JUAN. Pero no filosofía. Al menos no aún.

JESÚS. No te acepto como padre así que no me digas lo que he de hacer. Además, a mí no me interesa la familia.

JUAN. ¿Ah no? ¿Y yo que soy, entonces?

JESÚS. Un hombre cuyo lazo he de romper para ser también yo un hombre.

JUAN. Mira Jesús, está bien que hayas encontrado una causa por la que luchar. Sudán. Está bien. Tienes ideales. Quizás puedas colaborar con alguna ONG que luche por los derechos de los animales.

JESÚS. No se trata de derechos. Además, no creo en ellas. Si el mundo sigue así, me haré nihilista.

JUAN. ¿Nihilista?

JESÚS. Sí.

JUAN. ¿Y qué entiendes tú por nihilista?

JESÚS. Alguien que cree que hay que destruir todo lo establecido, desde el orden hasta la escala de valores.

JUAN. Así que mientras yo reflexionaba sobre la responsabilidad del ser humano en la tierra este joven se hacía nihilista...

JESÚS. No te burles. Se trata de un asunto muy serio.

JUAN. Bueno, un poco de sentido de humor. Venga, vamos a la escena que la función está por comenzar.

JESÚS. Juan...

JUAN. Dime.

JESÚS. Si no consigo recuperar el misterio...

JUAN. ¿Qué misterio?

JESÚS. El misterio del último rinoceronte blanco.

JUAN. ¿Y entonces?

JESÚS. Si se pierde el misterio... si Sudán no engendra un hijo, la extinción se extenderá sobre nosotros y entonces yo nunca podré aceptarte como Padre, nunca te llamaré Padre, Juan, ni siquiera aquí en el escenario.

JUAN. Y yo preocupado por mi tratado de la responsabilidad humana... Menos mal que he vuelto...

JESÚS. Te lo tomas como una ficción, pero es algo más que eso.

JUAN. El Último Rinoceronte Blanco de José Manuel Mora y Carlota Ferrer. Con

Cristóbal Suárez, Julia de Castro, Verónica Forqué, Carlos Beluga, Lucía Juárez, Alejandro Fernández, Mateo Martínez y Emilia Lazo.

II. EL REGRESO DEL PADRE

MAGDA. Ha vuelto Juan. Apareció de improviso en el tren de la noche. Una hora antes de su llegada, me envió un mensaje frío y seco. Muy en su estilo, ¿no te parece?

JULIA. ¡Es tan reservado para todo!

MAGDA. De cualquier manera, es mil veces mejor tenerle aquí de nuevo.

JULIA. ¿Y se encuentra bien? ¿No está deprimido?

MAGDA. Cuando entró, le vi como transfigurado.

JULIA. ¡Qué bien hizo el médico en convencerle para ese viaje!

MAGDA. Ahora que ya ha pasado todo, quizá sea mejor verlo así. Pero no sabes qué días más horribles he tenido, Julia, y cuánto lo he echado de menos. Parecía enteramente que había muerto alguien de la casa...

JULIA. Pero si sólo han sido seis o siete semanas...

MAGDA. ¡Si yo fuese tan razonable como tú! Pero tenía miedo de que nunca volviera. Me comprendes, ¿verdad?

JULIA. No; quizá sea porque yo no tengo nadie a quien perder. ¿Y dónde está ahora?

MAGDA. Con Jesús. Desde que llegó no se ha separado de él...

JULIA. ¡Pobre niño! ¡Siempre tan pálido y encerrado en sus estudios!

MAGDA. Así lo quiere él.

JULIA. Es cierto; pero tú deberías oponerte.

MAGDA. No quiero mezclarme en esas cosas. Juan sabrá lo que hace. Además, ¿en qué iba a entretenerse Jesús, si no? No puede correr ni jugar como los demás niños...

Entra Juan.

JUAN. ¡Julia! ¿Tú aquí?

MAGDA. ¿Verdad que tiene un aspecto magnifico?

JULIA. ¡Estupendo! ¿Has terminado tu libro?

JUAN. ¿El libro?

JULIA. Me imaginaba que en cuanto salieras de este entorno familiar te sería más fácil...

JUAN. Eso me imaginaba yo también. Pero no ha sido así. No he escrito ni una sola línea.

JULIA. Y entonces, ¿qué has hecho en todo este tiempo?

JUAN. Pensar, pensar y pensar.

MAGDA. Pensarías también un poco en los nos quedábamos en casa, ¿no?

JUAN. Todos los días...

JULIA. ¿No has escrito nada? ¡Pareces tan feliz!

JUAN. Tienes razón. Porque lo mejor que hay en nosotros es el pensamiento. Lo que pasa al papel no vale gran cosa.

MAGDA. ¿Te has vuelto loco?

JUAN. Créeme: después de mí, vendrá otro que lo hará mejor.

Entra Jesús.

JESÚS. ¿Quién, papá?

JUAN. Paciencia; ya llegará.

JESÚS. ¿Y qué vas a hacer tú entonces?

JUAN. Volveré a las montañas.

JESÚS. Quizás pueda acompañarte.

JUAN. Quizá.

JULIA. ¡Pero, Jesús, qué guapo estás hoy!

JESÚS. ¿Sabes que pronto voy a aprender a nadar? Todos los chicos de la playa saben.

JULIA. Ven aquí, quiero contarte algo. ¿Conoces la historia de La Madre de las Lágrimas?

JESÚS. ¿*Mater Lacrimarum*, la bruja?

MAGDA. Este niño sabe latín.

JUAN. Anda, vete a jugar un rato al jardín.

JESÚS. Prefiero quedarme leyendo *Los Demonios* de Dostoyevski o estudiar griego antiguo.

JUAN. De hoy en adelante se acabaron las lenguas muertas. Has de aprender a jugar como el resto de los niños.

JESÚS. Juan, no me trates como a un crío. Hoy no quiero ir con los chicos...

JUAN. ¿Por qué no?

JESÚS. Porque yo nunca aprenderé a nadar. Prefiero quedarme con la tía y escuchar su historia.

III. MATER LACRIMARUM

VERÓNICA FORQUÉ. Una vez me enamoré de un escritor, pero cuando le conocí ya estaba acabado. África era donde decía que había sido más feliz, de modo que allí nos fuimos de safari con lo puesto para empezar una nueva vida. "Así, me decía él, podré eliminar la grasa de mi alma". A mí me encantaba todo lo que fuera emocionante e implicara un cambio de escenario. Y él había experimentado la ilusión de recobrar la fuerza de voluntad para volver a escribir. Tenía cierto talento, desde luego, pero en lugar de crear se había dedicado a comerciar con él. "Lo que hagamos para vivir es lo que realmente mide nuestro talento", me decía. Y como a mí me sobraba el dinero, él necesitaba seguridad y a los dos nos gustaba follar, beber y leer, el plan parecía perfecto.

Mi marido había muerto cuando yo era relativamente joven y durante una época me entregué al cuidado de mis hijos. Pero luego crecieron y ya no me necesitaban. Así que me di a los libros y a la bebida. Me encantaba leer por la tarde y mientras leía bebía whisky con soda hasta que el sol se ponía y yo me quedaba lo bastante borracha como para irme a dormir sin tener que tomar pastillas. Luego en otra época tuve amantes y ya no bebía tanto. Llegó un momento en que los amantes me aburrían. Entonces mi hijo murió en un accidente de coche y yo tuve que inventarme una nueva vida.

De repente me daba un miedo atroz estar sola y quería estar acompañada de alguien a quien respetara. Ahí fue donde le conocí. En una caseta de la Feria del Libro. Esto me lo puedo saltar sin problema. No tiene ningún interés. Y como os decía al comienzo, cuando le conocí, él ya estaba acabado. Por eso hicimos un trueque: a mí me ponía mucho estar cerca de un artista y él necesitaba seguridad. Entonces nos vinimos a África a hacer el safari. Pero esa segunda vida que habíamos soñado pronto

llegó a su fin. En una de las expediciones tuvo una visión. Le vino como una corriente. Pero no una corriente de agua ni de electricidad. No. Era una corriente de vacío. Sintió un vacío y pensó que pronto moriría. Lo raro fue que justo en ese momento, en el safari, en el borde de esa sensación de vacío, un rinoceronte blanco cruzó la sabana. “Esta noche voy a escribir”, me dijo. Me gustaría velarte mientras lo hace, le contesté yo. “No, prefiero estar solo para escribir. He sentido la cercanía de la muerte”, me respondió. No seas tan melodramático, le dije. Y el rinoceronte blanco pareció mirarnos, gimoteó y comenzó a producir un sonido extraño. Como de llanto. Esa misma noche murió. Quiso escribir. Pero no pudo. Dijo algo así como que lo importante es el pensamiento porque lo que pasa al papel no importa gran cosa. Lo único que consiguió dejar en el papel fue: “el último rinoceronte blanco”.

Y entonces me sentí tan sola que me fui a Estambul y comencé a frecuentar chaperos turcos sin parar y cuando me había gastado lo más grande y comprendí que no había manera de matar la soledad sino solo empeorarla, comencé a seguir a desconocidos que se me parecían a él —al escritor o a mi primer marido, ya no los recuerdo apenas—, a tomar notas de sus recorridos y a inventarme sus vidas hasta llegar a imaginar con todo detalle una nueva vida compartida. Algún día hare una *performance* con todo este material. Una vez seguí a un chico muy joven. No creo que tuviera más de 18 años. Pero le seguí. Le invité a cenar y luego fuimos a un local a bailar. Él bailaba muy mal y dejó de gustarme. Entonces un armenio que bailaba como Dios me dijo: vámonos. Y nos fuimos en taxi rodeando el Bósforo y luego caminamos un poco disfrutando del frescor de la noche que nos acariciaba el rostro y que nos dijo, el frescor, debéis hacer el amor ya. Es urgente. Por eso buscamos un hotel de cuarta categoría cerca del Bósforo donde él acarició toda mi piel como si fuera pétalo de rosa y lo hicimos y cuando desperté ya se había ido y yo sentí un HUECO por dentro y no se me ocurrió otra cosa que recorrer Estambul día y noche, pasear y leer hasta que me sintiera un poco más fuerte y pudiera regresar a Madrid.

Y en Madrid me dio por frecuentar bares gays. En lugar de ansiolíticos, bares gays para tratar de calmar el HUECO. Creedme, algunos maricones poseen —ellos en sí mismos— un efecto calmante y lisérgico que viene muy bien para la depresión. Quizá sea porque han aprendido a estar solos o porque no encuentran un sitio, salvo cuando intentan imitar a la familia convencional teniendo una piara de niños utilizando

para ello vientres de alquiler de rusas. Ahí se equivocan. Pero qué se yo... El caso es que me dio por frecuentar bares gays. Mi terapeuta [cómo son los terapeutas, oye, que se creen ellos que saben todo lo que se le pasa a una por el corazón y siempre tienen respuestas para todo. A mí me ponen de los nervios. “Repíte conmigo, Verónica”, me decía el terapeuta argentino, “todo depende de ti. Sólo tú eres la responsable de haber llegado hasta aquí”]; en fin, que el terapeuta me decía que somos nosotras las responsables de nuestras autobiografías y que, por tanto, podemos construir nuestro propio futuro. Y es verdad. Pero, en ese momento, a mí lo que me generaba era mucha más ansiedad. “Nada como una buena pandilla de maricones”, me decía un amigo peluquero. “Tienes que pensar de otra manera y no escurrir el bulto de tu soledad con maricas sin oficio ni beneficio”, me decía, por otro lado, una amiga rusa muy rica que vivía en Soria: “vente conmigo un tiempo, que aquí en Soria vamos a estar las dos muy tranquilas y cuidamos la una de la otra”.

Se llamaba Helena y su familia provenía de la aristocracia rusa de San Petersburgo. No me preguntéis por qué, pero tuvo una crisis muy grande y de San Petersburgo se fue a París, de París a Madrid y en Madrid le dio un siroco y se compró una casa abandonada en Soria. ¿Y qué hago yo en Soria sin antros gays? “No subestimes la provincia, Verónica. Es más, es en la provincia donde se encuentran los verdaderos nichos de maricones. Vente unos días y prueba. En Soria tenemos el Lolita’s club y además tengo cajas de champagne del bueno para aburrir. Del francés. Del que no deja resaca. Nada que ver con el cava. El cava está sobrevalorado. Puro marketing catalán”, me dijo la aristócrata rusa. Así que allá que me fui yo a Soria y me hice adicta al Lolita’s club: un antro repleto de hombres y mujeres solitarias con perros de hocicos canosos que no se tomaban la vida en serio —los hombres, no los perros—, y que siempre tenían una buena historia truculenta que contarte. Esos hombres y mujeres conocían muy bien el vacío que se extiende al otro lado. Por eso quizá todos tenían un ramalazo místico. Es lo que tiene la periferia, que, o te da por el misticismo, o te enganchas a cualquier cosa. Por eso yo creo que a los niños hay que hablarles de Dios desde muy pequeñitos. Porque si no, terminan convirtiéndose en fascistas o abrazando cualquier otra causa que les dé sentido. Y antes de que pasen a engrosar las filas del Opus Dei, a mí me parece mucho más sano que se vuelvan gays. Aunque le gusten las mujeres. Eso es lo de menos. ¿De qué os estaba hablando?

De Soria y su paisaje. A mí me recordaba a África. La nieve. El vacío. La soledad. Y vosotros os preguntaréis: ¿por qué nos cuenta Verónica todo esto y qué tiene que ver con esta función? Pues tiene su sentido. Pero eso aparecerá al final del relato. En el Lolita's club una noche conocí a una joven de aspecto triste y cara enrojecida –no sé si del frío o del alcohol– pero muy triste, borracha y operada. Apenas se mantenía en pie. Su perrita, una caniche blanca a la que llamaban Débora, parecía disfrutar recolectando basura. La chica fue a pedir otra copa al camarero, un joven de aspecto iraní, y yo le dije que no se la pusiera, que si seguía bebiendo con esa desesperación no llegaría a su casa en pie. En ese momento ella me miró y me dijo: “gracias”. Mi gesto de cuidarla la había conmovido profundamente. Y entonces me dijo al oído con llamas ardientes en sus ojos: “¿quién piensas tú que es la madre de Dios?” Pues la verdad es que esa pregunta me pilla un poco a desmano, vamos que no creo yo que este sea el mejor momento ni el lugar más adecuado para hablar de teología. “La Madre de Dios es la esperanza del género humano”, me dijo. “La Madre es la tierra cruda y en ella se encierra la verdadera alegría del hombre. Cuando hayas empapado en profundidad la tierra con la ofrenda de tus lágrimas todo te producirá contento y ya no sufrirás ninguna amargura”, me dijo la chica y yo me quedé muerta. “Soy La Madre de las Lágrimas. Mi vida comenzó hace siglos en la costa del Mar Negro. He vagado por el mundo acumulando riqueza y poder personal. Estoy aquí para ayudarte a cambio de que me brindes tu Alma y me proporciones cobijo”. La joven se arrodilló y comenzó a besar el suelo y a llorar mientras su perrita Débora le lamía el rostro. Yo no le hice mucho caso porque la chica no se tenía en pie.

Cuando le conté todo esto a Helena, la rusa, me dijo que ya había llegado el momento; pero... ¿qué momento?, le dije yo. “El momento de acompañarme a La Lección que impartirá un amigo escritor en el Círculo de la Amistad. Un círculo revolucionario numantino. Has de conocerle. Es el responsable de esta pieza”. ¿De qué pieza? “De la obra que representas en tu vida”, sentenció. Yo no represento ninguna obra, Helena, yo soy yo: Verónica. “Verónica, siempre has estado muy perdida. Pero ahora más. No te das cuenta de lo que se está cocinando a tu alrededor. ¿Tú sigues fumando marihuana?”. Un porro de vez en cuando sí que me fumo, la verdad. “Sinceramente, creo que este escritor podría ayudarte”. Ayudarme, ¿a qué? “A encontrar un sentido antes de que el tiempo te devore”, me dijo, y se quedó tan ancha. “Porque una mujer que se

pasa todas las noches en antros de maricas nunca encontrará lo que verdaderamente anhela en un hombre”. Oye, ¿y a qué viene ese ataque de moralina? Yo he venido a Soria porque tú me has invitado. “Todos los hombres son asesinos en potencia”, me soltó ella así en seco. “Entiéndelo desde el punto de vista simbólico si quieres. Han sido hechos para destruir. Pero este escritor te caerá bien. Le apasiona África y los rinocerontes blancos. Y habla de la Ley de la Transformación. En realidad, La Madre de las Lágrimas no es más que una ficción suya”.

Y al día siguiente, en el Círculo de la Amistad en el que el escritor impartiría La Lección sobre la Ley de la Transformación, fui atendida por un cortejo de jóvenes camareros de rostros pálidos. “En realidad no son camareros. Son seres facilitadores. Elige al que quieras y pídele lo que ansíes para calmar el HUECO”. Helena, pero tú esto me lo tendrías que haber comentado, ¿no te parece? Que yo soy una mujer muy liberal y estoy abierta a todo lo que venga, pero... estos jóvenes podrían ser mis hijos. “No tengas miedo, Verónica. En realidad, todos son tus hijos. Los hijos que nunca tuviste. Todo aquí es representación. Y no habrá palabras que puedan describir lo que suceda. Porque no hay nada que decir al respecto. De todos modos, todos vamos a morir. Así que mientras antes te entregues, mejor. El HUECO desaparecerá y te sentirás mucho más ligera. Y deja ya de hablar que hablas mucho”. Y entonces sucedió lo que tenía que suceder y el HUECO desapareció.

“El cuerpo y la conciencia del hombre son débiles y por cada error que cometa su cuerpo y su conciencia se ha de producir una compensación. Porque el hombre y la mujer nacen con un alma pura y es de la ignorancia y del miedo de lo que deben ser librados”.

No hay palabras para contar lo que ocurrió a continuación. Tendría que contar una y otra vez todo lo que sucedió alrededor hasta llegar al núcleo de la cuestión. Y entonces esto no tendría fin. Lo importante es que desde ese momento yo me alimente de jóvenes; y/o de la representación; o de los jóvenes que representan una ficción. Es el tributo que he de pagar a La Madre de las Lágrimas por haberme liberado del HUECO. Y por eso estoy aquí. No me juzguen. Por favor. Soy más débil de lo que pensáis. Y llevo siglos transitando diferentes cuerpos y viviendo en soledad. El niño de esta función morirá en breve y su fin será espantoso. Sobre todo, para los que quieran continuar viendo la representación. Para él no. Para él será algo muy ligero, similar a

la grieta que le permite a la mariposa abandonar el huevo. Y hermoso. Será hermoso porque no hay explicación. Sólo Transformación. Sólo Visión. Mi vida es Teatro. Y las Almas de los que mueren me permiten seguir viva con vosotros cada noche. Gracias por acompañarme. La Muerte es un acto de Amor. Ya veréis. Al final llegaréis a la conclusión de que TODO ES BUENO. Todo. O, al menos, esto fue lo que aprendí de La Lcción que el escritor amigo de la aristócrata rusa impartió en el Círculo de la Amistad.

IV. TODO ES BUENO

VERÓNICA. ¿Qué te ha parecido mi relato, joven?

JESÚS. Inverosímil.

VERÓNICA. La verdad genuina es siempre inverosímil. Para hacer que la verdad parezca verosímil siempre hay que darle una dosis de mentira.

JESÚS. Entonces, digamos que carece de unidad de acción.

VERÓNICA. ¿Y?

JESÚS. El espectador no puede asumir toda esa catarata de personajes y acontecimientos.

VERÓNICA. O sea que no te ha interesado.

JESÚS. Yo no he dicho eso.

VERÓNICA. ¿Y entonces?

JESÚS. Comprenda usted que yo no soy el espectador medio.

VERÓNICA. Claro.

JESÚS. Lo que más me ha impactado has sido la parte final.

VERÓNICA. ¿Podría saber por qué?

JESÚS. Quizá porque soy capaz de reconocer la presencia de ese HUECO en mí. Y, ¿sabe usted? Tengo la certeza de que nada ni nadie podría calmarlo. Bueno. Miento. Sólo habría un modo de hacerlo.

VERÓNICA. Niño, tú eres un alma vieja encerrada en un cuerpo joven.

JESÚS. Eso es porque he vivido mucho tiempo sin padre. No tiene ningún mérito.

VERÓNICA. ¿Tú tienes respuestas para todo?

JESÚS. Sí.

VERÓNICA. A ver, y entonces cuál sería el modo de hacerlo.

JESÚS. Hacer, ¿qué?

VERÓNICA. Calmar el HUECO.

JESÚS. Si la especie del rinoceronte blanco no desapareciera de la faz de la tierra yo estaría dispuesto a...

VERÓNICA. ¿A qué?

JESÚS. Yo estaría dispuesto a...

VERÓNICA. Dime.

JESÚS. No lo sé. A veces siento que no hay palabras. Habría que cerrar las escuelas y ampliar los cementerios.

VERÓNICA. En eso estoy de acuerdo.

JESÚS. Si la aventura del progreso se traduce inexorablemente en un aumento de la autocracia y la desconfianza, de la injusticia y de la prostitución de la naturaleza, del sentimiento competitivo del hombre y de la exaltación del dinero, de la explotación de los recursos naturales y de la desaparición de las especies, yo no quiero seguir.

VERÓNICA. ¿Y si el rinoceronte blanco continuara existiendo?

JESÚS. Entonces yo descansaría en paz.

VERÓNICA. La ley de la Transformación.

JESÚS. ¿Sabe usted, señora? Yo estoy muy solo.

VERÓNICA. Te comprendo, hijo.

JESÚS. Creo que usted sería una buena madre para mí. ¿Quiere usted ser mi madre?

VERÓNICA. No llores.

JESÚS. No se preocupe. Estoy acostumbrado. Lo hago siempre a solas. No quiero que esos conozcan mi debilidad. Me gusta ver cómo la tierra empapa mis lágrimas. Usted es La Madre de las Lágrimas, ¿no?

VERÓNICA. Esa soy yo.

JESÚS. Algunos creen que usted es una bruja que se alimenta de jóvenes. Pero yo no les hago caso. Yo creo que en el fondo eres buena.

VERÓNICA. Todo es bueno, Jesús, en verdad, todo es bueno. Ven, cobíjate en mi seno.

V. LA RESPONSABILIDAD HUMANA

JULIA. ¿Qué te ocurre, Juan?

JUAN. ¿A mí?

JULIA. Sí, te ocurre algo. Estas transformado.

MAGDA. Te ha pasado algo en el viaje.

JUAN. He sufrido una pequeña revolución, no lo niego.

MAGDA. Cuéntanoslo todo ahora mismo.

JUAN. Cuando vuelvo la vista a mi vida anterior y pienso en estos últimos diez, todo me parece un sueño. ¿No te lo parece, Julia?

JULIA. Sí. Hasta cierto punto.

JUAN. Cuando pienso en lo que éramos tú y yo en otro tiempo: dos huérfanos sin medios... Y ahora me veo aquí, viviendo con desahogo y lujo: he podido seguir mi vocación, he podido trabajar y estudiar lo que he deseado. Magda, si crees que fue el consejo del médico lo que me decidió a ir a las montañas, te equivocas.

MAGDA. ¿Qué fue entonces lo que te decidió?

JUAN. Que ya no hallaba tranquilidad en mi trabajo.

MAGDA. ¿Cómo que no hallabas tranquilidad? ¿Quién podía molestarte?

JUAN. Nadie, en apariencia. Pero tenía la íntima convicción de que estaba malgastando, mejor dicho, de que estaba perdiendo miserablemente el tiempo.

JULIA. ¿Y eso, mientras trabajabas en tu libro?

JUAN. Si; creo que tengo aptitudes para algo más que ese trabajo.

MAGDA. ¿Por eso estabas últimamente tan descontento contigo mismo y con nosotras?

JUAN. Permanecía ahí sentado, inclinado sobre mi mesa de trabajo, escribiendo día tras día y más de una noche, escribiendo, escribiendo sin parar en ese voluminoso libro acerca de la responsabilidad humana.

JULIA. Pero ¿no iba a ser ese libro la obra de tu vida?

MAGDA. Así lo dijiste siempre.

JUAN. Así lo creí desde mi adolescencia. Pero allá arriba el libro comenzó a alejarse de mi pensamiento. Y en cambio, cobró una fuerza mayor en mi espíritu la exi-

gencia del deber. Pensé en nuestro hijo. Cada vez me ocupaba más el pensamiento aquella desgraciada caída mientras tú y yo...

MAGDA. Fue un accidente. Y ya no puedes ocuparte más de él.

JUAN. No como maestro, pero sí como padre. Y eso es lo que quiero ser de hoy en adelante.

MAGDA. Lo siento, pero no te comprendo...

JUAN. Quiero decir que estoy decidido a aligerar, dentro de lo posible, el peso de su invalidez.

MAGDA. Pues escucha: yo, por mí, creo que, gracias a Dios, no siente mucho ese peso.

JUAN. Puedes estar segura de que lo siente profundamente.

MAGDA. Dime: ¿qué más puedes hacer por él?

JUAN. Quiero hacer brotar cuanto haya en él de noble. Quiero ayudarle a mantener la proporción entre sus anhelos y sus posibilidades.

MAGDA. Deberías tomarte estas cosas de otro modo y continuar escribiendo.

JUAN. Jesús continuará la obra de mi vida, si así lo elige.

JULIA. ¿Y nunca más trabajarás en el libro sobre la responsabilidad humana?

JUAN. Nunca más. Pero realizaré el sentimiento de la responsabilidad humana en mi propia vida.

VI. LO QUE HAY DE HERMOSO EN ESTE MUNDO

ISMAEL. Estoy convencido de que en el mundo hay al menos una cosa que no tiene límite.

MAGDA. Te refieres a la capacidad omnívora del capital.

ISMAEL. No. Me refiero a todo lo que hay de hermoso en este mundo.

JUAN. Ya faltará poco para el cierre de esta construcción, ¿no? La verdad es que es una urbanización de lujo. Muy especial. En ese hábitat además... Y luego la calidad del material...

ISMAEL. Ayer quedó todo cerrado. Ahora sólo queda esperar a que los inversores

internacionales queden satisfechos. Si todo va bien, continuaremos a lo largo de toda la costa. Dependerá de las próximas elecciones. Pero según las estadísticas, todo irá tal y como esperamos.

MAGDA. Puedes estar muy orgulloso. Has contribuido a que el turismo internacional de nivel se fije en nuestra comunidad.

ISMAEL. La verdad es que sí lo estoy. Lo que ocurre es que una vez terminado el trabajo ya no podré venir aquí tan a menudo como antes. ¿Me acompañaría a dar un paseo, Julia?

JULIA. No, gracias. En este momento, no.

ISMAEL. Necesito hablar con usted antes de marcharme.

MAGDA. Hay cosas que no se pueden decir en público. ¡Anda, Julia! ¡Hazle caso!

JULIA. Pero Magda...

ISMAEL. Recuerda que este va a ser nuestro último paseo hasta sabe Dios cuando.

JULIA. Está bien. Vamos a dar un paseo.

MAGDA. ¿Lo ves? No puedes andar siempre con el no por delante.

ISMAEL. Gracias, Magda.

JUAN. Y de paso, hacedme el favor de mirar si está Jesús por ahí.

ISMAEL. Por cierto, ¿dónde se ha metido? Tengo algo para él.

JUAN. Estará jugando ahí fuera.

ISMAEL. ¿Jugando? Es raro en él, que siempre se ha pasado las horas muertas leyendo en un rincón.

JUAN. En lo sucesivo no volverá a ocurrir eso. Quiero que viva al aire libre.

ISMAEL. Es preferible. Necesita aire como los demás chicos. Lo mejor que podemos hacer en este mundo es siempre jugar.

VII. LA CONFUSIÓN PLANIFICADA

ISMAEL. La pista de tenis hay que pintarla, dice mi mujer. En cuanto tengamos algo de liquidez, le respondo. Esta es la finca con la que me voy a hacer en cuanto pueda. Diez

hectáreas. Ahora hay que esperar a que todo se calme, dicen mis socios. Falta unidad, pienso yo. Pero en unos años se recuperará el partido, me dicen. Es fundamental hablar con los Sánchez de Aguirre. El terreno ha sido valorado en 450.000 euros. Lo hago por el futuro de mi hijo Álvaro. Si alguna vez necesitas el contacto de los Sánchez de Aguirre para lo que te haga falta, me llamas y te lo paso. Su hijo, que está casado con la hija de los Montero, está con nosotros en el grupo de inversores, también vinculado a los Martínez de Guzmán. A este paso se hace dueño de media Manga del Mar Menor. La hija menor de los Martínez de Guzmán sale ahora con Fernando, de la casa de Alba, un chico estupendo que ha estudiado empresariales en Estados Unidos y trabaja para la nieta del difunto Botín, que en paz descansa el buen hombre. Es un buen momento para volver a salir al mercado, bajar los tipos de interés y conseguir nuevos avales, dicen mis asesores. Pero yo creo que hay que invertir en los nuevos partidos. Ellos asegurarán nuestra pervivencia. Hay que cambiar. Siempre hay que cambiar para que todo pueda seguir igual, me digo a mí mismo.

Hay que invertir en ciencia. La imagen que proyectas es fundamental, le dijo el otro día el embajador de Estados Unidos en España a mi mujer. Es un hombre muy sensible. Ahora estamos intentado vender apartamentos-oficinas diseñadas por Calatrava, con patio interior y luz natural, en el centro de París. La pista de tenis, la pista de tenis hay que pintarla, sigue empeñada mi mujer. Hoy en día nada es fácil porque cualquier cosa que hagas tienes que contar con urbanistas y diseñadores de interiores, si quieres hacer algo que realmente valga la pena y que pueda ocupar un lugar en el mercado, claro. Al fin y al cabo, esto es lo importante. Ocupar un lugar y llenar el HUECO interior. No te olvides. Ayer estuve en la casa de un amigo que suele invertir mucho en París. Los patios traseros de París son una maravilla. Cuánto ganaríamos invirtiendo en ciencia y en manipulación genética. Eso es lo que hay que buscar. Hay que drenar. Hay que drenar hasta conseguir llenar el HUECO. Y también hay que tener un nivel cultural alto para saber compartir. Borja, el hijo de Calatrava, vive ahora en Catar y tiene una casa en París. Le gustar mucho la Ópera. Va un par de veces al año. Es abonado. Yo le acompaño cada vez que puedo para despejarme. Ir a la ópera viste mucho, pero es muy difícil de amortizar. Por no hablar de la prostitución y del gasto que esto supone para los que levantamos España con nuestro trabajo y creemos en la mujer como pilar fundamental de la familia y de nuestros negocios. Yo creo que, hasta

que no se instaure una nueva dictadura, el gasto en prostitución y todo lo que invirtamos –porque es una inversión, todo es estrategia e inversión–, todo lo que invirtamos en dar a nuestras mujeres caprichos y lujos, todo este gasto debería desgravarnos en la declaración de la renta. Las mujeres son nuestras mejores aliadas. Pero el negocio es una cosa y follar otra. Nada me produce más placer que creer que se enamoran de mí. Follar con una joven después de cerrar una operación financiera.

Déjame decirle una cosa más: vivimos en el desconcierto de una confusión planificada. Yo estoy cada día cavando mi propia tumba y ni siquiera los míos llevarán luto por mí. ¿Cree usted que alguna vez será capaz de dejar a mi mujer y comenzar de nuevo? ¿Me esperaría usted?

JULIA. Padezco un cáncer terminal. No viviré más de unos meses. Quiero hacer una crío preservación de mis óvulos y que otra mujer pueda dar a luz un hijo mío. Así me iré tranquila.

ISMAEL. ¿Por qué yo?

JULIA. No sé. No tengo mucho donde elegir.

ISMAEL. Se lo agradezco de todo corazón. Pero no creo que un individuo como yo merezca dejar nada antes de marcharse de este mundo.

VIII. UN ANIMAL HERIDO

JUAN. Si no me equivoco, hay algo entre ellos.

MAGDA. Yo también lo creía; pero desde hace una temporada noto a Julia muy extraña.

JUAN. Él está casado, ¿no?

MAGDA. Su matrimonio es un verdadero simulacro. Está loco por Julia.

JUAN. ¿Y tú crees que llegarían a estar juntos?

MAGDA. Si fuese así, ¿te causaría disgusto?

JUAN. Disgusto, no. Pero sí inquietud.

MAGDA. ¿Inquietud?

JUAN. Ten en cuenta que yo soy el responsable de la felicidad de Julia.

MAGDA. ¿Responsable? Julia es mayor de edad. Puede hacer con su vida lo que le parezca, ¿no? Ismael es muy buen tipo, además de tener un futuro brillante como inversor. Para mí sería una verdadera alegría que se casara con Julia.

JUAN. ¿Y eso por qué?

MAGDA. Porque así se marcharía lejos y ya no nos visitaría tanto.

JUAN. ¿Quieres deshacerte de mi hermana?

MAGDA. Sí.

JUAN. ¿Por qué? Responde, ¿por qué?

MAGDA. Porque así serías para mí sola.

JUAN. Magda, sé razonable por favor.

MAGDA. ¡No quiero serlo! No me importa nada en el mundo que no seas tú. ¡Si supieras cuánto te he odiado! Sí. Te odiaba viéndote pasar horas y horas junto a tu mesa de trabajo. ¡Qué horas tan largas! ¡Cuánto tiempo esperándote! Y ahora hay algo aún peor.

JUAN. ¿A qué te refieres?

MAGDA. Me refiero al niño. En nuestra relación es peor aún que tu escritura. Es algo vivo.

JUAN. A veces me das miedo.

MAGDA. Yo también me doy miedo a mí misma. No despiertes mi maldad.

JUAN. ¿Cuándo lo hice, Magda?

MAGDA. Lo hiciste al romper el vínculo sagrado que existía entre nosotros.

JUAN. Pero, ¿no te das cuenta de que estás hablando de tu propio hijo?

MAGDA. Quiero que seas sólo para mí.

JUAN. Imposible. Debo centrarme en él.

MADGA. ¿Y si no hubiera nacido?

JUAN. Eso sería diferente.

MAGDA. En ese caso, quisiera no haberle traído nunca al mundo. Sufrí cruelmente al darle a luz; pero todo lo soporté por tu amor. Lo siento, Juan, pero no tengo ningún sentimiento maternal. Nunca quise ser madre. Sólo lo hice por tenerte cerca.

JUAN. Pues lo eres, Magda.

MAGDA. No, Juan, eso no sirve conmigo. Yo no estaba destinada a ser madre. Debes aceptarme como soy.

JUAN. Y, sin embargo, antes lo querías con todo tu corazón.

MAGDA. Sentía lástima por él. Tú nos abandonaste sin permitirle otra cosa que estudiar, sin verle apenas...

JUAN. Estaba ciego. Ahora veo que para mí no hay misión más elevada en esta vida que la de ser un verdadero padre para él.

MAGDA. ¿Y para mí, qué vas a ser para mí?

JUAN. Seguiré amándote con un cariño sereno.

MAGDA. Cuando anoche recibí tu mensaje... me puse el vestido blanco... dejé suelto mi cabello que me caía por la nuca y la espalda... estábamos solos. Éramos los únicos seres que no dormían en toda la casa. Sobre la mesa había champán.

JUAN. Me había propuesto hablarte de nuestra vida en el futuro y de nuestro hijo.

MAGDA. Y eso hiciste.

JUAN. No. No lo hice porque empezaste a desnudarte.

MAGDA. Y, entre tanto, me hablabas de tu hijo. ¿Te acuerdas? Me preguntaste qué tal andaba del vientre el pequeño. Luego te metiste en la cama y te quedaste dormido.

JUAN. Magda, ¿adónde quieres llegar?

MAGDA. No deberías creerte tan seguro.

JUAN. ¿Que no debo creerme qué?

MAGDA. Sí. No deberías estar tan seguro de mí.

JUAN. ¿Qué quieres decir?

MAGDA. Jamás, ni con el pensamiento, te he sido infiel. Pero si me desprecias... Si algún día comprobara que ya no me amas como antes...

JUAN. Magda, considera que han pasado muchos años... En nuestra vida de matrimonio, como en todos los casos, también hay transformación...

MAGDA. En mi amor por ti nunca habrá transformación.

JUAN. Eres un animal herido.

MAGDA. Lo siento. No puedo ser de otra manera. Y si te dedicas a tu hijo...

JUAN. ¿Qué sucedería?

MAGDA. Sería capaz de desear...

JUAN. ¿Qué serías capaz de desear?

IX. SACRIFICIO

ISMAEL. Ya estamos de vuelta.

MAGDA. ¿Y no seguirá al paseo un viaje más largo?

ISMAEL. Ojalá. Pero no es fácil.

MAGDA. ¿Solo por parte de usted?

ISMAEL. En principio sí. Una vez te acostumbras a vivir en una relación enquistada luego es difícil salir de ella. De alguna manera construyes el sentido de tu vida a partir de eso y te acostumbras...

MAGDA. ¿Has oído, Juan? Apuesto a que ha habido algún hechizo que lo ha estropeado todo.

ISMAEL. ¿Crees en los hechizos, Magda?

MAGDA. Ahora empiezo a creer en ellos.

De fuera llegan gritos lejanos y confusos.

ISMAEL. ¿Qué será todo ese ruido?

JULIA. Ha debido de ocurrir algo en el embarcadero.

JUAN. Esos chicos que habrán hecho otra vez alguna de las tuyas.

ISMAEL. ¡Eh, chicos! ¿Qué pasa?

MAGDA. ¿Qué dicen?

ISMAEL. Dicen que se ha ahogado un niño.

MAGDA. ¿Un niño?

JULIA. Un muchachito.

JUAN. ¡Qué extraño! Todos saben nadar.

MAGDA. Todos menos Jesús.

JUAN. Jesús está en el jardín, jugando.

JULIA. No, en el jardín no estaba.

ISMAEL. ¿De quién decís que es el pequeño?

JUAN. Nuestro hijo está a salvo, Magda, tranquila.

Magda sale corriendo. Unos segundos interminables. De repente se precipita en la estancia dando un grito desgarrador.

JULIA. Sólo la muleta quedó flotando en el agua.

X. FRAGMENTOS DE LA LECCIÓN DEL ESCRITOR EN EL CÍRCULO DE LA AMISTAD, SORIA

ESCRITOR/¿JUAN? El más elevado uso que pueda hacer el hombre de su personalidad, de la plenitud del desarrollo de su “yo”, es tratar de destruir ese “yo”, es decir, darlo por entero a todos y a cada uno de los hombres y mujeres de forma indivisible. Esa es la felicidad más grande.

Dicen algunos que el ser humano se destruye y muere en su totalidad. Pero nosotros sabemos que no es en su totalidad, que el hombre y la mujer al engendrar físicamente un hijo transmiten parte de su personalidad, así como en lo moral dejan su recuerdo a los que le sobrevivan, es decir, el ser humano participa a través de la personalidad con la que habita la tierra en el desarrollo futuro de la humanidad.

Cuando el hombre no ha cumplido la Ley de la Transformación sufre y el sacrificio se hace necesario por compensación... En eso consiste el equilibrio terrenal. De lo contrario, la vida en la tierra no tendría ningún sentido...

FIN DE LA PRIMERA PARTE

SEGUNDA PARTE

1. EL PASADO

JULIA. No deberías quedarte ahí sentado, con el tiempo que hace.

JUAN. No puedo concebirlo. Me parece imposible. ¿Es verdad todo esto, Julia? ¿Me he vuelto loco o estoy soñando? ¡Ojalá me despertara y esto no fuese más que un sueño!

JULIA. Si estuviera en mis manos despertarte...

JUAN. ¡Qué aspecto tan inexorable tiene hoy el *ffjord*! Pesado, soñoliento, gris plomo con fulgores amarillos y reflejos dementes. En la superficie es así. Pero en el fondo hay una corriente rápida que...

JULIA. ¡Basta, Juan!

JUAN. Ahora el último rinoceronte blanco está lejos, muy lejos de nosotros... ¿Dónde crees que estará? ¿Qué sentido le darías tú a todo esto?

JULIA. ¿A qué te refieres?

JUAN. Al daño que nos ha ocasionado a Magda y a mí.

JULIA. ¿Qué sentido?

JUAN. Sí, qué sentido. Porque alguno tendrá: la vida, la existencia, el destino no pueden estar vacíos de sentido.

JULIA. Quizá todo sea azar y, en realidad, vivamos en un barco sin timón.

JUAN. Mi hijo estaba a punto de entrar en la vida consciente. Yo estaba decidido a dedicarle mi vida. Pronto iba a poder llenar mi existencia de orgullo. Pero bastó que viniera esa mujer y sus historias para...

JULIA. Realmente no sabemos cómo sucedió todo.

JUAN. Sí. Sí lo sabemos. Los niños dicen que la vieron llorando en silencio junto a él en el borde del embarcadero y que Jesús la miraba con los ojos clavados en ella. Hipnotizado. Luego cayó y se ahogó. Ella le lanzó al abismo. No hay motivo, ni razón,

ni fundamento en todo esto. Y, a pesar de todo, creo que debe entrar en el Orden Universal. Porque todo lo que ocurre debe tener un sentido.

JULIA. ¿Has hablado con Magda de estas cosas?

JUAN. Prefiero hacerlo contigo. ¿Dónde está?

JULIA. Fue a pasear con Ismael, que llegó en el tren de las doce. ¡Le tenía tanto cariño a nuestro hijo! Quiero decir a Jesús.

JUAN. Julia... en realidad, estás enamorada de Ismael, ¿verdad?

JULIA. Sí. Le amo.

JUAN. Y sin embargo, no puedes decidirte...

JULIA. No hablemos de eso, por favor.

JUAN. Dime, al menos, por qué no puedes...

JULIA. No es fácil para mí.

JUAN. Como quieras. Antes de que tú llegases, estaba sentado aquí, absorto hasta el límite en este dolor tan cruel... Y, no te lo vas a creer, Julia, en medio de este dolor me he sorprendido, de pronto, pensando en qué tendríamos hoy de comer...

JULIA. Con tal de que encuentres algo de descanso...

JUAN. Qué suerte poder tenerte a mi lado...

JULIA. Tienes a Magda.

JUAN. Por supuesto. Pero entre ella y yo no hay ningún vínculo de sangre; es algo muy distinto a ser hermanos.

JULIA. ¿Tú realmente crees en eso que dices, Juan?

JUAN. Eres exactamente igual que tu madre. No te pareces a ninguno de nosotros, ni siquiera a nuestro padre. Y, aun así...

JULIA. Aun así, ¿qué?

JUAN. Se me antoja que la vida en común, hasta cierto punto, nos ha reflejado a uno en el otro. Desde el punto de vista moral, quiero decir.

JULIA. No digas eso, Juan. Es a ti a quien debo todo lo bueno que me ha dado la vida.

JUAN. No me debes nada.

JULIA. Ningún sacrificio por mí te pareció nunca excesivo.

JUAN. Te he querido desde que eras una criatura. Además, y esto es aparte, siempre me he sentido obligado a reparar ciertas injusticias.

JULIA. ¿Injusticias?

JUAN. No cometidas por mí, sino...

JULIA. ¿Por quién?

JUAN. Lo sabes.

JULIA. Explícate.

JUAN. Nuestro padre jamás te quiso.

JULIA. ¡No digas eso!

JUAN. Es la verdad. Nunca te quiso como debía.

JULIA. Bueno... quizá no tanto como ti. Pero eso era comprensible.

JUAN. Y a menudo se mostraba también duro con tu madre. Sobre todo, en sus últimos años, cuando enfermó de cáncer.

JULIA. Nunca se llevaron bien.

JUAN. Sí, pero nuestro padre, que sabía ser tan espléndido con todo el mundo, contigo y tu madre...

JULIA. Bueno, dejemos descansar a los que ya no existen.

JUAN. A veces, son ellos, los muertos, los que ya no existen, quienes no nos dejan descansar a nosotros.

II. EXPIACIÓN

MAGDA. No te visto en toda la mañana.

JUAN. La he pasado aquí contemplando el *fjord*.

MAGDA. ¿Cómo te empeñas en...

JUAN. Ahora no deseo otra cosa que estar solo.

MAGDA. Entonces, me quedaré aquí a tu lado.

JUAN. Haz lo que quieras.

MAGDA. Juan, por favor, mírame: ¿puedes hacerte a la idea de que hemos perdido definitivamente a nuestro hijo?

JUAN. Habrá que acostumbrarse.

MAGDA. Tampoco es fácil para mí. Y menos aún con esa visión monstruosa que me perseguirá toda la vida.

JUAN. ¿De qué hablas?

MAGDA. Me han referido algo que...

JUAN. Acaba de una vez, por favor.

MAGDA. Le pedí a Ismael que me acompañara al embarcadero. Quería preguntar a los niños cómo sucedió.

JUAN. Pero si ya sabemos todos los detalles.

MAGDA. Ahora sé algo más.

JUAN. ¿Qué?

MAGDA. Te engañas si crees que...

JUAN. Habla, por favor.

MAGDA. No se hundió inmediatamente. Los niños le vieron en el fondo del *fjord*, tendido, bajo el agua transparente.

JUAN. ¡Y cómo no hicieron nada!

MAGDA. Al parecer, les fue imposible.

JUAN. ¡Animales! ¡Todos sabían nadar! Cuéntame qué vieron.

MAGDA. Jesús estaba boca arriba con los ojos desmesuradamente abiertos.

JUAN. ¿Inmóvil?

MAGDA. Completamente inmóvil. Después vino una especie de oleada y lo arrastró consigo llevándose al abismo.

JUAN. Esa será la última imagen que nos quede de él.

MAGDA. Y día tras día se nos aparecerá desde el fondo del agua con sus ojos desmesuradamente abiertos.

JUAN. Ya tienes lo que tanto querías.

MAGDA. ¿Cómo te atreves a decirme...

JUAN. Querías que no existiera.

MAGDA. Lo que yo quería era que nadie se interpusiera entre nosotros, hijo de puta...

JUAN. Pues bien: ya no se interpone nadie.

MAGDA. Y sin embargo esa imagen nos separará ahora más que nunca.

JUAN. Perdóname.

MAGDA. No te preocupes.

JUAN. El dolor me hace verlo todo con mayor claridad: nunca le quisiste, nunca. Esa es la verdad.

MAGDA. Ese niño nunca me perteneció por entero.

JUAN. Porque nunca deseaste que te perteneciera.

MAGDA. Eso no es cierto. Yo lo deseaba con todo mi corazón. Pero había alguien que se interponía entre...

JUAN. ¿Yo?

MAGDA. No. Tú llegaste después.

JUAN. ¿Y entonces?

MAGDA. Su tía.

JUAN. ¿Julia?

MAGDA. Ese fue el primer obstáculo que encontré en mi camino.

JUAN. Estás enferma...

MAGDA. Porque digo la verdad. Julia se apropió de él desde el día del accidente.

JUAN. Lo hizo por amor.

MAGDA. Por amor... Por amor... Por amor... tú tampoco le quisiste. Al principio te absorbía totalmente tu obra, ese libro sobre la responsabilidad humana...

JUAN. Cierto. Pero recuerda que sacrifique ese libro por él.

MAGDA. No. Hablemos claro. Tú no abandonaste ese libro por amor a tu hijo.

JUAN. ¿Y por qué lo habría abandonado entonces?

MAGDA. Ya tenías dudas sobre ti mismo y sobre tu misión en este mundo. No encontrabas ningún sentido. Poco a poco fui dándome cuenta de ello. Y para dar un sentido a tu vida, tuviste entonces que buscar otro fin...

JUAN. Esa es la Ley de la Transformación.

MAGDA. Y así quisiste convertir a ese pobre niño en tu Salvador.

JUAN. Yo sólo quería que fuese un ser feliz.

MAGDA. Pero no por amor a él sino por amor a ti mismo y a tu obra. Penetra en lo más profundo de ti y examina cuánto se esconde en el fondo de todo esto.

JUAN. Hay algo de lo que tú no quieres hablar, ¿verdad?

MAGDA. Ni tú tampoco. Así que dejémoslo así.

JUAN. Si lo que tú piensas es cierto, nuestro hijo nunca ha sido nuestro.

MAGDA. En eso estoy de acuerdo contigo. Jamás existieron lazos de amor verdadero entre él y nosotros. ¿No te parece desproporcionado que lloremos así a un hijo que ha sido un extraño para nosotros?

JUAN. ¿Cómo puedes decir eso?

MAGDA. Nunca supimos ganarnos su voluntad.

JUAN. Y todo por tu culpa...

MAGDA. ¿Por mi culpa?

JUAN. Sí, por tu culpa le sucedió lo que le sucedió; por tu culpa no pudo salvarse.

MAGDA. No debes acusarme a mi sola, Juan.

JUAN. Le dejaste sobre la mesa y apenas tenía unos meses...

MAGDA. Dormía tan tranquilo... Además, tú me habías prometido cuidar de él...

JUAN. Sí, te lo había prometido. Pero llegaste tú y me llevaste a la habitación...

MAGDA. Mejor puedes decir que te olvidaste del niño y de todo.

JUAN. En tus brazos me olvidé de todo, eso es cierto.

MAGDA. Nunca olvidaré tu rostro...

JUAN. ¿Mi rostro?

MAGDA. Sí. Tus ojos...

JUAN. ¿Mis ojos?

MAGDA. Desmesuradamente abiertos.

JUAN. ¿Cuándo?

MAGDA. Cuando te corriste dentro de mí mientras Jesús lloraba.

JUAN. Desde ese momento nunca más he vuelto a hacer el amor, ni a sentirlo por nada ni por nadie. Excepto por mi pequeño rinoceronte blanco.

MAGDA. ¿Tu rinoceronte blanco?

JUAN. Jesús estaba muy preocupado por la extinción de...

MAGDA. ¿Puedo preguntarte algo?

JUAN. ¿Qué?

MAGDA. Quiero saber qué sentiste, qué te hizo abrir los ojos de una forma desmesurada, qué pensaste...

JUAN. Pensé en la extinción de la especie humana sobre la faz de la tierra. ¿Cuántos orgasmos tuviste?

MAGDA. A veces todo esto me da miedo. El poder del pensamiento, quiero decir.

JUAN. Tu orgasmo fue la sentencia de muerte del pequeño Jesús. Y le sentenciaste tú.

MAGDA. En ese caso, tú también, tú también, tú también, tú también, tú también, tú también, tú también, hijo de puta, tú también.

JUAN. La desaparición del último rinoceronte blanco ha sido una expiación.

MAGDA. ¿Una expiación?

JUAN. Cuando vivía nos apartábamos de él con un miedo secreto, con un remordimiento cobarde e inconfesable. No soportábamos la vista de aquella criatura que debía llevar siempre consigo una...

MAGDA. Una muleta.

JUAN. Esta noche he soñado con él. Creía verle volver del embarcadero. Podía correr como los otros niños. No le había sucedido nada. Yo pensaba que todo esto, que esta tremenda realidad no era más que un sueño. Si te fuese posible conocer su destino... si tuvieras la certeza de encontrarle, de reconocerle, de comprender... ¿darías voluntariamente el salto hacia él? ¿Abandonarías voluntariamente todo lo que te rodea? ¿Renunciarías en definitiva a esta vida? Dime, ¿lo harías?

MAGDA. ¿En este momento?

JUAN. Imagina que yo fuese a reunirme con él, y que tuvieras la certeza de encontrarnos. ¿Vendrías a dónde estuviéramos?

RITA. No, no podría. Lo siento. No podría hacerlo.

JUAN. Ni yo tampoco. Porque en realidad nosotros, los vivos, pertenecemos a este mundo.

MAGDA. ¿Y no podríamos intentar olvidarle?

JUAN. ¿Olvidar a mi Salvador?

MAGDA. Tratar de olvidar nuestros remordimientos y nuestro dolor para no vivir así. No sé... No me imagino con nadie que no seas tú... ¿Y si probáramos a marcharnos lejos de aquí?

JUAN. ¿Abandonar nuestra tierra?

MAGDA. Si no, podríamos recibir visitas... abrir nuestras puertas a mucha gente, dejarnos llevar por algo que nos salga bien y nos embriague.

JUAN. Esa clase de vida no va conmigo. No; de ser así, me entregaría de nuevo al trabajo.

MAGDA. Otra vez la escritura interponiéndose entre nosotros como un muro.

JUAN. Quizás nos observen día y noche los ojos desmesuradamente abiertos de un niño. Nuestro amor ha sido una llama devoradora. Hemos de apagarla. Al menos en uno de nosotros se ha apagado ya. Pero, a través del sentimiento de complicidad y del deseo de castigo que me inspiras, quizá sea posible la resurrección.

MAGDA. Has enloquecido. Soy un ser humano de sangre caliente. No quiero tener

que pasarme la vida encerrada con mi amargura junto a un ser que ha dejado de sentir por mí y sólo obtiene placer castigándome.

JUAN. Tarde o temprano, esto habría terminado así.

MAGDA. ¿Por qué ha de terminar así lo que empezó siendo un amor mutuo?

JUAN. Por mi parte, nunca fue así.

MAGDA. Entonces, ¿qué sentimiento te inspiré al principio?

JUAN. Espanto. Miedo. Horror.

MAGDA. ¿Cómo pude entonces conquistarte?

JUAN. Con tu atracción irresistible, Magda.

MAGDA. Con mi “generosidad a manos llenas”, como solías decir. ¿No es cierto?

JUAN. Sí.

MAGDA. ¿Cómo pudiste hacerlo?

JUAN. Había que velar por Julia.

MAGDA. ¿De manera que ha sido Julia la que, indirectamente, nos ha unido? No, mejor dicho, fue tu pequeño rinoceronte... ¿No solías llamarla así en otro tiempo? Si no me traiciona la memoria, me contaste ciertos momentos de intimidad entre tú y tu hermana...

JUAN. No quiero recordarlo. Me repugnas, Magda. Me das asco.

MAGDA. ¿Asco? ¿Te doy asco? A mí, en cambio, tú me produces una infinita compasión porque por dentro estás podrido. Porque mientras hablas de responsabilidad humana eres profundamente irresponsable. Porque te engañas y me engañas. Por tu soberbia y crueldad. Y porque siempre has soñado con rinocerontes blancos y nunca has sido capaz de evitar que el misterio se extinga.

III. HERMANOS

JUAN. No puedo aguantar un minuto más aquí.

JULIA. ¿Quieres decir con Magda?

JUAN. Sí. Magda y yo no podemos continuar viviendo juntos. Quiero dejar todo esto, irme lejos de aquí.

JULIA. ¿Y estar solo en el mundo?

JUAN. Solo, como antes.

JULIA. Tú no has nacido para estar solo.

JUAN. Sí. Antes...

JULIA. Antes estaba yo contigo.

JUAN. Y ahora me gustaría que tú y yo...

JULIA. Eso es imposible.

JUAN. ¿Nos lo impide Ismael?

JULIA. Te equivocas.

JUAN. Entonces iré contigo. Es necesario que vuelva a tu casa para purificarme después de haber vivido al lado de...

JULIA. Eres injusto.

JUAN. Sí, he sido injusto con ella, pero no en esto. ¡Piénsalo, Julia! ¿Cómo fue nuestra vida en común? ¿No fuimos felices?

JULIA. Una vida así no volverá a repetirse.

JUAN. ¿Crees que el matrimonio me ha estropeado para siempre, verdad? Se trata de eso, ¿no?

JULIA. No es eso lo que quiero decir.

JUAN. Pues volvamos a nuestra vida anterior, al amor entre hermanos...

JULIA. ¿Qué tiene ese amor?

JUAN. Es el único vínculo que no está sujeto a la Ley de la Transformación.

JULIA. ¿Y si ese vínculo no fuese el que existe entre nosotros?

JUAN. ¿De qué estás hablando?

JULIA. Las cartas de mi madre, las que guardo en la cartera...

JUAN. Sí, ¿qué?

JULIA. Léelas cuando yo me haya marchado, por favor.

JUAN. ¿Para qué?

JULIA. Lee las cartas y lo comprenderás. Y espero que sepas perdonar también a mi madre. Tú no eres mi hermano, Juan.

JUAN. Bien, pero... ¿En qué puede eso cambiar nuestra relación?

JULIA. Ya no es una relación de hermanos.

JUAN. Pero es igual de sagrada.

JULIA. No olvides, Juan, que está sujeta a la Ley de la Transformación, como tú mismo has dicho. ¿Ves estos lotos?

JUAN. Brutales.

JULIA. Los he cogido en la laguna, donde se une al fjord. (*Ofreciéndole las flores*)
¿Los quieres, Juan?

JUAN. (*Recibiéndolos*) Gracias, Julia.

JULIA. Acéptalos como el último recuerdo de nuestro rinoceronte blanco...

JUAN. ¿De ti o de Jesús?

JULIA. De los dos. (*Silencio*) Pronto iré a verle.

JUAN. ¿Cómo dices?

JULIA. Tengo un cáncer terminal. Me quedan pocos meses de vida. Voy a hacer una crío preservación de mis óvulos para que un vientre de alquiler dé a luz un hijo mío. Se llamará Sudán, el último rinoceronte blanco. Quiero que tú seas el padre.

IV. MUTILACIÓN

ISMAEL. Usted realmente cree...

JUAN. Yo no creo nada. Sólo quiero estar aquí, solo y tranquilo, disfrutando de la brisa del mar.

ISMAEL. ¿Usted realmente cree que si yo fuera capaz de encontrar algo que le diera un sentido a mi vida me pasaría cada día —desde que me desvela el amanecer hasta que me envuelven las sombras— tratando de llenar el HUECO interior con inversiones financieras y operaciones inmobiliarias? Créeme. Al final del día, mis pasos amaestrados y rutinarios avanzan en busca de una joven prostituta a la que untar para liberarme del yugo que oprime mi corazón.

JUAN. Usted es un poeta.

ISMAEL. En realidad, solo soy un hombre que trata de calmar el HUECO que le impide vivir en paz especulando con el dinero de los demás y calmando su ansiedad con sexo a golpe de talón. Compadézcase de mí.

JUAN. ¿Dónde cree usted que estará mi hijo?

ISMAEL. Su hijo estará donde tenga que estar. Lo siento muchísimo. Pero ya no le pertenece.

JUAN. En realidad, nunca me perteneció.

ISMAEL. Ahora ya tiene usted un HUECO que calmar.

JUAN. ¿Por qué no deja usted de mirarme así?

ISMAEL. ¿Cómo?

JUAN. No sé... Como si sintiera algo por mí...

ISMAEL. Es cierto; le miro y no puedo dejar de sentir una especie de extraña emoción al verle.

JUAN. ¿Destrozado?

ISMAEL. Sí. Destrozado.

JUAN. ¿Cuándo volverá usted a su casa? Porque supongo que tiene usted una casa donde...

ISMAEL. Depende de lo que entienda usted por casa.

JUAN. Hogar.

ISMAEL. Ah, sí, hogar... No sé si llamarlo así... Pero sí, digamos que tengo un lugar al que suelo volver de vez en cuando.

JUAN. ¿Está usted casado?

ISMAEL. Sí.

JUAN. ¿Y su mujer no se cansa de esperarle?

ISMAEL. En realidad, no me espera. Mi mujer está enamorada de la joven marroquí que me ayuda a cuidarla. Mi mujer está enferma, sabe usted, pero es feliz porque la mujer de la que está enamorada cuida de ella. Su liberación pasaría porque yo desapareciera del mapa, pero no sé cómo hacerlo porque antes quisiera encontrar un parentesco, así creo que dejaría de especular con el dinero de los demás.

JUAN. Todo lo que no forma parte de la emoción está muerto y ya no hay emoción porque la civilización ha decidido arrancarse los ojos y no ver la vida que brota a su alrededor.

ISMAEL. Ayúdeme.

JUAN. ¿Qué puedo hacer por usted?

ISMAEL. Ahora ya sé cómo calmar el HUECO. Venga conmigo. Tú podrías...

Ismael se desnuda y coloca su sexo sobre el tronco talado de un viejo roble.

JUAN. ¿Qué vas a hacer?

ISMAEL. Ayúdame.

JUAN. Pero todo esto es terrible. Ha perdido usted la cabeza. Vístase, por favor. Seguro que hay alguna manera de encontrarle el SENTIDO a TODO.

ISMAEL. No, nada es terrible y todo es bueno, Juan, en verdad, todo es bueno. *Ismael se automutila el sexo. Luego, Juan despierta bañado en sudor. Todo ha sido una pesadilla.*

V. LOS NIÑOS SALVAJES

JULIA. ¿Ha estado usted buscándome?

ISMAEL. Sí. Quería despedirme antes de marcharme.

JULIA. Yo también me voy. Necesito salir de aquí.

ISMAEL. Supongo que tomamos caminos diferentes...

JULIA. Cierto.

ISMAEL. Antes me gustaría decirle... no se imagina la pena que me ha causado la muerte de...

JULIA. Con el tiempo todo pasará.

ISMAEL. ¿Todo?

JULIA. Usted volverá a encontrar una nueva costa virgen en la que construir y su mujer continuará pidiéndole que pinte la pista de tenis mientras la vida sigue su curso.

ISMAEL. Veo que no ha entendido usted nada de lo que me ha ocurrido. No tengo a nadie con quien compartir mi vida.

JULIA. Cuando mi hermano y yo vivíamos juntos...

ISMAEL. Con un hermano es diferente...

JULIA. Maravilloso.

ISMAEL. Imagínese usted eso con la persona que ama...

JULIA. Entonces yo era una niña y él un muchacho.

ISMAEL. ¿Y qué le producía tanta felicidad?

JULIA. Muchas cosas.

ISMAEL. Dígame alguna.

JULIA. En realidad, eran insignificancias.

ISMAEL. Cuénteme.

JULIA. No sé. Despertar a su lado. Abrazarle sin tener que buscar el momento. Ducharnos juntos. Cuidarnos la piel. Desayunar. Cómo me vestía. El paseo hasta el colegio. Sus historias sobre rinocerontes blancos. Comer juntos en silencio. No tener que hablar para entendernos. Echarnos un rato a descansar. Sus lecciones de filosofía al atardecer. No sé. Había algo bueno y salvaje en esos dos niños que se amaban sin esperar nada el uno del otro.

ISMAEL. ¿Qué más tiene usted que hacer aquí?

JULIA. No le entiendo.

ISMAEL. Ya no tiene que cuidar de Jesús. Véngase conmigo.

JULIA. Imposible.

ISMAEL. ¿No siente usted nada por mí?

JULIA. Sí, claro que lo siento.

ISMAEL. ¿Y entonces?

JULIA. La Ley de la Transformación lo arrasará todo.

ISMAEL. Intentémoslo. Sabe, junto a usted... no sé cómo explicarlo... pero siento la posibilidad de cambiar de vida.

JULIA. Eso es un espejismo.

ISMAEL. Créame. Podemos cambiar. Vivamos como dos niños.

JULIA. A partir de una edad a una sólo le queda vivir de lo que ya ha sido.

ISMAEL. Usted me ha transformado.

JULIA. La muerte de Jesús me ha dejado sin esperanza alguna.

ISMAEL. Hemos de ser capaces de construir...

JULIA. ¿Qué?

ISMAEL. La esperanza.

JULIA. ¿Y cómo me asegura que nada cambiará en nosotros?

ISMAEL. Crea usted en mí.

JULIA. Lo siento. Siempre me enseñaron a vivir creyendo en los demás y hasta ahora lo único que han conseguido es que no crea en mí misma.

ISMAEL. Hay una manera.

JULIA. ¿Cómo?

ISMAEL. Quiero decir, creo que hay una manera de hacer que nada cambie y el sentimiento perdure.

JULIA. La vida en común y la exigencia recíproca para satisfacer el deseo hacen del matrimonio el lugar perfecto para torturarnos los unos a los otros.

ISMAEL. Una mujer me contó una vez cómo enterró a su marido. No podía calzarle las botas porque no le entraban en los pies de lo hinchado que los tenía. Entonces la mujer se va a la iglesia y le dice al cura que sueña que el marido está descalzo en el cielo. Y el padre le dice: pues mándale unos calcetines al otro mundo. Y ella se acerca a un ataúd que hay por allí, de otro muerto, y sin que nadie se dé cuenta le mete un par de calcetines dentro. Creo que sé cómo conseguirlo.

JULIA. ¿No andar descalzo en el cielo?

ISMAEL. No. Hacer que todo perdure

JULIA. ¿Cómo?

ISMAEL. Quiero hacer el amor contigo.

JULIA. Justo en eso estaba pensando. Pero antes dime: ¿de qué manera estaremos a salvo de la devastación de la vida en común?

ISMAEL. Luego se lo explicaré. Primero hagamos el amor como niños salvajes.

JULIA. No sé si tendré fuerzas para eso.

ISMAEL. Yo le ayudaré.

JULIA. Pero, ¿y si en el momento de hacer el amor no pienso en usted?

ISMAEL. Eso es lo de menos. No será la primera ni la última vez que un hombre o una mujer estrecha en sus brazos a una mujer o a un hombre mientras que con el pensamiento hace el amor con la mujer o el hombre al que nunca más volverá a ver. El amor está sobrevalorado, devasta y hace que no seamos dueños de nosotros mismos.

JULIA. Entonces, ¿hacer el amor no es la manera?

ISMAEL. No. Hacer el amor nunca es la manera, definitivamente.

JULIA. ¿Y por qué lo hacemos?

ISMAEL. Porque ya hemos hablado lo suficiente.

JULIA. Creo que ha llegado la hora de tutearle.

ISMAEL. No, mejor no. Sigamos manteniendo la distancia. Al menos en el trato.

JULIA. Desnúdese. No, los calcetines no.

VI. ENTRE EL CIELO Y LA TIERRA

JUAN. La vida es cruel, Magda.

MAGDA. Los hombres no tienen corazón. No tienen el menor miramiento con los vivos ni con los muertos.

JUAN. La vida prosigue su curso.

MAGDA. Como si nada hubiera ocurrido.

JUAN. Y, en realidad, nada ha ocurrido. Salvo para nosotros dos. Fue inútil que le dieras a luz.

MAGDA. No puedo acostumbrarme a la idea de haberle perdido.

JUAN. Ismael y Julia se irán en breve.

MAGDA. Entonces no faltará mucho para que también te vayas tú.

JUAN. Si pudiéramos seguir unidos... si nos adaptáramos el uno al otro...

MAGDA. ¿Serías capaz de retomar tu trabajo?

JUAN. Mi trabajo ya no tiene ningún sentido.

MAGDA. Lo siento. Pensé que así podría tenerte cerca. Prefiero ser desgraciada a tu lado a estar sola y ser desgraciada. Puedo prestarte ayuda.

JUAN. ¿Para qué?

MAGDA. Para vivir.

JUAN. Para mí ya no hay vida que vivir.

MAGDA. Entonces puedo ayudarte a soportarla.

JUAN. Lo mejor será que nos separemos.

MAGDA. ¿Y adónde piensas ir?

JUAN. A la soledad de las montañas. Cuando estaba allí solo me ocurrió algo que nunca te conté. Ante mí había un gran lago que debía atravesar. Pero no era posible. No había embarcación ni alma viviente por aquellos parajes. Así que tomé la decisión de cruzar un valle lateral porque esperaba encontrar allí un desfiladero que me llevase a la otra orilla. Debí confundir la dirección porque no había caminos ni senderos. Anduve solo todo el día y toda la noche dando por hecho que ya nunca volvería a ver ningún ser humano. Es extraño. Me parecía que tanto tú como Jesús estabais muy lejos de mí. No pensaba en ninguno de vosotros. Me arrastraba saboreando el placer

que me producía la sensación de muerte. Eso es lo que sentía y no me angustiaba, al contrario, me producía placer. Seguí las huellas de algunos animales y obedecí al canto de un pájaro, pero no encontré ninguna salida. El claro del bosque es un centro en el que no siempre es posible entrar, Magda; es otro reino y nunca hay que buscarlo; allí no hay nada predeterminado. Esa noche me inspiró una determinación: dedicarme por completo a Jesús; y, de repente, como si todo hubiera sido una pesadilla horrible me encontraba al otro lado del lago. Estamos tan apegados a lo terrenal...

MAGDA. Vivamos juntos la vida mientras nos sea posible...

JUAN. ¿Vivir la vida sin tener nada con qué llenarla?

MAGDA. Tarde o temprano me dejarás voluntariamente. Me lo dice una voz interior. Porque es justamente a mi lado donde tu vida nunca tuvo sentido, ¿no es esto lo que piensas?

JUAN. Lo siento mucho. Quizá debería haberte avisado de... no sé... haber sido sincero contigo... me refiero a una sinceridad absoluta para que tú hubieras podido construir tu propia vida y no hacerlo al servicio de la mía, como has hecho... Lo siento.

MAGDA. Ya es tarde para eso. Tranquilo. De ahora en adelante eso es asunto mío.

JUAN. ¿No me guardas ningún rencor?

MAGDA. No. Ninguno. Es más, ahora siento como si fueras un absoluto desconocido para mí. (*De fuera llegan gritos lejanos y confusos*) ¿Qué pasa? ¿Habrán encontrado el cuerpo de Jesús?

JUAN. Jamás lo encontrarán. Habría que derribar ese caserío. Como siempre habrán llegado los hombres borrachos del pueblo y estarán dándoles palizas a sus mujeres y niños.

MAGDA. Convendría ayudarles, ¿no crees?

JUAN. ¿Ayudar a los salvajes que dejaron morir a Jesús? De ningún modo. Antes prefiero que mueran.

MAGDA. No deberías hablar así.

JUAN. Hay que destruir todas esas casuchas viejas.

MAGDA. ¿Y qué sería de esa multitud de niños pobres y abandonados?

JUAN. Ese no es nuestro problema.

MAGDA. ¿Y la responsabilidad humana?

JUAN. Al demonio la responsabilidad humana. Mi vida está en las montañas.

MAGDA. Te esfuerzas tanto por mostrarte duro.

JUAN. Es mi deber mostrarme duro.

MAGDA. ¿Tú deber?

JUAN. Mi deber con Jesús. Es necesario vengarle. Acuérdate de esto: no ha de quedar huella de todos esos niños cuando yo me vaya.

MAGDA. ¿Cuándo tú te vayas?

JUAN. Sí. Me iré a la soledad de las montañas. Lo he decidido. Quiero vivir como un eremita, nadar como un pez, ladrar como un perro, aullar como un lobo; quiero tener alas, un caparazón; ser corteza de árbol; echar humo; retorcer mi cuerpo; dividirme constantemente; estar en todo; crecer como las plantas; vibrar como el sonido; brillar como la luz; penetrar en cada átomo y descender en soledad al fondo de la materia.

MAGDA. ¿Sabes qué voy a hacer cuando tú te vayas? Iré a buscar a todos esos pobres niños perdidos para traerlos aquí, a mi casa, a la casa en la que viviré en soledad. Quiero acogerlos aquí. En cuanto tú desaparezcas de mi vida, todos ellos estarán aquí como si fueran mis propios hijos y les enseñaré a leer los libros que leía Jesús. Me insinuaré ante ellos, me alimentaré de ellos y así llenaré el HUECO que tú dejas. Les haré entender que todo es bueno, Juan, que, en verdad, todo es bueno y, sin haber experimentado jamás el deseo de ser madre y habiendo odiado con todo mi corazón al niño que me separó por siempre de ti, acogeré a cada uno de esos niños sucios y abandonados en mi seno con un amor bilioso y extraño que a mí misma me helará la sangre. Tu tratado sobre la responsabilidad humana y tu dichosa Ley de la Transformación no habrán sido inútiles. Mientras tú caminas hacia el gran silencio, yo besaré la tierra cruda y cuando haya empapado en profundidad la tierra con la ofrenda de mis lágrimas todo me producirá contento y ya no sufriré amargura alguna. Ahora, déjame a sola con mis pensamientos, por favor.

Suena J. S. Bach: Erbarme Dich, Mein Gott (St. Matthew Passion). Imágenes: criopreservación de óvulos y espermatozoides; mutilación de un miembro masculino; fecundación artificial; últimos días de una mujer enferma de cáncer; las manos de un hombre sin sexo colocando compresas húmedas en la frente sudorosa de la mujer moribunda; gruta en mitad de la montaña de la isla griega de Patmos donde Juan, un ermitaño que vive en soledad y come mendrugos de pan, recibe visiones que luego escribirá en el Apocalipsis; Magda desnuda insinuándose a una multitud de niños sucios, pobres y

JOSÉ MANUEL MORA

abandonados; desarrollo embrionario; precipitación de imágenes a un ritmo vertiginoso; La Madre de las Lágrimas riega la tierra seca; nacimiento de Sudán, hijo; el último rinoceronte blanco.

FIN

RESEÑAS

PARÁBASIS

RESEÑA DE *CONVERSACIONES CON ALBERTO GONZÁLEZ VERGEL. SESENTA AÑOS INNOVANDO EN TEATRO Y TELEVISIÓN*, DE GABRIEL PORRAS (MADRID: EDITORIAL FUNDAMENTOS Y RESAD, 2021)

Carlos Ferrer



De 1949 a 2008, veintidós capítulos en orden cronológico, numerosas fotografías inéditas, un libro a dos voces porque su autor, Gabriel Porras, ordena y transcribe la palabra del alicantino Alberto González Vergel fruto de sus numerosas conversaciones en lo que es una biografía teatral con cierto tono hagiográfico, un libro homenaje a una figura esencial en el teatro español del s. XX, un recorrido por la trayectoria de quien concebía al director escénico como un creador, un recreador de un texto dramático sin alterar su esencia pero filtrado de manera coherente en función de una estética personal. Influidor por las direcciones escénicas de Pérez de la Osa, Luca de Tena y Luis

Escobar, de los cuales se distancia, Vergel entiende la puesta en escena no como una mera orquestación, sino como una reflexión personal de un texto dramático mediante el cual se establece un compromiso ético y una personal visión de la sociedad. El libro recoge una serie de “premisas”, según Vergel, para todo director teatral, en las que se insiste en la importancia de “desentrañar el verdadero sentido dramático de la obra” y en la priorización del mensaje dramático, ya que el director no debe ser “un simple armonizador” ni un coordinador (como sí lo fue José Luis Alonso según Vergel), sino un *metteur*, porque su trabajo es “una toma de conciencia, una participación creadora”. Vergel no concibe un espectáculo sin el “armazón esencial que lo sustenta”, la emoción estética y el citado compromiso ético. Desde estos dos pilares, el director “necesita introducir una deformación coherente del texto dramático que, por su carácter abierto, permite el uso de un lenguaje personal sin el cual no habría recon-

versión ni deformación coherente y tampoco imagen del mundo; por consiguiente, el estilo se podría definir como un medio para recrear el mundo, pero de acuerdo con los valores del hombre que lo descubre”.

Vergel, admirador del cine de Renoir, Ford, Welles y David Lean, rememora sus cinco años como director del TEU murciano y su debut con el montaje de *El emperador Jones* de O’Neill, que da el salto al Teatro Gran Vía madrileño y supone el primer éxito del director alicantino. Tras el fin de su etapa universitaria, funda el Grupo de Teatro de Rojales para proseguir con su pasión. El estreno de una pieza de García Lorca (sin permiso de la familia, que no quería que se le representase durante el franquismo) y otra de Cocteau le cuesta el rechazo social de su pueblo natal y provoca su marcha a Madrid en 1954. Allí comienza su vinculación con Dido Pequeño Teatro con el estreno de *El malentendido* de Camus, que da paso a la fundación de su compañía propia Teatro de Arte con Adolfo Marsillach y Amparo Soler Leal como cabezas de cartel, pero el fracaso económico le hace regresar al Dido Pequeño Teatro para montar *Tío Vania* de Chéjov. El respaldo de la crítica le abre las puertas del mundo profesional en 1957 y el conocimiento del teatro representado en Francia le posibilita estrenar, de la mano de la actriz Pastora Peña, la exitosa *Té y simpatía*. De la compañía de la actriz se marcha a la del actor Fernando de Granada, donde escenifica *El chico de los Winslow* de Terence Rattigan y *Alta fidelidad* de Neville. Su siguiente compañía es la del actor Andrés Mejuto, experiencia que forja una amistad perenne y genera el montaje *Ejercicio para cinco dedos* de Peter Shaffer. Entre 1955 y 1961, 27 estrenos, entre ellos el éxito de *La camisa* de Lauro Olmo en 1962 (reestrenada por Vergel en 1995 gracias a una subvención estatal de catorce millones de pesetas), que resulta contradictorio porque, a pesar de los galardones, no recibe propuestas teatrales. En octubre de 1962, empieza a trabajar en TVE en programas como Platea, Primera Fila, Teatro de Medianoche y, sobre todo, Estudio 1. Porras divide en cuatro etapas la labor de Vergel en televisión: 1965-1966 con tres títulos, 1966-1970 con treinta y seis programas emitidos, 1970-1974 con once y 1975-1982 con diecisiete emisiones. Un decorado, tres cámaras, libertad de elección de reparto y obra, un programa al mes (al ser programa semanal, el resto de realizadores son Guerrero Zamora, Gustavo Pérez Puig, Pedro Amalio y, en ocasiones, Cayetano Luca de Tena) y grabaciones “por trozos breves de diez minutos como mucho”.

En 1965 viaja a Alemania del Este durante un mes gracias a una beca obtenida por mediación de José María Camps. Lo que allí ve, un *Marat-Sade* y *La indagación* de Peter Weiss (entre muchas otras), y aprende no solo le deja “una profunda huella”, sino que es puesto en práctica sobre todo “cuando en 1970 fui nombrado director del Teatro Español y dispuse de mayores medios”, como por ejemplo el uso de los focos y reguladores de luz. Un capítulo entero narra su etapa al frente del Teatro Español, con *La estrella de Sevilla* de su admirado Lope como pieza del debut y la versión musical en clave de rock de *Marta, la piadosa* de Tirso de Molina como cierre de unos años intensos.

Vergel prosigue con sus espacios dramáticos para televisión, que alterna con algunos estrenos teatrales, como la exitosa *La doble historia del doctor Valmy* de Buero Vallejo (de la que se cuenta la anécdota de su autorización sin cortes) y su estética de la amargura. Los últimos capítulos están dedicados a la labor de Vergel como docente en la RESAD y en la Escuela Oficial de Radio y Televisión, a las adaptaciones novelísticas y a las series televisivas y a las impresiones de Vergel sobre lo que Porras califica como sus años dorados, entre 1988 y 1993, con montajes como *El príncipe constante* de Calderón y *Porfiar hasta morir* de Lope.

Vergel, que nunca empieza a trabajar sin tener la planta del decorado diseñada y así poder saber cómo se mueven los personajes, desaprueba el *Tartufo* de Llovet y Marsillach, así como la labor de Torrente Ballester y de Enrique Llovet como críticos teatrales, no comulga con Calixto Bieito, pasa de puntillas por la histórica huelga nacional del sector teatral de 1975 que no secunda, reconoce el talento como escenógrafos de Mampaso y Emilio Burgos y la valentía de Ricard Salvat por ser el primero en llevar a Madrid un espectáculo en catalán durante el franquismo, rechaza los reproches de Francisco de Cossío a *La malquerida* de Benavente, cuenta cómo pudo preparar un Estudio 1 de *El alcalde de Zalamea* en apenas cinco días, se prodiga en comentarios sobre los actores con los que trabajó, con elogios a Andrés Mejuto, María Massip, Berta Riaza, Irene López Heredia, María Fernanda Ladrón de Guevara, aunque de Natalia Herrera sostiene que “el carácter y su prepotencia hacían de ella una persona imposible”, de Marisa Paredes que “carecía de tesitura y proyección de voz” y de Margarita Xirgu que está “excesivamente valorada”. De Luis Escobar afirma que “era atrevido y copiaba muy bien los espectáculos a los que acudía para ver en

Londres y París”, práctica habitual, de Miguel Mihura que es “un hombre difícil y un poco esquinado”, del teatro de López Rubio que es “muy ligero, no era santo de mi devoción” y de Martín Recuerda que era “un hombre difícil, buena persona, bonachón, pero difícil”.

Algunos de los datos facilitados en el libro ya fueron desgranados por el propio González Vergel en entrevistas y otros son aportados por Porrás, quien completa las lagunas de Vergel. Porrás cita frases vinculadas con la valoración de la crítica a los estrenos de Vergel y los comentarios de este a sus montajes, entre los que destaca *Las tres hermanas* de Chéjov, *La comedia de la felicidad* de Evreinov, *Espectros* de Ibsen (grabación perdida) y *Seis personajes en busca de un autor* de Pirandello (aunque no se ahonda en el nuevo final de Vergel), así como la serie televisiva *Veraneantes*, una “trilogía dramática en base a obras y personajes muy diferentes de tres autores rusos: Chéjov, Gorki y Ostrovski”. Porrás manifiesta que Vergel es el “introducido en España de la obra dramática de Chéjov”, pero Lola Membrives estrena en Valencia en 1924 *La vida del hombre* y Cipriano de Rivas Cherif en 1928 en Madrid *El duelo*. Estamos, en definitiva, ante un recorrido por el fructífero camino profesional de un reconocido director, que puso fin a su vinculación con la escena en 2008 con *La prudencia en la mujer* de Tirso y que acumuló 307 emisiones televisivas.

**RESEÑA DE TRÁFICO. CUANDO PASES SOBRE MI TUMBA,
DE SERGIO BLANCO LORENZO (MADRID: PUNTO DE VISTA
EDITORES, 2021)**

Carlos Ferrer



Sergio Blanco (Montevideo, 1971), admirador de Kafka, Camus y Rulfo, director y dramaturgo, considera la autoficción, que acuñó Serge Doubrovsky en los años 70, como “el lado oscuro de la autobiografía, un relato donde cruzo datos biográficos con datos ficcionales”. Ser y no ser al mismo tiempo o, como Blanco ha expresado, “el arte de mentir la verdad, una ingeniería del yo, mi escritura del yo” en la que uno mismo se representa en lugar de representar a otros con un componente ficcional que le distancia del teatro documento, una proyección del yo en mundo verosímil donde son reconocibles las huellas del autor o “estigmas” como los denomi-

na Blanco. Blanco, que busca “alcanzar ese otro que no soy yo”, establece el germen de la autoficción en el socrático “conócete a ti mismo”, determina la multiplicidad del yo e inculca la duda presente para que germine la ambigüedad a partir de un pasado tan evocado como manipulado, porque Blanco se reinventa en cada obra y se convierte en alguien diferente cada vez a pesar de ser el mismo (partir de uno mismo para ser otros), en lo que es un juego de posibilidades ilimitadas. “El punto de partida es mi historia, pero no pretendo nunca que sea el punto de llegada” sostiene el dramaturgo.

Desde *Kassandra* (2008), Blanco se ha adentrado en los vericuetos de la autoficción y ha proseguido por ellos en *Tebas land* (2012), con la que empieza a dirigir sus propias obras y su pieza más conocida, *Ostia* (2013), *La ira de Narciso* (2014), *El bramido de Düsseldorf* (2016) y el panegírico *Cartografía de una desaparición* (2017), aunque ahora haya emprendido una nueva etapa por la senda de la alterficción, centrado en hacer ficción de las vidas de los otros.

Cuando pases sobre mi tumba (título extraído de un verso de Hafez de Shiraz), escrita en dos meses de 2016 fruto de un encargo del Teatro del Globo de Londres y representada en el Festival de Aviñón, es una historia de amor y de muerte (tema recurrente en su producción dramática), el erotismo como pulsión que nos lleva hacia algo, como una atracción, la pasión y el deseo, pero también la amistad. Hay referencias a obras anteriores o autorreferencias, tanto por vasos comunicantes como por alusiones y guiños intertextuales (el n.º 228 de la habitación del hospital es el mismo también en *La ira de Narciso* y *El bramido de Düsseldorf*), lo que convierte a la obra en un palimpsesto egocéntrico, porque estamos ante un juego de espejos entre realidad y ficción hasta alcanzar las instancias íntimas del yo, pero alejadas de la frivolidad y despojadas de toda máscara. Para Blanco el teatro es “el espejo oscuro en donde venimos a vernos deformados”, a reconocernos sin máscaras.

Tres personajes y tres mundos interiores, un tema tabú, unos límites morales, un elemento confesional siempre presente en sus obras, recurrencias irónicas, los encuentros de Yo, *alter ego* de Blanco, con el médico suizo que le practicará el suicidio asistido y con el joven necrófilo internado en un hospital londinense que recibirá el cadáver de Blanco (“entre nosotros nunca va a haber nada mientras estés vivo”), todo ello va conformando una pieza que no ofrece los motivos por los que Blanco ha decidido llevar a cabo ese suicidio asistido (bien diferenciado del concepto de eutanasia), aunque no por ello carezca de una capacidad innegable para seducir al lector, gracias en parte a la rotura de la cuarta pared y a que “no importa lo que sea verdad o no. Lo interesante es que sea una verdad para el personaje y que funcione”.

El volumen lo completa la pieza *Tráfico* (2018), en la que el autor “se desnuda completamente”, porque Sergio Blanco es un “personaje de ficción que se escribe a sí mismo como acto de sobrevivencia”. El extenso prólogo es del director cubano Abel González Melo, quien cifra en siete las funciones autoficcionales y asegura que *Cuando pases sobre mi tumba* es un “testamento. Su obra más bondadosa. Su aspiración a salir incólume de la vida”. Una buena y representativa muestra de la acotada cosmovisión teatral de Blanco.

RESEÑA DE *OTOÑO EN ABRIL*, DE CAROLINA ÁFRICA (MADRID: EDICIONES ANTÍGONA, 2020)

Carlos Ferrer



La polifacética Carolina África (Madrid, 1980) es dramaturga, directora, actriz y productora y en su haber encontramos obras como *La penúltima* (escrita durante una convalecencia), *Mi hermana y yo*, *Vientos de Levante* y *El cuaderno de Pitágoras*. Devota del teatro de María Velasco, Lola Blasco, Pablo Remón, Sergio Blanco y Claudio Tolcachir, Carolina África publica en Ediciones Antígona la interesante *Otoño en abril*, una pieza ganadora de la II Beca de Dramaturgia Contemporánea El Pavón Teatro Kamikaze que mantiene prácticamente los mismos personajes de su obra *Verano en diciembre* (Premio Calderón de la Barca 2012), pero los sitúa

seis años después de esta en una línea de continuidad que difiere en los conflictos emocionales. Cinco mujeres, una familia, el regreso al hogar materno, unas ilusiones que contrastan con las posibilidades reales, una madre que es un refugio al borde del abismo generacional, que abraza pero que condiciona, un vaivén de anhelos y de recelos, la familia, el odio y el rencor, la culpa y el temor, la esperanza y la meta, la ambición y el afán, las grietas y las tensiones, los deseos y los horizontes, un duelo interior, un combate con sus propias incertidumbres, el amor asfixiante hasta el punto del dolor, el hombre ausente, un toque de humor, unos personajes perfilados que evolucionan con unas personalidades disímiles, matizadas, ante una encrucijada, se enfrentan a sus miedos, a sus demonios entre impulsos.

La edición cuenta con un lúcido y esclarecedor prólogo del poeta Álvaro Tato, para quien la obra es “un viaje tragicómico, lleno de matices, entre mundano y trascendente, a la descacharrante, pero desoladora extrañeza de la vida a través de las inestables relaciones de mujeres de nuestra generación”. Carolina África logra que la palabra sustente la acción (los diálogos son la clave que descifra el misterio del mapa

de cada interior) y provoca un efecto de extrañeza para generar interés al convertir lo cotidiano en signos de grandeza emotiva, un espejo donde mirarnos y confrontarnos para buscar lo más esencial y también lo más complejo de la experiencia estética en su vertiente más humana.

Este es el retrato de una familia, porque no solo es una obra sobre la maternidad y el tránsito de hija a madre, a pesar de mostrar las durezas del posparto y de la maternidad en solitario, sino también sobre los roles que ocupan los diferentes integrantes de esta familia en un proceloso espacio sin apenas sarcasmos. La familia como campo de batalla para pulsiones individuales y atávicos desacuerdos, donde lo que subyace bajo las apariencias, lo que hay de extraordinario en lo ordinario, lo que esconde entre sus pliegues y diálogos es tanto una sonrisa como una lágrima gracias a que Carolina África escudriña incluso en los aspectos más inaprensibles de los personajes. La Madre (Teresa), viuda, convertida en abuela, restaura afectos y pugna por no romper el vínculo de unión con sus hijas, a pesar de su desconocimiento de las nuevas tecnologías y de su hacer con poca sensibilidad y mucha voluntad; Carmen, la mayor, tiene la mentalidad de una adolescente agobiada por los problemas de pareja y por el intenso desmoronamiento de un hoy nada halagüeño; Alicia es la artista incomprendida, la madre novata que aún no ha asimilado su nueva condición; Noelia es la aventura ausente y la sorpresa final que transforma la hiel en esperanza; Paloma es la temerosa de abandonar el confort materno atrapada en su lacerante indeterminación, pero hastiada de que eso conlleve una ruta vital que no desea.

La autora madrileña enriquece nuestra sensibilidad, nuestra imaginación y provoca que el lector se interrogue sobre las convenciones que le rigen y sobre sus propias actitudes, penetra en la imperfección de la condición humana de manera lúcida y sin obviar un espíritu crítico no reconfortante y muestra su capacidad para generar inquietud, desequilibrar al lector y recoger las perturbaciones del atosigante presente. Abril, hija del destino.

**RESEÑA DE LA CARRETERA DE LOS HUESOS Y SIETE PIEZAS
AUTOMOVILÍSTICAS MÁS, DE ALBERTO DE CASSO
(VIGO: EDICIONES INVASORAS, 2021)**

Ruth Gutiérrez



***La vida, el dolor y la muerte caben en el
salpicadero del coche***

La carretera de los huesos y siete piezas automovilísticas más nos adentra en un viaje. O, mejor, en varios viajes. Unos viajes cuyo principio desconocemos, pero con un mismo final, como si fuéramos apareciendo y desapareciendo una y otra vez en la parte trasera de un coche solo para asistir al final del camino. Acelerón, frenazo y vuelta a empezar. Viajes involuntarios unas veces. Otras, improvisados. Viajes vengativos, psicotrópicos, soñadores,

angustiosos, desesperados. Viajes que son peregrinación, que son carretera, cenizas y promesas por cumplir, las mismas que llevan a los Bundren a trasladar un cadáver por todo el sur en el clásico de Faulkner. Viajes con adolescentes inestables y hombres acabados que solo pueden acabar mal, como la huida precipitada del atormentado profesor Humbert con ese inocente metro cuarenta y ocho de estatura sobre un pie enfundado en un calcetín, Lolita. Viajes de polvo y nada a través de la frontera norte que hablan de culpabilidad, de patriotismo, de resarcimiento y desengaño y que nos llevan de uno a otro con tanta sutileza como Kerouac lleva a Sal Paradise en su periplo mexicano. Viajes de violencia y dudosa moralidad que golpean duro la conciencia, tanto y tan fuerte como el tipo moribundo que va secuestrado en el maletero con arena en la boca y sangre en la nariz, maniobra demente propia del universo tarantinesco y su conductor perturbado Mike McKay, quien pareciera conducir cada una de estas piezas a bordo de su siniestro Chevrolet Nova grabado con una calavera blanca. Viajes que atraviesan la realidad y la sobrepasan a base de estupefacientes, alcohol y fármacos y que vuelven veloz, caótica, desordenada, frenética, más que la

aventura de Duke en un descapotable rojo cargado de alucinógenos y narcóticos en *Miedo y asco en Las Vegas*. Y viajes que, por el contrario, o tal vez por la misma razón, quieren escapar de la realidad y buscar otra mejor, conducir sin retrovisores para no mirar nunca más atrás, pero en la estepa siberiana no hay agua en la piscina, sino hielo.

Lo que nos propone Alberto de Casso en este conjunto de piezas breves es una polifonía de viajes –o de voces–. Una tipología de los viajes a ritmo de mariachis, bole-ros y humor negro; de las historias que se ocultan en el interior de un coche, lugar de confesión –más bien, no-lugar–, espacio testigo de los momentos más sublimes, pero también de los más patéticos. Cualquiera pensaría, pues así está escrito en nuestro imaginario, que el viaje físico necesariamente se transforma en viaje interior, que se comienza en un punto y que, gracias a una especie de trascendentalismo un tanto misterioso y de origen inexplicable, se acaba en otro punto radicalmente diferente. Pero no es esta la intención del autor en *La carretera de los huesos y siete piezas automovilísticas más*. No hay espacio para la introspección ni para la resolución de crisis existenciales. No hay espacio para un extraviado Ulises en continuo crecimiento ni para un afligido Aschenbach que se busca a sí mismo en Venecia. No hay tiempo para un Juan Preciado que rastrea a su progenitor por el páramo hasta Comala, aunque de alguna manera nosotros, lectores en el asiento trasero del coche, sí estamos en Comala, en un lugar lleno de muertes y fantasmas, de historias que quieren ser contadas.

Alberto de Casso, demiurgo inclemente, les arrebató a sus personajes la oportunidad de la redención. Les arrebató las preguntas y respuestas sobre el sentido de la vida en medio de una carretera solitaria. Les arrebató los remordimientos y las confesiones finales; las frases elocuentes sobre la vida o la muerte; el punto de llegada, el punto de inflexión, los propósitos, las metas soñadas; les arrebató las grandes decisiones que están por tomar, los asuntos pendientes, los ajustes de cuentas. No hay tiempo para eso. No hay tiempo para la metamorfosis. El autor hace que la muerte les coja desprevenidos, absolutamente desprotegidos. La muerte llega rápida, silenciosa, inesperada. No hay tiempo. A estos personajes no les queda tiempo. Pero no lo saben. Pierden el tiempo con la persona equivocada. Pierden el tiempo en lugares equivocados. Pierden el tiempo en las palabras equivocadas. Pierden el tiempo en las acciones equivocadas. Y entonces las preguntas de siempre: si supieras que te que-

dan solo unos segundos de vida, ¿qué harías? ¿Estarías con la persona que va al otro lado del asiento? ¿Hubieras escuchado la misma canción insustancial que sonaba en la radio en ese momento? ¿Hubieras dicho las idioteces que dijiste? ¿Hubieras hecho lo mismo que estabas haciendo en ese instante? Pero ellos no lo saben. La traición más cruel del autor a sus criaturas. No hay Aleph en el escalón 19 del sótano del apartamento de Beatriz que revele el universo y el futuro. No hay clarividencia. No hay augurio, ni señal divina. No hay flor amarilla al otro lado del Luxemburgo, como la de Cortázar, que despierte la conciencia de nuestra finitud. No hay visita de la dama del alba ni guadaña. Solo la muerte. Muerte puta, muerte cruel, muerte inexorable, que dice Gironde en sus versos.

Y por eso la muerte se muestra fea. Incluso absurda. Alberto la desmitifica, la desacraliza. Ataca directo a la yugular y la despoja de cuajo de toda solemnidad, de toda la carga existencial y trascendental que tradicionalmente implica. Alberto se burla de ella. La insulta y la desprecia. La despoja del misterio y del temor que todos les profesan, bajándola a lo más mínimo, a lo más insignificante. La enfrenta así cara a cara con la sordidez de alguien que desconoce su propio fin y que nunca imaginaría que ese momento, patético y grotesco, falto de dignidad y elocuencia, sería el último de tu vida. Y de pronto un destello de verdad. La gran verdad que el autor nos brinda gracias a este procedimiento de desmitificación. Si la vida de estos seres es una continua decepción, ¿por qué la muerte habría de ser distinta? ¿Por qué la muerte habría de apiadarse y redimirles de toda la miseria vivida?

Además, si bien en su mayoría los personajes pierden la vida inesperadamente, todos ellos de alguna manera ya se montan en esos coches heridos de muerte, tratando de sobrevivir, taponándose la herida mientras observan cómo la sangre no deja de escapar de dentro a afuera del cuerpo. Mientras procuran fingir que no pasa nada. Mientras se empeñan en esa manía de lo escrupulosamente falso, de vivir en lo falso, de ahogarse en lo falso; de mofarse de la muerte como mecanismo de defensa; de esconderse cobardemente en la superficie de las cosas; de poner el velocímetro al máximo en una carretera secundaria en mitad de la noche para sentir algo, por mínimo que sea. Y por eso estos personajes están siempre a punto de caer al vacío. Ya han caído al precipicio antes de que el coche lo haga, pero sin la elegancia de Thelma ni las agallas de Louise. Ya están heridos de muerte antes de chocar la cabeza contra el

parabrisas. Heridos trágica e irremediamente por el abandono, por el desamor, la soledad, la pérdida, la quimera.

Y allí están, en el fondo del precipicio, arrastrados banalmente por la inercia, pero todavía golpeándole el pecho a la esperanza a cada segundo en un intento de salvarle la vida. Y allí, en el fondo del precipicio, descubren que el verdadero horror no es la muerte, sino vivir deshabitado. Vivir sin reconocernos. Renunciar a volvernos punto de fuga que abra todos los caminos posibles, llevándonos a nuestro propio reencuentro, a ciegas, como un acto de fe. O al reencuentro con el otro. Porque todo en esta obra se entrelaza, se enmaraña y devuelve al principio, como un círculo que se cierra un poco más con cada accidente. Y lo que a priori puede parecer inconexo o anecdótico cobra sentido finalmente y encuentra su lugar dentro del engranaje, dentro de un todo construido con admirable pulso de arquitecto teatral.

Que empiece el viaje ya, aun a riesgo de acabar fatalmente inmolados en una curva tomada a ciento cuarenta por hora y con la pregunta sin responder desangrada contra el volante... ¿Qué harías si...?

PARÁBASIS

VOLUMEN VIII

*se terminó de imprimir
en los talleres de Tomás Rodríguez,
en Cáceres, el día 9 de febrero de 2022,
el mismo día del nacimiento, en 1931,
del dramaturgo, novelista y poeta
austriaco Thomas Bernhard.*

PRESENTACIÓN*Francisco Javier Jiménez Bautista***ENSAYO****REFLETIR SOBRE O TEATRO, NA VERTENTE DE FORMAÇÃO SUPERIOR
-O CURSO SUPERIOR DE TEATRO DA ESAP/ESCOLA SUPERIOR
ARTÍSTICA DO PORTO***Roberto Merino Mercado***REFLEXIONAR SOBRE EL TEATRO EN LA VERTIENTE DE LA ENSEÑANZA
UNIVERSITARIA -EL CURSO SUPERIOR DE TEATRO DE LA ESCOLA SUPERIOR
ARTÍSTICA DO PORTO/ESAP***Roberto Merino Mercado***EL HUMOR EN LOS TIEMPOS DE PANDEMIA. ENCERRADA CON PEPE VIYUELA**
*Raquel Jiménez-Galán, Kiko León Gúzman***PEPI, LUCI, BOM... Y MARÍA***José Montero Carrero, David Hernández Moreno, Marcos Pérez López***LA IMPORTANCIA DE LA PSICOLOGÍA EN LA FORMACIÓN INTERPRETATIVA**
*M^a Araceli Molina Bravo***SHAKESPEARE: CORDURA Y SUICIDIO***Paula Fidalgo Sánchez-Casas***LA FUSIÓN DE LENGUAJES ARTÍSTICOS EN EL CINE DE PETER GREENAWAY**
*Raúl Guerrero Payo***TEXTOS****LA MEJOR DE LAS SUERTES***Jorge Aznar Canet***EL ÚLTIMO RINOCERONTE BLANCO***José Manuel Mora*

Prólogo ("Me digo. Autobiografía") de Javier Hernando Herráez

RESEÑAS**RESEÑA DE CONVERSACIONES CON ALBERTO GONZÁLEZ VERGEL.
SESENTA AÑOS INNOVANDO EN TEATRO Y TELEVISIÓN, DE GABRIEL PORRAS
(MADRID: EDITORIAL FUNDAMENTOS Y RESAD, 2021)****RESEÑA DE TRÁFICO. CUANDO PASES SOBRE MI TUMBA DE SERGIO BLANCO LORENZO
(MADRID: PUNTO DE VISTA EDITORES, 2021)****RESEÑA DE OTOÑO EN ABRIL, DE CAROLINA ÁFRICA
(MADRID: EDICIONES ANTÍGONA, 2020)***Carlos Ferrer***RESEÑA DE LA CARRETERA DE LOS HUESOS Y SIETE PIEZAS AUTOMOVILÍSTICAS MÁS,
DE ALBERTO DE CASSO (VIGO: EDICIONES INVASORAS, 2021)***Ruth Gutiérrez*