Ana María Díaz Marcos es profesora titular de literatura española en la Universidad de Connecticut en Estados Unidos. Ha publicado las monografías *La edad de seda: representaciones de la moda en la literatura española* (Universidad de Cádiz, 2006) y *Salirse del tiesto: escritoras españolas, feminismo y emancipación* (Krk, 2013). .

En pleno siglo XXI la relación entre mujer, arte y dramaturgia sigue marcada por paradojas que ponen al descubierto el sofisma de la paridad en el ámbito artístico y teatral. La escenografía de portada, una acuarela sin catalogación definitiva de una artista olvidada, Victorina Durán y Cebrián, sirve como punto de partida visual a este recorrido por la dramaturgia contemporánea escrita por mujeres en España y funciona como una lúcida prefiguración del ambiente en el que crean, trabajan y estrenan las autoras teatrales en el nuevo milenio.

ESCENARIOS DE CRISIS: DRAMATURGAS ESPAÑOLAS EN EL NUEVO MILENIO

Lola Blasco
Marta Buchaca
Antonia Bueno
Diana de Paco
Juana Escabias
Tina Escaja
Beth Escudé
Verónica Fernández Rodríguez
Yolanda García Serrano
Eva Guillamón
Gracia Morales
Carmen Pombero
Carmen Resino
Laila Ripoll
Laura Rubio Galletero

Benilde

ESCENARIOS DE CRISIS: DRAMATURGAS ESPAÑOLAS EN EL NUEVO MILENIO

Ana María Díaz Marcos

©Benisde.

ESCENARIOS DE CRISIS: DRAMATURGAS ESPAÑOLAS EN EL NUEVO MILENIO

Benilde

ESCENARIOS DE CRISIS: DRAMATURGAS ESPAÑOLAS EN EL NUEVO MILENIO
Ana María Díaz Marcos

BENILDE EDICIONES
2018
http://www.benilde.org
Sevilla-España

DISEÑO
Bane

IMAGEN DE PORTADA
Victorina Durán y Cebrián.
Acuarela sobre cartón (1931?).
Procedencia: Museo Nacional del Teatro (Almagro)

ISBN 978-84-16390-77-9

Edición digital descargable acompañada de una edición no venal de 150 ejemplares en papel.

Volumen 9. Colección Benilde Teatro, directora: Milagro Martín Clavijo (Universidad de Salamanca, España).

Comité científico internacional: Antonella Capra, Universidad de Toulouse (Francia); Javier Carou, Universidad de Santiago De Compostela (España); Luciana d'Arcangeli , Universidad de Flinders (Australia); Antonio Catalfamo, Universidad de Messina (Italia); Alessandra De Martino Cappuccio, Universidad de Warwick (Reino Unido); Loreta de Stasio, Universidad del País Vasco (España); Juana Escabias, dramaturga/UNED (España); Ilona Fried, Universidad de Budapest (Hungría); Eva María Moreno Lago, Universidad de Sevilla (España); Florinda Nardi, Universidad de Roma "Tor Vergata" (Italia); Andrés Pociña, Universidad de Granada (España); Pasquale Sabbatino, Universidad de Nápoles "Federico II" (Italia); Marina Rosenzvaig, Universidad de Tucumán (Argentina).

©De la introducción y edición Ana María Díaz Marcos.
©De las obras teatrales: Lola Blasco, Marta Buchaca, Antonia Bueno Mingallón, Diana de Paco, Juana Escabias, Beth Escudé, Verónica Fernández, Yolanda García Serrano, Tina Escaja, Eva Guillamón, Gracia Morales, Carmen Pombero, Carmen Resino, Laila Ripoll y Laura Rubio Galletero.
©Del epílogo Ruth Z. Yuste-Alonso.

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del "Copyright", bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción parcial o total de esta por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamo.

ESCENARIOS DE CRISIS: DRAMATURGAS ESPAÑOLAS EN EL NUEVO MILENIO

Ana María Díaz Marcos

AGRADECIMIENTOS

Esta antología ha sido posible gracias a un inmenso esfuerzo colaborativo que ha requerido la participación desinteresada de muchas autoras, colegas y amigas. No tengo palabras para expresar mi agradecimiento a las quince dramaturgas que han tenido la generosidad de ceder sus textos para que el teatro español escrito por mujeres en el siglo XXI llegue a todos los lugares del mundo en versión digital y en acceso libre. Gracias por esa grandeza de espíritu a Lola Blasco, Marta Buchaca, Antonia Bueno Mingallón, Diana de Paco, Juana Escabias, Beth Escudé, Verónica Fernández, Yolanda García Serrano, Tina Escaja, Eva Guillamón, Gracia Morales, Carmen Pombero, Carmen Resino, Laila Ripoll y Laura Rubio Galletero.

Ana Sánchez Catena y Ruth Yuste Alonso (UConn) me ayudaron enormemente con sus comentarios y sugerencias durante el proceso de edición y revisión de los textos, mi deuda teatral es inmensa con ambas. Mercedes Arriaga, de la Universidad de Sevilla, y Milagro Martín Clavijo, de la Universidad de Salamanca, apoyaron el proyecto desde el comienzo con su entusiasmo habitual. Ramiro González Delgado, de la Universidad de Extremadura, respondió a mis dudas sobre teatro griego con la gentileza que le caracteriza. Estoy infinitamente agradecida por el aliento que he recibido siempre de mi maestra y amiga Raquel Medina (Aston University) y de M. Ángeles Expósito de nuestra comunidad sevillana de colaboración e inspiración. El Museo del Teatro de Almagro cedió la maravillosa escenografía de Victorina Durán para la portada y la Universidad de Connecticut apoyó este proyecto con una beca de investigación que permitió una edición no venal en paralelo a la edición digital. Mis amigas y compañeras Fátima Serra (Salem State University), Marina Bettaglio (University of Victoria) y Catalina Castillón (Lamar University) no dudaron en cruzar el charco para formar parte de un panel académico y presentar esta antología un martes y trece en Sevilla. Gracias también al Centro de Documentación Teatral de las Artes Escénicas de Andalucía que cedió un espacio para que fuera posible. Y, por último, gracias a mi familia por su paciencia y apoyo incondicional.

NOTA EDITORIAL

Las quince obras recogidas en esta antología son textos de ficción cedidos por las dramaturgas para su lectura a través de esta edición digital y no venal. Para representar cualquiera de estas obras es indispensable contactar con la autora correspondiente y obtener su permiso expreso pues permanecen sujetas a derechos de autor.

La última parte de la introducción incluye un apartado titulado "Respuestas dramáticas a la crisis" que recoge la visión personal de las quince dramaturgas sobre la relación entre teatro y crisis. La editora y la editorial no se identifican necesariamente con estos contenidos u opiniones.

Algunos párrafos de la introducción que abordan el tema de la violencia en el teatro español contemporáneo aparecieron publicados con anterioridad en mi artículo "Ensayos con bate de béisbol" que forma parte del volumen *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI* (Verbum, 2017, pp. 451-460) coordinado por José Romera Castillo.

Para Amelia y Santiago, eternos compañeros de butaca

¡Los farsantes, la gente del teatro, siempre han sido gente favorecida!

Lola Blasco

Introducción de Ana María Díaz Marcos
"Escenarios de crisis: dramaturgas españolas en el nuevo milenio" 17

Obras Teatrales

Lola Blasco. **La Confesión de Don Quijote** 121

Marta Buchaca. **Kramig** 137

Antonia Bueno Mingallón. **Las Mil y una Muertes de Sarah Bernhardt** 161

Diana De Paco. **Apofis** 225

Juana Escabias. **No Le Cuentes a Mi Marido que Sueño con Otro Hombre… Cualquiera** 263

Tina Escaja. Madres. **Drama Urbano en Cuatro Partes** 279

Beth Escudé i Gallès. **La Gallinita Ciega** 341

Verónica Fernández Rodríguez. **Liturgia de un Asesinato** 347

Yolanda García Serrano. **Entrevista Atravesada** 393

Eva Guillamón. **Si en la Ciudad la Luz** 403

Gracia Morales. **Cortinas Opacas** 429

Carmen Pombero. **Madres de Cristal** 445

Carmen Resino. **La Otra Boda** 467

Laila Ripoll. **Disparate Último** (***Lux Ex Tenebris***) 487

Laura Rubio Galletero. **Lady Day** 517

Epílogo de Ruth Z. Yuste-Alonso
"Miradas entre bastidores: reflexiones sobre autoría femenina en escenarios de crisis" 523

Escenarios de crisis: dramaturgas españolas en el nuevo milenio

Ana María Díaz Marcos
Universidad de Connecticut

"La dramaturga sale a escena. Heme aquí. Cuando hay suerte, transmigro a otros cuerpos, expuestos en el santísimo sacramento de la representación." – Laura Rubio Galletero

Visibilizar a las dramaturgas españolas

"Queremos dejar de ser el muñeco sentado en las rodillas del ventrílocuo." – Griselda Gambaro

La imagen que ilustra la portada de este volumen, una escenografía de Victorina Durán y Cebrián, se propone como metáfora de la invisibilidad y el olvido, un brillante escenario con capacidad de evocación, que rezuma potencial poético, sugiere asimetrías y problemas estructurales, con escaleras que prometen dinamismo y posibilidades de ascenso o desplome, aún vacío de personajes, pero con una imponente presencia que invita a tomar posesión de ese espacio. El carácter proteico de esta acuarela contrasta con el escaso interés académico que ha despertado la biografía y trayectoria de su autora, Victorina Durán (1899-1993),[1] una de las *sin sombrero*, miembro activo del Lyceum Club, pintora,[2] crítica de arte, la primera mujer que ostentó el cargo de catedrática de Indumentaria en el Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, escenógrafa y directora artística del Teatro Colón de Buenos Aires durante su exilio.

El nombre de esta artista ha quedado relegado a la periferia de la historia del arte, constituye un ejemplo más del proceso que va borrando los nombres de mujeres de las listas canónicas y propicia su posterior exclusión de los catálogos de la genialidad (Méndez 245). Esta amnesia se revela de forma simbólica en el dificultoso esfuerzo de catalogación a tientas de esa escenografía, que tal vez proviene del Teatro de la Zarzuela y que quizás fue diseñada para un ballet o para la obra teatral *El hombre deshabitado* de Rafael Alberti.[3] La artista se sitúa en la sombra, su obra casi desconocida en un limbo lleno de interrogantes. El silenciamiento y la omisión refuerzan la idea de inexistencia: "si lo que no tiene nombre no existe, lo que no es visible pasa desapercibido como si no existiera" (Díaz Díaz 68).

Un siglo más tarde la relación entre mujer, arte y dramaturgia sigue marcada por paradojas que ponen al descubierto el sofisma de la paridad y las cuotas en el ámbito artístico. La escenografía sin catalogación definitiva de una autora olvidada sirve como punto de partida visual a este recorrido por la dramaturgia contemporánea escrita por mujeres en España y funciona como una lúcida prefiguración del ambiente en el que producen las autoras teatrales en este nuevo milenio. Hace más de una década Virtudes Serrano destacaba la persistencia de dramaturgias de la búsqueda –de voz, agencia, espacio, identidad y precursoras– que traspasaba el siglo XX para incorporarse al siglo XXI donde todavía las autoras teatrales sentían la necesidad de plantearse cuestiones relacionadas con la carencia (2005: 107). Dado que toda carencia obedece a una privación –de visibilidad, espacio, recursos y modelos– la investigadora teatral expresaba un deseo entusiasta de que ciertos temas anacrónicos desaparecieran de los escenarios del nuevo milenio en tanto que la normalización de la escritura teatral femenina contribuiría a borrar cualquier resabio de desigualdad artística en el siglo XXI. El presente volumen aspira a documentar itinerarios y respuestas teatrales a las crisis globales del nuevo milenio, de modo que se hace necesario evaluar en qué situación se encuentra la autoría femenina en el terreno de las artes y la práctica teatral en las últimas dos décadas. En este sentido, la autora Juana Escabias destaca el valor de

su quehacer dramático como forma de activismo y de persistencia en la lucha:

> Pertenezco a esa generación que ha vivido y exigido la igualdad como derecho inalienable, pero en mi obra siempre están presentes las mujeres obligadas a vivir una existencia de segunda categoría por el hecho de pertenecer "al segundo sexo". Yo misma, en demasiadas ocasiones, he podido probar en carne propia el amargo sabor de esa experiencia. Mi memoria es denuncia y al mismo tiempo homenaje a aquellas que nos antecedieron, aquellas a quienes debemos agradecer que nosotras, las mujeres del siglo XXI, vivamos la igualdad como exigencia. (Gutiérrez Carbajo 210)

En sintonía con esa postura y con su lúcida referencia a la segunda ola del feminismo encarnado por Simone de Beauvoir, es preciso reconocer que en el contexto actual se hace más necesaria que nunca una dramaturgia de la búsqueda que conlleve todavía una denuncia de la invisibilidad. Puesto que es imposible desvincular el teatro de la coyuntura histórica y cultural (a la vez producto estético universal e intemporal, pero también espléndido reflejo de tiempo y costumbres) es significativo que en el año 2017 la revista *Time* propusiera como persona del año a las que han roto el silencio a través del movimiento #YoTambién (#MeToo) para traer al escenario contemporáneo una denuncia descarnada de la prevalencia del acoso en el conjunto de la sociedad y en el mundo del cine en particular, después de que muchas actrices y famosas compartieran testimonios como víctimas del abuso por parte de algunos hombres en posiciones de poder en esta industria (Alcelay y Escalona). Las proporciones globales de esta denuncia, la persistencia del feminicidio, la violencia y el acoso contra las mujeres ponen en evidencia que no se ha producido, ni mucho menos, una transformación radical de la sociedad.

Joana Bonet expone una "radiografía del posfeminismo" que ilustra precisamente la brecha difícilmente conciliable entre quienes califican de obsoleto el feminismo histórico que denuncia la opresión del patriarcado y quienes proponen que toda división sexual es reduccionista en un momento marcado por la revisión de las categorías de género. Michelle MacArthur subraya los retos que supone esa ideología acomodaticia que sugiere que el feminismo es algo innecesario, que se han logrado los objetivos y alcanzado todas las metas, lo que impide una conciencia y una lucha real contra las desigualdades persistentes (9). Borràs Castanyer, a un pie de finalizar el siglo XX, destacaba la prevalencia de ese espíritu posfeminista en el ámbito teatral: "ya no se habla de feminismo, se habla muy poco de mujeres y teatro, se pretende que la discriminación ha dejado de existir" (27). En esas mismas fechas la aclamada dramaturga argentina Griselda Gambaro comentaba la exclusión de estas *nuevas pasajeras* en los trayectos teatrales, compartiendo la anécdota sobre un congreso internacional de teatro al que, entre veinte participantes de todo el mundo, solamente fueron invitadas la propia Gambaro y otra autora, no tanto por su talento o notoriedad, sino porque a los miembros de esa sociedad de autores "les parecía importante tener a una mujer" (207). Este ejemplo demuestra que cualquier subterfugio puede utilizarse como estrategia para presumir de esfuerzos paritarios. Extrapolando las lúcidas reflexiones de Gambaro al ámbito teatral español el hecho de que el Premio Nacional de Literatura Dramática se haya otorgado a Laila Ripoll y Mariano Llorente en el año 2015 y a Lola Blasco en 2016 por las magníficas piezas *El triángulo azul* y *Siglo mío, bestia mía* respectivamente, no anula el dato de que solamente lo han recibido cuatro mujeres en sus veintiséis años de historia[4]. A pesar de las políticas de igualdad, cuotas y discriminación positiva las desigualdades persisten en la sociedad contemporánea: brecha de género, diferencias salariales, reparto desproporcional del trabajo doméstico, efecto tijera[5] y falta de visibilidad de la producción creativa de las mujeres, son algunos marcadores directos y así lo proclama la dramaturga Eva Hibernia:

> El poder está en manos de hombres y entre hombres se lo reparten. Ni los discursos, ni las buenas intenciones, ni los años de democracia que deberían haber asentado la igualdad de oportunidades como una realidad en el pensamiento y el quehacer de todos, se sostienen ante la evidencia de los números. (2009: 69)

Esa misma conciencia se revela en el estudio de Sarah O'Conner sobre el teatro canadiense, australiano y norteamericano contemporáneo, donde documenta que el ámbito teatral sigue siendo abrumadoramente masculino, vinculando esta situación con la prevalencia de modelos arraigados de liderazgo patriarcal, al tiempo que propone sustituir la imagen del "techo de cristal" que frena el avance profesional de las mujeres y dificulta su acceso a puestos de responsabilidad (Fernández), por otra que puede ser útil para iluminar esta coyuntura: la idea de un cotidiano "suelo pegajoso" que impide a las mujeres moverse libremente en determinados sectores. Las pisadas que se adhieren a este suelo quedan restringidas a ciertos escenarios, trayectorias y espacios teatrales, mientras se obstaculiza el acceso a otros. En el campo teatral esto se traduce en la visibilidad de las mujeres en áreas específicas de trabajo como el teatro infantil y juvenil, educativo o comunitario, proyectos a los que se asigna cierto estatus inferior frente a las "grandes" obras maestras (O'Conner 2). Esta situación se prolonga hasta este nuevo milenio de la supuesta paridad y "discriminación positiva", como revela el autor Ernesto Caballero en el número especial de *Las puertas del drama* dedicado en el año 2016 a la dramaturgia escrita por mujeres, subrayando que es de ley reconocer que "durante más de dos mil años el teatro, como aquel añejo brandy, fue cosa de hombres" para cuestionar la idea romántica y el cuento de hadas de inspiración jipi y enunciación masculina que propone que el mundo del teatro es "un oasis de igualitarismo (…) una edénica comuna donde actores y actrices se dan indistintamente al arte y al amor libre en una suerte de orgía permanente de transgresión social."

Las experiencias que la dramaturga Yolanda García Serrano comparte en ese mismo volumen corroboran que la falta de paridad se arropa precisamente en la cómoda y seductora idea de que la igualdad de oportunidades y presencia en las artes es un hecho constatable.

Si, como proponen Elena Arnedo y Victoria Camps, el siglo XXI está destinado a ser "el siglo de las mujeres" se hace necesario un repliegue reflexivo, una valoración y análisis de datos para examinar el Zeitgeist teatral y cultural de este momento. La situación a la que se enfrentan las mujeres en el teatro español de hoy refleja muy bien la coyuntura social y cultural a nivel global. En los años setenta el teatro español ofrecía un panorama "huérfano de mujeres" (Resino 2016) con dos dramaturgas en activo: Ana Diosdado y Carmen Resino. En 1984 la revista *Estreno*[6] publicó una encuesta bajo el título "¿Por qué no estrenan las mujeres en España?" documentando la escasez de autoras teatrales y los escasos estrenos de sus obras (Revista 13). La respuesta de Lidia Falcón a esta encuesta subrayaba que en el ámbito científico, técnico y dramático las mujeres estaban marginadas por los centros del poder (Revista 16), María José Ragué-Arias denunciaba que las mujeres optaban por no escribir teatro al ser conscientes de que sus posibilidades de estrenar eran prácticamente nulas (Revista 20) y Ana Diosdado destacaba su vinculación con el teatro por tradición familiar, pero reconocía que su posición era insólita pues la mayoría de las mujeres que venían de familias de raigambre teatral continuaban esa tradición como actrices, no como directoras ni autoras (Revista 15). Dos años después se funda la Asociación de Dramaturgas presidida por Carmen Resino[7] en una coyuntura caracterizada por un teatro que era aún "coto cerrado", orientado a la representación y los beneficios y que no apostaba por las autoras, dejando a las mujeres y sus historias fuera de escena (García). Se generaba un vacío que, como mucho, daba pie a la exigencia de ofrecer obras aptas para un público femenino, que era precisamente el que muchas veces arrastraba consigo a los hombres a las salas: "un teatro de actriz representando problemas de mujeres" (Haro Tecglen). María José Ragué-Arias, al analizar las nuevas tendencias escénicas subrayaba el

anonimato teatral de la mujer y lo relacionaba también con la ausencia de una tradición dramática:

> ¿Por qué las mujeres no escriben ni dirigen teatro? Porque el trabajo artístico se nutre en la tradición y la mujer carece de modelos a seguir. La mujer ha sido poetisa o novelista, pero estrenar teatro requiere mayor consenso general, requiere una inversión económica, requiere aceptación por parte de los mandarines de la cultura. (1989: 2)

En los años noventa Patricia O'Connor destacaba que el canon teatral español era una fortaleza cerrada de hegemonía masculina: los críticos, los historiadores y autores del teatro eran en su mayoría varones (18). Esta situación no era específica del contexto español, sino extensible a la práctica teatral de muchas naciones desarrolladas y, de hecho, Rina Fraticelli había publicado poco antes un influyente estudio sobre la situación del teatro canadiense, documentando que solo el 10% de las obras estrenadas estaban escritas por mujeres. Tres décadas más tarde, Emily Glassberg Sands presentó su tesis doctoral en Economía con un estudio cuantitativo de la discriminación contra las dramaturgas en el ámbito norteamericano, apuntando que una de cada ocho obras estrenadas en Broadway estaba escrita por una mujer, porcentaje comparable al de cien años atrás. El análisis económico de Glassberg Sands se conecta sin fisuras con el estudio que lleva a cabo Francisca Vilches de Frutos en el contexto español y su análisis de seis años de producción (2003-2008) muestra que la presencia de creadoras seguía siendo entonces considerablemente minoritaria pues la autoría femenina constituía un 13% del total de las producciones. Estas cifras descartan cualquier lectura optimista que pretenda subrayar logros paritarios en las artes escénicas, como concluye una de las *guerreras*,[8] Victoria Paniagua, tras aportar datos que constatan que "la discriminación positiva en las artes escénicas es a favor del género masculino" (4). Todo ello sucede a despecho de las transformaciones sociales en

la España de las últimas décadas: en 1975 había menos de medio millón de mujeres con estudios universitarios y en el año 2007 el número era seis veces mayor. Las mujeres conforman la mayoría del alumnado y los graduados universitarios, constatándose a su vez el significativo hecho de que en las últimas décadas la RESAD ha formado más dramaturgas que dramaturgos (Checa Puerta 2012: 357). A pesar de ese cambio crucial a nivel educativo y de formación específica en el ámbito dramático, el estudio de Vilches de Frutos evidencia la notoria subrepresentación de las dramaturgas en los escenarios españoles, desvelando un paralelismo entre principios del siglo XX y del siglo XXI que resulta chocante tras décadas de feminismo.

Un examen de la situación de la dramaturgia contemporánea escrita por mujeres –¿visible, prevalente y paritaria?– empieza por rastrear en qué medida ha arraigado y persistido ese desembarco, renacimiento y normalización de la escritura teatral de las mujeres que se produjo en los años ochenta y noventa, como sugieren César Oliva (2002: 322) y Virtudes Serrano (2005: 95-96, 2004: 562) para examinar si ha propiciado un cambio efectivo y duradero. Los datos del presente sugieren más bien que es posible aplicar al caso español las reflexiones de Marsha Norman, ganadora del premio Pulitzer, en torno al teatro norteamericano contemporáneo y su conciencia de que "no estamos ahí". La supuesta *normalización* no llegó a echar raíces, tampoco se alcanzó la igualdad, las políticas culturales no son neutrales (Borja) y la participación de mujeres y hombres en las artes y en el teatro en particular evidencia todavía un fuerte desequilibrio. El reciente estudio ¿Dónde están las mujeres? (2017)[9] evidencia el reducido espacio habitado por las mujeres en las artes escénicas, al establecer que en la temporada 2015-2016 un 18,4% de los espectáculos eran de autoría femenina mientras que, en materia de dirección y gestión, aproximadamente un 22% de los espectáculos y un 21% de los recintos teatrales estaban dirigidos por mujeres. Todo ello en fragante contraste con el significativo hecho de que el público[10] es mayoritariamente femenino:

> A pesar de que las mujeres formamos el público teatral más numeroso, el teatro sigue siendo escrito, dirigido y gestionado por los hombres. Es decir, aunque hay muchas y buenas dramaturgas, los datos demuestran que las mujeres en el teatro español no toman decisiones o no forman parte de la cadena de mando de la producción teatral. (Medina)

Las impresiones y vivencias de las propias dramaturgas iluminan y ayudan a entender este panorama. La veterana Paloma Pedrero denuncia en una entrevista que el machismo todavía campa a sus anchas "en todos los terrenos del arte" (Cámara), subrayando que cualquier intento de transformación de ese estado de cosas y de avance en igualdad de oportunidades encontraba numerosas resistencias (Pedrero 2016). Un reciente artículo de la dramaturga Marta Buchaca, refleja una conciencia de haber asumido de forma prematura ciertos logros que luego se constataron como no conseguidos:

> Al principio de mi carrera, pasé años afirmando que en el mundo del teatro no había discriminación por género. Lo afirmé (…) porque estaba convencida de ello. Supongo que era mi ingenuidad veinteañera o, simplemente, la imposibilidad de concebir que en el siglo XXI la mujer tuviera todavía un puesto inferior que el hombre (…) poco a poco me di cuenta de que tenían razón las que afirmaban que no éramos iguales, que nos trataban diferente, que nos discriminaban claramente (…) Nuestra sociedad lleva siglos oprimiendo a las mujeres, hemos aprendido comportamientos machistas que están integradísimos y desprenderse de ellos no va a ser cosa de un día. (2017)

Dramaturgas españolas de generaciones y edades dispares siguen refiriendo el doble estándar, las dificultades añadidas y la persistencia de fuerzas que insisten en colocarlas en posición subalterna. Laila Ripoll, con décadas de experiencia en el campo teatral, ante la pregunta de si su sexo ha supuesto un obstáculo, confiesa que su anecdotario incluye "violencia verbal y casi física" y que las cuotas constituyen una necesidad puesto que las dramaturgas siguen siendo la excepción a la regla (Vidales). La dramaturga María Velasco, nacida dos décadas más tarde, define sin ambages la condición patriarcal de la industria teatral:

> El paternalismo y lo baboso del trato de muchos *dinosaurios sagrados* de esta profesión es execrable. Te tratan de *niña*, como la eterna alumna, y con eso fulminan toda posibilidad de diálogo horizontal. Uno de los grandes de la dramaturgia de este país, después de preguntarme cinco veces si no era actriz, me dijo que, si lo que quería era llamar la atención, mejor me desnudase. (Vidales)

Lola Blasco, de la misma generación que Velasco, confiesa que su primera vocación era ser actriz, pero decidió cursar la carrera de dramaturgia porque no se sentía representada con los papeles que le ofrecían y aspiraba a plantear historias desde su perspectiva, para ofrecer su visión particular del mundo y crear nuevos roles para las mujeres, con la esperanza de que "al cambiar la representación cambiara también el mundo" (2017: 238). Esta voluntad de contar y tomar la palabra enlaza a su vez con otra cuestión determinante relacionada con la recepción teatral. Como se ha apuntado, el público teatral está formado mayoritariamente por mujeres (García, Medina), de modo que las espectadoras no han tenido otra opción que asistir a puestas en escena de repertorios escritos y dirigidos por hombres, normalmente con una mayoría significativa de personajes masculinos que, además, suelen tener parlamentos bastante más largos en escena, con peripecias que cuentan *hombradas*, usando "mane-

ras de contar desarrolladas por hombres para hablar sobre otros hombres" (Cabur), que privilegian ciertas versiones y visiones de la historia[11] que se afianzan y echan raíces en la cultura por la perpetuación de un canon masculino. Esas espectadoras no han podido elegir qué argumentos e historias desean ver en el escenario porque los personajes femeninos han sido concebidos e inventados por hombres y desarrollados muchas veces desde perspectivas patriarcales cuando no abiertamente misóginas:

> Generalmente las historias de mujeres han sido contadas por hombres. En lo que respecta al Teatro, los grandes mitos de la antigüedad fueron transcritos para la escena por dramaturgos. ¿Cómo serían Medea, Electra o Fedra si hubiesen sido mujeres quienes nos hubieran trasmitido sus historias? ¿Habría tal vez modificado esto el curso de la historia? (Bueno 30)

Una entrevista reciente a varias actrices gallegas revela su conciencia de marginación en la profesión: hay muchos menos papeles femeninos, pocas mujeres en papeles de heroína o protagonista, se ven con frecuencia encasilladas, obligadas a actuar como comparsas, amantes o apoyos de los papeles masculinos importantes; el sistema de creación, gestión y dirección sigue arrinconando a las mujeres, que permanecen en posiciones periféricas y secundarias (Paniagua 4; López 6-8). Esta precariedad en la representación de mujeres, su ausencia o silenciamiento, la limitación de sus peripecias, es a un tiempo causa y resultado de la incapacidad de llevar a escena voces de hombres y mujeres, como suscribe Beatriz Cabur: "las mujeres no tienen voz en el teatro. No se nos escucha y no se nos representa, los personajes femeninos (…) sólo están ahí para apoyar al protagonista masculino." Semejante falta de protagonismo en el imaginario cultural refleja y refuerza la falta de protagonismo de la mujer en la cultura, pues son otros quienes deciden lo que esas espectadoras necesitan ver, como proclama la dramaturga inglesa Stella Duffy al

comentar que la imposibilidad de vernos en el escenario nos recuerda que los que dirigen el mundo no notan nuestra ausencia, reafirmándose así en su idea de que necesitamos ver historias de hombres haciendo uso de la palabra y ostentando o retando al poder (Higgins).

La dramaturga británica de origen bengalí Tanika Gupta explora el frecuente argumento de que las mujeres escriben excelentes dramas domésticos, pero no tienen el rigor intelectual para construir grandes obras y, por esa razón, no se les ofrece la oportunidad de abordar esas narraciones ambiciosas sobre la situación y la cultura nacional (Higgins). Esa idea nos retrotrae a las reflexiones de Linda Nochlin en los años setenta con respecto a la escasez de mujeres en los listados de grandes artistas, rechazando que ese desequilibrio pudiera explicarse con una tautología: "No hay grandes mujeres artistas porque las mujeres son incapaces de llegar a la grandeza" (18). En este sentido Marta Buchaca expone que se utiliza pródigamente la excusa de que "si no hay mujeres programadas es porque las mujeres no mandan proyectos" y esta perversa justificación permite que la programación de los teatros se llene de "propuestas masculinas que nos presentan una visión sesgada de nuestra sociedad" (2017). La experiencia de su colega Denise Despeyroux ilustra su escasa presencia femenina en áreas de decisión y gestión, lo que impide un verdadero progreso en materia de paridad al quedar marginadas las creaciones de las mujeres:

> Fui jurado de la tercera edición del laboratorio de escritura teatral de la SGAE. El porcentaje de mujeres que presentaron proyectos era altísimo, no había ninguna razón para que la selección fuera tan desproporcionada (cinco hombres y una mujer). Tal vez cabe observar que yo era la única mujer en el jurado y que a nadie le preocupó este asunto más que a mí. (Vidales)

Estos enunciados recientes se convierten en modernas réplicas de los comentarios de Rina Fraticelli hace casi cuatro décadas condenando el maligno efecto de la invisibilidad de las mujeres sobre la sociedad, epitomizado en su injustificable ausencia en el desempeño de tareas de responsabilidad en la construcción de una cultura nacional (123). La escasez de obras escritas por mujeres implica el secuestro de otras miradas y perspectivas que enriquecerían nuestra cultura, como apunta Lucía Carballal:

> La historia de la literatura, del teatro, del cine… es eminentemente masculina, no podemos llegar a imaginar hasta qué punto esto ha condicionado la visión que todos tenemos del mundo. Como sociedad merecemos una cartera de narradores lo más variada posible. Buenos, por supuesto, pero diferentes entre sí. Aquí entra la cuestión de género, pero también la racial y de clase. (Vidales)

En la misma línea de pensamiento se encuadra la consideración de Virtudes Serrano de que las dramaturgas ofrecen "una nueva mirada que procede de una cosmovisión distinta", articulada desde otra parte y capaz de percibir otros matices (2004: 570). La presencia de obras dramáticas escritas por mujeres en los escenarios encarna la posibilidad de ofrecer a toda la sociedad una diversidad de fábulas capaces de reflejar ese mundo global y plural que habitamos, ampliando nuestras opciones para ejercer como lector o público resistente (Borràs Castanyer 25) capaz de leer, pero también de "*re-leer* y *re-ver* con ojos nuevos el viejo relato" (Costa Staksrud 47). Como propone Itziar Pascual, se hace preciso cuestionar los textos fundacionales, las narraciones heredadas y trasmitidas hasta aquí con vocación de grandes discursos, renunciando a conformarse con una visión monolítica

> con la construcción del relato y de los hechos que la historia nos ha dado (…) multiplicar las miradas, las perspectivas y los puntos de vista (…)

> no caer en los epicentros históricos (…) recordar permanentemente que ya no hay un centro, que ya no hay una percepción centrífuga del mundo y que de periferia, de frontera, de tránsito, de memoria y de viaje, las mujeres sabemos mucho. (Reiz 60)

Los quince textos recogidos en *Escenarios de crisis* constatan el vigor y la calidad del teatro actual escrito por dramaturgas en la España contemporánea, en un contexto que nos ofrece poderosas razones para suscribir la postura de Lola Blasco con respecto el riesgo y el compromiso como rasgos centrales de esta escritura:

> Creo que la autoría femenina está en un momento maravilloso. Somos muchas y eso hace que también haya mucho más teatro de calidad. Uno de los rasgos que observo es que las mujeres, al haberlo tenido más difícil y haber sido menos representadas en teatros importantes y, por tanto, al haber estado menos sometidas a la dictadura de la producción, hemos sido más libres para desarrollar nuestro propio lenguaje. Los textos firmados por mujeres asumen, a mi modo de ver, mayor riesgo y compromiso político. (2017: 238)

De forma similar se expresa Conchita Piña cuando documenta el esfuerzo para visibilizar la producción teatral escrita por mujeres que se lleva a cabo a través de la colección de teatro de ediciones Antígona, destacando la gran cantidad de dramaturgas que configuran el panorama actual:

> Escritoras con voz propia, de distintas generaciones con inquietudes similares (…) escritoras que aún no saben que tienen en ellas el germen de una nueva dramaturgia. Dramaturgas, todas ellas valientes, indisciplinadas, guerreras, aristotélicas,

> irreverentes, clásicas y modernas, que estrenan en el *off*, que estrenan en los teatros nacionales, en los privados, que aún están esperando ser estrenadas o que están a punto de hacerlo. Todas mujeres, todas con un imaginario propio, con una necesidad de contar… y con la obligación de hacer y construir nuevos valores para la sociedad presente y futura. Con la responsabilidad moral de hacerse oír, de *dejar de ser transparentes*. (mi énfasis)

Una antología de mujeres escritoras

Las quince piezas que se incluyen en esta antología proponen una serie de temas y conflictos que se apoyan en la firme convicción del poder del teatro para educar, iluminar, plantear interrogantes y reflexiones, presentando a la sociedad ante un espejo que la humaniza (Toy Johnson 53). Las autoras representan una fracción de "la imparable marea que representa la escritura teatral femenina" (Heras 196) e ilustran la coexistencia de varias generaciones de dramaturgas en la escena teatral española actual. Sus fechas de nacimiento oscilan entre 1941 y 1983 y las breves semblanzas autobiográficas que preceden a sus obras revelan sus trayectorias teatrales, compromiso e intensa actividad en el ámbito dramático. La mayoría de las piezas son inéditas, se publican por primera vez en este volumen y solamente cuatro de ellas se han estrenado.[12] Este volumen recoge una muestra de la labor de quince *teatristas*[13] comprometidas con esta disciplina y tremendamente activas en el ámbito dramático, literario, académico y docente. Muchas de ellas están vinculadas a la docencia universitaria, al teatro comunitario, al periodismo, al trabajo en cine, radio y televisión, a la interpretación y dirección teatral, a la poesía y la literatura en general. Han tomado la palabra para ofrecer sus miradas sobre el mundo, sus historias, perspectivas y fábulas que también vienen marcadas por su género sexual y por su conciencia de una desigualdad histórica en materia de género, rechazando visiones patriarcales que, con demasiada frecuencia,

han dejado fuera de escena a las mujeres, sus peripecias, saberes y experiencias para centrarse en una "historia sin mujeres, sin niños, sin ancianos, sin pobres, sin desheredados. Esa historia llena de fechas, de batallas, de guerras" (Pascual 1998: 221). Sus obras abordan –entre otros temas– la frustración y la ansiedad del individuo contemporáneo, el ejercicio de violencia, poder y marginación en sus infinitas variables, el valor del teatro y del juego para los seres humanos, las relaciones familiares, la memoria, la historia que se repite y nos lleva a las distopías del futuro. Si desde el espacio artístico se construyen "normas, valores y formas de ver el mundo" (Borja) y el teatro sigue siendo uno "de los pocos espacios donde todavía se establece un diálogo real" en el presente (Castro), cabe constatar que estos textos rompedores y arriesgados documentan la reivindicación por parte de las dramaturgas de un escenario propio donde instalarse para poder modificar su contexto. Estas piezas proponen modos de representación alternativos y perspectivas múltiples marcadas en buena medida por el compromiso y la intención de actuar sobre el mundo para cambiarlo (Blasco 2017), construyen un teatro que busca empatizar y remover conciencias y que, con frecuencia, hace que el público/lector se plantee qué puede hacer para cambiar las cosas, como propone Carmen Pombero en las reflexiones que cierran esta introducción ("Respuestas").[14]

Si el poder se define en buena medida como la capacidad de decidir qué historias son dignas de contarse y de pasar a la posteridad (Heilbrun 43-44) y quién estará a cargo de contarlas, esta antología de dramaturgas supone un acto de intervención feminista inspirado en el convencimiento de que el cambio y la paridad no se exige, sino que se crea (Toy Johnson). Estas quince obras no se presentan forzosamente como propuestas feministas, pero la visión editorial sí se fundamenta sobre ese principio, implica un acto político de empoderamiento basado en la convicción de que "el espacio y tiempo de las mujeres es una acción, dinámica y prolongada, de esfuerzo constitutivo" (Pascual 2005: 81). El canon instaurado desde el poder ha definido históricamente lo que es auténtico, relevante y universal y lo ha hecho desde parámetros de género y clase, presentando general-

mente como *grandes* artistas a hombres en posición privilegiada (Méndez 245). Patricia O'Connor exigió hace casi tres décadas un cambio de enfoque que generase un nuevo canon que "debe ser de todos y reflejar ampliamente los valores de todos" (O'Connor 1990: 19) para constituir un "reflejo justo y fiel de la realidad de la dramaturgia española contemporánea" (Piña). *Escenarios de crisis* responde así a la obligación de modificar la trayectoria de una historiografía teatral que ha prestado poca atención a las dramaturgas y sus obras, infravalorándolas y arrinconándolas en posiciones secundarias (Blas Brunel). Las autoras teatrales han ocupado un espacio minoritario en compilaciones, historias literarias, libros de texto y listas de lecturas obligatorias, igual que en congresos y festivales,[15] separadas de los espacios de gestión y toma de decisiones. La selección de textos recogidos en este volumen busca contribuir hacia un modelo más diverso y plural que no las desvíe a la periferia. Estas quince obras se difunden de forma abierta en la red como una rectificación de alcance global a esa subrepresentación (Burton y Zisman 6) para destacar que son muchas autoras y múltiples sus proyectos, resaltando a su vez la enorme calidad de esta dramaturgia. Este proyecto supone una contribución a toda una línea de trabajo específica que empodere a las mujeres artistas y difunda sus obras, como han exigido Diana Luque, Margarita Borja o María José Ragué-Arias (1984) y se articula en sintonía con trabajos previos como las ediciones y estudios de Patricia O'Connor o los dos volúmenes de *Nuevos Manantiales* editados por Iride Lamartina-Lens y Candyce Leonard. Más recientemente la vitalidad de la práctica teatral femenina se pone de relieve en las antologías editadas por Gutiérrez Carbajo (2014) o Raquel García Pascual (2011), en la ofrecida por el Instituto Andaluz de la Mujer con el título *Mujeres para Mujeres* (2009) o en la introducción de Pérez-Rasilla a siete piezas breves de dramaturgas contemporáneas (2012b) y en los monográficos de las publicaciones teatrales *Las puertas del drama* (Dorado 2016) y *Feminismos* (García-Ferrón y Ros-Berenguer 2017) dedicados a autoras teatrales contemporáneas españolas[16], como también a través del proyecto global "365 Women a Year"

cuya propuesta se centra en obras escritas por dramaturgas sobre mujeres extraordinarias de la historia.

Escenarios de crisis nace con espíritu de texto abierto y vocación de circulación global en el mundo hispanohablante, como estrategia también para opacar la transparencia que subrayaba López Piña y como un intento de anticiparse y remediar de antemano que esta nueva dramaturgia escrita por mujeres en nuestro contexto contemporáneo se vea sucedida por otro silencio que vuelva a alimentar el ciclo de la transitoriedad de la fama literaria femenina (Greer 785) dificultando futuros episodios de amnesia, olvido sistemático y falta de reconocimiento (Reiz 60). El reto que se afronta al reclamar la participación femenina en el establecimiento del canon se articula hacia el presente y el pasado, como subraya Ragué-Arias: hacia el presente porque al incluir la perspectiva de la mujer se enriquece y amplía el conocimiento de nuestra cultura y hacia el pasado porque "hay una tradición femenina creada por las mujeres escritoras que antes han leído a las escritoras que las precedieron" (1998: 227). Estas piezas implican un ejercicio de *activismo dramático* que permite mirar al pasado para esbozar un futuro teatral diferente con abundancia de nombres y obras de dramaturgas accesibles en vez de olvidadas, como expone Laura Rubio Galletero con respecto a las precursoras:

> Múltiples hilos difíciles de entresacar. Vivimos en la era de la información, y aún así, el acceso a sus obras resulta un embrollo porque están descatalogadas, mal impresas o como meras referencias de nota al pie, al pie de otros. Con suerte, nos suenan dos nombres de escritoras barrocas. ¿Y antes? ¿Y después? Ni en el medio teatral se conocen sus títulos, por no hablar de las casi inexistentes puestas en escena (…) Ellas, autoras en la Edad Media, en el Siglo de Oro, hoy, han regresado exhaustas de su viaje tras golpearse con el muro, con el techo de cristal y entre sí.

Este catálogo muy incompleto de quince dramaturgas[17] contribuye a reforzar cánones inclusivos, con el propósito de que cada nueva generación no tenga que seguir indagando en los archivos, desenterrando madres literarias y dramáticas ni esforzándose por hacerse un hueco. El teatro español actual cuenta con un amplio plantel de autoras tremendamente activas, pero se hace preciso desconfiar de la visibilidad mediática que tantas veces distrae de la presencia real, como sugiere lúcidamente Laura Freixas al explicar que la aparición de mujeres en territorios históricamente masculinos despierta un interés "sensacionalista" que alimenta noticias y respuestas, pero también en ocasiones se desvía hacia la falsa impresión de que todo está conseguido (35-38). El documentado artículo de Raquel Vidales publicado en *El país* en la primavera del 2016 con el título "El año que estallaron las dramaturgas. El CDN estrena en una sola temporada de forma insólita siete obras de autoras vivas" resulta emblemático, pues hace referencia a la iniciativa del colectivo Clásicas y Modernas[18] y su propuesta a las instituciones para suscribir un convenio comprometiéndose a incluir en su programación al menos un 40% de propuestas protagonizadas o avaladas por creadoras. Este titular documenta la vitalidad y pujanza de la dramaturgia femenina contemporánea, pero, como subraya Diana Luque, lo insólito debería ser leer este titular en el año 2016 y esto tal vez tenga que ver con la circunstancia de que hasta el año 2005 el mismo Centro Dramático Nacional no había programado ningún texto escrito por una mujer. Se hace preciso que las dramaturgas dispongan del apoyo y el espacio para contribuir a la construcción de una identidad colectiva, que sus proyectos se estrenen y que estas obras traigan a escena el diálogo y las preguntas necesarias para una sociedad que requiere esas conversaciones, ofreciéndole una pluralidad de fábulas y conflictos para "concebir y ejecutar obras vivas y sólidas capaces de agitar y deslumbrar sin distinción a hombres y mujeres" (Vilar). Este corpus constituye una propuesta de textos fundacionales que puedan inspirar un canon plural, abierto, representativo y paritario en un ambiente marcado por una atmósfera de "primavera feminista" asociada a

la circulación constante a nivel global de temas relacionados con las mujeres que requieren atención inmediata (Frayssinet).

Contemporáneas: escenarios de crisis

"El Teatro es conflicto, contraste. Se sufre y se goza." – Antonia Bueno

El filósofo italiano Giorgio Agamben describe la contemporaneidad mediante una sugerente imagen de "vértebras rotas" que define nuestra época como un presente inalcanzable y lejano que no coincide con el tiempo cronológico: "su espalda está despedazada y nosotros estamos exactamente en el punto de la fractura". En ese espacio de rotura, quiebra y falta de sincronía se ubican quienes son capaces de tomarle el pulso a su época, aferrándola a contracorriente, no aquellos adaptados o integrados en el sistema, sino quienes analizan sus luces y sombras, pues solo estos últimos son verdaderos contemporáneos. Como subraya la dramaturga Marta Buchaca "mi teatro siempre habla de mi presente y, en consecuencia, del presente del espectador" ("Respuestas"). La conciencia y compromiso de estas dramaturgas que reflejan y cuestionan su tiempo, se rebelan y lo increpan cuando es preciso, atinando a plasmar sus conflictos con inusitada lucidez, caracteriza las obras de esta antología, que se esfuerzan por reflejar e interpelar a esa contemporaneidad marcada en buena medida por la palabra "crisis". Estos quince escenarios constituyen microcosmos de espacios, sucesos, personajes y conflictos intensamente relacionados con los itinerarios y retos del nuevo milenio.

La contemporaneidad que habitamos se caracteriza para muchos por una conciencia de vivir cambios trascendentales, disyuntivas y fenómenos de "dimensiones colosales" como podrían ser el cambio climático o el terrorismo global (Bustos Rodríguez 7), un "mundo fragmentado" en parte por nuevos patrones de consumo, avances de la tecnología, una dependencia y obsolescencia inmediata de la misma, al tiempo que las redes sociales y los medios de comunicación masiva han alterado de manera radical las relaciones humanas y los modos de comunicación, agudizando una conciencia de crisis del sujeto (Hernán-

dez Enríquez 60). El hiperindividualismo exacerba la sensación de caos, las paredes de la "realidad" se han ensanchado para incluir perfiles, imágenes, blogs y huellas digitales que se constituyen en marcadores y creadores de identidades cada vez más complejas que comparten con el teatro su querencia por la máscara y el juego de pretensiones, pero sin su componente festivo o político, presentándose como retazos autobiográficos, anhelo de construcción comunitaria virtual e incluso sustitución de una comunicación tradicional.

Cristina Ros-Berenguer dibuja una cartografía posmoderna de este *mundo en quiebra* como resultado de las crisis ideológicas, en el que no existen verdades indiscutibles ni desenlaces conclusivos, imposibilitando "las miradas compactas, seguras, unitarias" que se sustituyen por preguntas, vacíos y perplejidad (215). Gilles Lipovetsky plantea la obsolescencia de la posmodernidad, vista como un estadio de transición y la sustituye por los dilemas de una hipermodernidad caracterizada por el mercado, la eficiencia tecnocrática y el individualismo (32), un tiempo que exige movimiento constante, ganancias rápidas, eficiencia y flexibilidad, pero ofrece al ser humano pocas certezas, escasas esperanzas para el futuro y una condición de precariedad (ejemplificada en el mercado laboral) que no retribuye proporcionalmente las exigencias. En esta hipermodernidad consumada que crea al mismo tiempo orden y desorden, moderación y exceso, deseo y ansiedad (Lipovetski 33) se instalan las dramaturgas cuando tratan de construir nuevos escenarios y propuestas. María José Ragué-Arias subrayaba en el año 2000 los retos a los que se enfrentaba la creación artística en general y el teatro en particular ante el nuevo milenio:

> ¿Quién sería capaz, honestamente, de establecer una fábula con introducción, nudo y desenlace? ¿Quién se vería capaz de construir un "final feliz"? ¿De dar una solución? ¿De llegar a un desenlace que aportara una propuesta válida para lo que ha sido desarrollado en la trama? (157)

La palabra *crisis*, ubicua en nuestra habla y vivencia cotidiana durante la última década, se define en el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua* como un "cambio profundo y de consecuencias importantes en un proceso o en una situación, o *en la manera en que estos son apreciados*". La ciudadanía percibe que habita un escenario anegado, poscrisis, desde el que se intenta articular proyectos y discursos a partir de los despojos de un naufragio, todavía con mal sabor de boca por el amargo fin de fiesta con que se cerró el "milagro económico español". En la España de hoy se debate si ha finalizado o no la crisis económica, iniciada con el estallido de la burbuja inmobiliaria, la *crisis del ladrillo* del año 2008, seguida de la crisis bancaria y la sensación –avalada por análisis económicos– de que la crisis no puede darse por zanjada hasta que no se regrese a los valores previos. Si es cierto que "España ha salido de la trinchera de la crisis" –como apuntaba en enero del 2014 el entonces presidente del gobierno, Mariano Rajoy en el Foro de Liderazgo Turístico Exceltur– lo cierto es que esa crisis ha dejado hondas cicatrices en el presente nacional y las estadísticas disponibles en 2018 apuntan que el índice de desempleo dobla la media europea. La crisis económica y sus efectos, como el desempleo juvenil o el paro de larga duración, han propiciado una normalidad marcada por el empleo precario, el agrandamiento de la brecha social y la sensación de que la sombra alargada de la crisis sigue señoreándose sobre el paisaje.

Se habla también de "crisis de valores" en una sociedad global, que se caracteriza por un hedonismo orientado a la satisfacción inmediata, pero que también está dominada por la inseguridad ante el caos (Lipovetski 39), viéndose abocada a la ansiedad y la angustia, como plantea Eugenia en la obra de Eva Guillamón *Si en la ciudad la luz*: "¿Por qué esta desesperanza en el llamado estado del bienestar?". Una sociedad marcada por un afán materialista y consumista que construye y propone "estilos de vida" que amplían su territorio a todas las áreas de la vida, fagocitando ocio y relaciones personales, con una querencia por la imagen rápida, el aquí y ahora, el objeto reemplazable y efímero, el anhelo de validación instantánea de muchos "me gusta" y

la réplica infinita del mismo gesto en un *selfie* ante el espejo. Ese contexto es un potente generador de ansiedad, mal del milenio que atenaza a muchos ciudadanos y que se apodera del joven psicólogo protagonista de la obra de Marta Buchaca, *Kramig*, epítome del hipermoderno que intenta desesperadamente controlar todas las variantes posibles de su cotidianeidad, abrumado por el terror a que acontezca una tragedia en medio de tantas variantes del caos, tratando de conjurar el miedo y el trauma mientras pasea con su hijo pequeño por el entorno controlado y aséptico de un Ikea, espacio que constituye una réplica exacta de tantas otras tiendas esparcidas por todos los rincones de planeta.

Durante los casi tres años en que se ha fraguado la recopilación y edición de este volumen (2016-2018) varios episodios podrían ilustrar esa íntima sensación de ser testigo de conflictos, crisis, cataclismos y giros inesperados en el argumento: un gobierno "en funciones" durante casi un año en 2016, el proceso independentista catalán y el polémico referéndum del 1 de octubre del 2017, una huelga feminista sin precedentes, con paros y marchas multitudinarias con motivo del Día de la Mujer el 8 de marzo del 2018, la sustitución del Partido Popular por el Partido Socialista al frente del gobierno tras una moción de censura el 1 de junio del mismo año y la configuración de un nuevo gabinete de gobierno a los pocos días con una abrumadora mayoría de mujeres (11 ministras de un total de 18) que marca un hito histórico en el ámbito de la política europea. La noción de crisis política o económica es tema cotidiano de conversación para una ciudadanía que ha vivido estos acontecimientos, testigo de una década que será crucial para cualquier futuro proyecto de construcción nacional. En este sentido la dramaturga Lola Blasco propone una revolucionaria "dramaturgia del yo" como rasgo definitorio de esa generación de autores nacida alrededor de los años ochenta, una *generación en red* que construye su identidad social en parte a través de sus intercambios y comunicaciones en las redes sociales donde residen sus perfiles públicos (Blasco 2014: 97), una generación que trata de forjar una identidad colectiva que supone el paso del *yo* al *nosotros* y responde a esa "realidad esencialmente problemática, a punto de estallar a causa de

la crisis social, que necesita del ejercicio crítico de la colectividad" (Jódar Peinado 119).

En este panorama, las referencias a una "crisis del teatro" como parte de la crisis cultural derivada de la crisis económica son también una constante, como expone la dramaturga Juana Escabias en una entrevista reciente ante la pregunta de si es posible (sobre)vivir haciendo teatro hoy en día:

> En la España del siglo XXI es complicadísimo. La crisis nos castiga. Por otro lado, quienes hacemos cultura estamos recibiendo un escarmiento político por parte del actual gobierno, que considera la cultura y el librepensamiento enemigos personales. La subida del IVA decretada por el gobierno de Mariano Rajoy[19] ha sido un varapalo en toda regla. Que el teatro español tenga que soportar un IVA más elevado que el fútbol es un atentado contra la industria cultural (…) para las compañías, encontrar un escenario o conseguir una función es una hazaña. En ese desolador mercado los autores tenemos cada vez menos posibilidades de estrenar nuestras obras (…) En medio de ese oscuro panorama, encuentro que la salud de nuestra "dramaturgia" es extraordinaria (…) en España, en la actualidad, se escribe mucho buen teatro. En tiempos difíciles, la imaginación, el deseo de superación y adaptación al medio hacen milagros. Continuamos adelante reduciendo costes y autoexplotándonos aún más que unos años atrás. Se sobrevive con dignidad y por amor al teatro, pero en condiciones lamentables. (Martín Clavijo 309)

Antonia Bueno se pronunciaba de manera similar, incidiendo en la obsolescencia de modelos políticos y teatrales anteriores, al tiempo que insiste en extraer de esta coyuntura lecciones y reflexiones válidas para el teatro y para la sociedad:

> Podríamos decir que el teatro siempre ha estado en crisis por su propia condición. Pero creo que en este momento histórico, donde todo está patas arriba, el teatro está experimentando una crisis muy específica como manifestación creativa que no puede ser inmune a la situación global.
>
> La falta de ayudas públicas ha obligado a repensar el concepto de espectáculo, dejando atrás aquellos fastos de "nuevos ricos" cada vez más extremados en las pasadas décadas. Como elemento muy positivo observo un regreso a los orígenes, a la esencia del teatro, a bucear en el alma de los individuos y los pueblos. Tal vez para buscar explicaciones al sentido de esta crisis. (Gutiérrez Carbajo 164)

La ubicuidad y uso reiterado del concepto de "crisis" no es exclusivo de España y la experiencia de episodios de crisis constituye un elemento esencial del devenir histórico en cualquier época y país. Juana Escabias incide precisamente en la sucesión de períodos y procesos de crisis como parte del proceso evolutivo, destacando que el teatro responde a la realidad en tanto que refleja las convulsiones sociales que propician transformaciones ("Respuestas"). Yahia Labadidi ha subrayado que las nociones de crisis económica, crisis medioambiental y crisis espiritual son lugares comunes, verdaderos *topoi* que reflejan las ansiedades y retos de nuestro mundo globalizado. Labadidi apunta que la palabra griega "krisis" se asocia intensamente a la idea de juicio y que, al poner a prueba nuestro valor y nuestro brío, reconsideramos las prioridades, reevaluamos nuestras posturas y extraemos lecciones que nos sacan de la autocomplacencia que caracteriza los procesos de bonanza. Estas lecciones resultan cruciales porque nos ayudan a *estar alerta*, como propone Itziar Pascual con una acertada paráfrasis de la artista norteamericana Jenny Holzer (Smith).

Sin embargo esta conciencia de crisis de las artes escénicas (Oliva 2011: 14) no es novedosa ni exclusiva de nuestro tiempo. Hace poco más de cien años Álvaro Alcalá Galiano ofrecía una visión bastante pesimista que, bajo el título de "Decadencia del arte dramático" (1910) documentaba la decadencia y crisis que afectaba a las artes y la cultura en general y al teatro en particular. Este autor subrayaba la paradoja de que el teatro de su época se hallaba en pleno apogeo a pesar de que el temperamento dramático escaseaba y exaltaba la superioridad del sentimiento poético del drama clásico frente a la frialdad filosófica del teatro *modernista* carente de emoción y sentimiento (6-10), rechazando así el teatro burgués, acomodaticio y frío aún en su voluntad de entretener, al considerar que "la única ventaja de la dramaturgia contemporánea sobre la antigua es que no suele alterar el sistema nervioso" (10). Frente a esta asepsia del drama modernista se hacía necesario inspirarse en los clásicos griegos y Alcalá Galiano dejaba entrever en las últimas líneas una posibilidad de redención y renovación bajo el amparo e inspiración de las primeras tragedias y comedias porque ese arte dramático "ni resucita ni muere; sólo se renueva y varía de forma" (59). Una visión similar y un deseo de renovación y fortalecimiento de la escena se hace palpable en la propuesta de Emilia Pardo Bazán en una crítica teatral de 1916:

> He aquí lo que me gustaría, si estuviese en mis medios, subvencionar. Un teatro donde por turno se representasen las obras más escogidas del repertorio, lo mismo antiguo que moderno. Un teatro de arte, de belleza, de poesía, de tradición, de altura (…) El teatro que yo imagino, naturalmente no intentaría ser una empresa lucrativa (…) Pero ¿quién sueña con tales iniciativas? Vamos degenerando entre chistes de sacacorchos y sensiblerías de antiguo folletín (…) Como arca cerrada y material perdido yacen en las Bibliotecas los tesoros de nuestra Musa (….) apenas recordados por las generaciones, o refugiados en

> un teatro que no lo es, que tiene los defectos de un Circo, y que solo frecuenta el pueblo, dotado de más sentimiento artístico, espontáneo, que las altas clases. (810)

Esta mirada crítica que sueña otros escenarios y otro teatro "nacional", desafecta hacia su teatro actual y nostálgica de una tradición anterior se enmarca en un espíritu fin de siglo marcado por el impacto psicológico noventayochista sobre una patria que, como proponía Antonio Machado, debía construirse por el trabajo y la cultura en vez de ensimismarse en las leyendas heroicas de un pasado supuestamente glorioso e imperial (161). La primera parte de ese siglo XX cuyos umbrales pisaron Alcalá Galiano y Pardo Bazán tuvo momentos de crisis tan marcados como la caída de la bolsa de 1929, dos guerras mundiales y nuestra guerra civil. Avanzando cien años, el cambio de milenio se caracterizó también por el "efecto 2000" y el temor al fallo informático en una sociedad cada vez más dependiente y confiada en el avance tecnológico, pero también con temores asociados a la inseguridad, la epidemia y la catástrofe, crisis económicas y amenazas terroristas, con emblemáticos episodios de terror, trauma y caos como los atentados a las Torres Gemelas en 2001, en la sala Bataclán (originalmente un teatro convertido en sala de conciertos) en París en 2015, en los trenes cercanías de Madrid en 2004 o en las Ramblas de Barcelona en 2017, traumas que han sido explorados en el ámbito español desde el proyecto teatral *Once voces contra la barbarie del 11-M* [20]. Según esto, los dos últimos cambios de siglo revelan cierta exacerbación de la conciencia de vivir tiempos de crisis, momentos de cambio vinculados a la atribución de valores mágicos y simbólicos a las fechas y su función como rituales de paso: fin de año, fin de siglo, fin de milenio. La idea de que el teatro atraviesa una crisis recorre esos dos últimos cambios de siglo como si se tratara de una conciencia cíclica recurrente: "la sensación de algo cambiante se extrema cuando llegan los inevitables mojones que dividen periodos de la humanidad" (Oliva 2004: 18).

El teatro puede ofrecer alternativas posibles para responder a esa realidad que se trasmuta ante nuestros ojos alterando nuestra existencia y visión del mundo. El archivo visual de Julia Solis en su proyecto fotográfico *Stages of decay/Escenarios de decadencia* funciona como una metáfora del desmantelamiento y declive de los grandes escenarios teatrales identificados con un público burgués, con cierta vocación elitista de espectacularidad y un anhelo de belleza majestuosa y aspiración a lo absoluto que encarna a la perfección la divina Sarah Bernhardt que protagoniza –en brillante contrapunto con su tocaya Sara Sánchez, artista multidisciplinar posmoderna mucho más descreída– la obra de Antonia Bueno incluida en esta antología. Tal vez sea cierto que los grandes escenarios están en declive y las salas de cine compiten con una oferta ilimitada de series de televisión y películas que pueden verse a la carta, desde cualquier parte y a cualquier hora. Pero en *Las mil y una muertes de Sarah Bernhardt*, Sara Sánchez sigue declamando con un ataúd, una calavera, una pierna postiza y un baúl al tiempo que las imágenes de la otra Sarah, la divina Bernhardt, se proyectan en el ordenador sobre un fondo de música electrónica. Esta obra dibuja el itinerario finisecular de la gran actriz y de la más modesta *performer*, de las dos Saras que definen una espectacularidad específica de cada momento, pero que también comparten un linaje dramático matrilineal, para ofrecer al mismo tiempo una metáfora del ocaso de esos escenarios fastuosos y un símbolo de la persistencia del hecho teatral en el presente y en absoluta convivencia con las tecnologías que no lo sustituyen.

El teatro *decimonónico*, fastuoso y decadente se abrió a las vanguardias, al teatro realista y social y, en última instancia, a un teatro posdramático y posmoderno que, en el caso español, no excluye el planteamiento ético ni el compromiso, pero abordándolo de forma indirecta e implícita, centrándose muchas veces en el aspecto formal (Floeck 193). Si la posmodernidad pertenece al pasado y ha sido sustituida por la hipermodernidad, como sugiere Lipovetski, el nuevo milenio da paso a un teatro español comprometido y político. Con esta vocación se identificaba Ernesto Caballero en una entrevista donde anunciaba una vuelta

al compromiso y al teatro de resistencia (Caruana 77). El número monográfico del invierno del 2003 de la revista de la Asociación de Autoras y Autores de Teatro *Las puertas del drama* se dedicó precisamente al tema de "Teatro y compromiso" destacando la función del teatro que se propone para el nuevo milenio. En ese número José Monleón reclama el concepto de compromiso y la vocación crítica del teatro (21), Josep Lluis Sirera destaca la emergencia de nuevos autores que no se conforman con dar testimonio, sino que aspiran a desvelar los mecanismos de alienación del ser humano, contrarrestando el énfasis en convencernos de que vivimos rodeados de bienestar (23) y Lidia Falcón propone con singular intuición bajo el significativo título de "Teatro en los tiempos oscuros" una poética que puede muy bien aplicarse a las quince obras y propuestas dramáticas recogidas en *Escenarios de crisis*:

> El teatro ha sido siempre, desde Esquilo, espejo del mundo. Y ese heroico papel (…) lo habían mantenido con mucha dignidad, a lo largo de su historia, los autores españoles, en todas las épocas, incluso las más siniestras. Desearía que este tercer milenio no vea la decadencia, por no decir la muerte, del teatro comprometido con la verdad, que como decía Gramsci, es siempre revolucionaria. (2003: 18)

Si el autor teatral es "testigo de su tiempo" (Signes 44) también puede ser agente de cambio y estas quince obras ejemplifican el compromiso de sus autoras "desvinculado de toda servidumbre doctrinal, crítico (…) un compromiso con su tiempo y con su historia que no está reñido con el compromiso con su propia creación escénica" (Ortiz Padilla 737). Cuando César Oliva cuestiona la supervivencia del teatro, lo hace desde una postura que reconsidera su función social, convertido en hecho prescindible, pero capaz de metamorfosearse para ofrecer aquello que necesite la sociedad que lo acoja y se lo reclame:

> El teatro siempre será la confrontación del pensamiento aceptado con otro sin aceptar, hecho por artistas que lo representan frente al público, en directo (…) Es lo que lo distingue de cualquier otra promoción mediática, y lo que lo distinguirá por los siglos de los siglos. El teatro nunca será virtual. Será vivo o no será. (2004:18)

Ese teatro vivo y humano que busca comprometerse y atraviesa el umbral del siglo XXI es un teatro vinculado a la crisis económica, que toma distancia del "estigma de lo espectacular" y, tras su aparente buena salud marcada por buenas cifras en la primera década, se ve golpeado por una crisis económica que propicia el descenso en número de estrenos, en días de trabajo, en producciones y en personal implicado en la industria teatral (Oliva 2011: 2). Ese teatro empequeñecido por la crisis es "fiel reflejo de la convulsión social", como subraya Juana Escabias ("Respuestas"). En esa misma línea de pensamiento se mueve Juan Mayorga cuando suscribe que la práctica teatral sirve para sorprender, abrir heridas y hacer buenas preguntas que logren desestabilizar las convicciones del espectador (Henríquez 22), dada la aptitud de la lectura y el teatro para "convertirse en adalides de la imaginación transformadora y, consiguientemente, de la participación política, la defensa de las ideologías y la revitalización de la ciudadanía" (Cabero Morán).

El escenario se convierte en espacio privilegiado para articular la denuncia que resulta, en palabras de Angélica Lidell, del "conflicto irremediable con lo real" (De Francisco). Estos quince escenarios de crisis negocian y muestran esos conflictos, y en vez de aleccionar, eligen hacer preguntas, obligando al lector/espectador a replantearse bastantes cosas, a tomar partido, a hacer examen. Las dramaturgas españolas contemporáneas producen un teatro que está en alerta, como ellas mismas, y que responde al desafío, al conflicto y a la convulsión haciéndose eco de una obligación moral del dramaturgo hacia el espectador/lector y hacia su tiempo: "Vivimos una época en la que tenemos la obligación

de plantear cuestiones incómodas, de ser incorrectos, de pensar, de indagar, de reflexionar" (Ripoll 2012: 23). Estas autoras insisten de forma explícita o implícita en destacar al valor del teatro como arte político, subrayando su vocación pública y su voluntad de dialogar con la ciudad y con la comunidad, convocando a lectores y espectadores a una asamblea, invitando al diálogo y a la reflexión, reivindicando miradas múltiples, articulando propuestas para la posible catarsis terapéutica de "un teatro que nos remueva" (Gracia Morales 2016), ante el que sea imposible permanecer pasivos y que aporte, como propone Antonia Bueno, cierto equilibrio y armonía a nuestro caótico presente:

> La esencia del teatro es el planteamiento del conflicto y su tratamiento. Y de eso sabemos bastante las mujeres. Por eso es no solo bueno, sino imprescindible que en estos momentos se escuchen nuestras voces y que se expresen nuestros cuerpos. Será la mejor forma de sanar esta sociedad caótica y desencajada. (Gutiérrez Carbajo 167)

Si la misión testimonial, ritual y purificadora del teatro se mantiene intacta en el nuevo milenio: "ser espejo de vida y costumbres y reflejo de los conflictos de los seres de su entorno" (Serrano 2004: 24), es preciso insistir que buena parte de las dramaturgas que colaboran aquí reclaman la obligación de devolverle al teatro su "condición de espacio asambleario" (Rubio Galletero "Respuestas"). La crisis no es una máscara teatral, sino el corazón mismo del conflicto que se lleva a escena, propiciando que *teatro* y *crisis* sean términos poderosamente relacionados e interdependientes: "El teatro nace de la crisis y se desarrolla en ella. Sólo del conflicto que se genera en el devenir tiene su razón de ser el teatro" (Rubio Galletero "Respuestas"). Toda crisis se asocia con un conflicto, un naufragio o la prefiguración de este y en esa línea podemos interpretar las palabras de Lola Blasco en su pieza *En defensa de un teatro político-revolucionario*, donde alude de forma directa y poética a la crisis económica, al movimiento

de los indignados del 11-M, al exilio juvenil por el desempleo, a la idea de que las vacas gordas se ven reemplazadas por quebradizas ballenas de cristal y a la respuesta de la ciudadanía ante esas circunstancias, mientras se invita a las ratas más jóvenes a que se bajen del barco:

> Escuchar los cantos de las sirenas es siempre un mal presagio. Las sirenas nos hablan de la destrucción y de la muerte. ¡Bájense de la ballena! Una multitud de jóvenes en la Puerta del Sol se suben a una ballena frágil, se suben a una ballena de cristal. ¡Bájense de la ballena que puede ceder! (Romera Castillo 104)

La propia Blasco propone un análisis de la contemporaneidad como un "tiempo de fe, fanatismo y violencia" (López Montero) que viene provocado en parte por la crisis económica y plantea la obligación de seguir resistiendo hasta que se produzca el cambio. Laila Ripoll, por su parte, reflexiona también con singular lucidez sobre la íntima relación entre teatro y crisis, destacando la capacidad del teatro para meter el dedo en la llaga y para *molestar*, al tiempo que subraya la paradójica perduración y florecimiento del teatro en épocas críticas. Se esboza así la visión de un teatro que se nutre entre escollos, que se crece durante esos períodos de decadencia, lo que refuerza la hipótesis de que el nuevo milenio ofrece el fruto de una poderosa dramaturgia escrita por mujeres, una voluntad teatral que pugna por sobrevivir, hacerse drama y encontrar un escenario y un público[21] en este período convulso en que parecen convivir empoderamiento y decadencia:

> Si alguien entiende de crisis ese alguien es el teatro (…) parece alimentarse de las malas rachas, engorda con las malas cifras y se desarrolla que da gusto cuando lo que le rodea se desmorona (…) siempre al borde del desastre, al borde de la extinción, pero

> ahí sigue, dos mil años más tarde, con los mismos achaques (…) pero vivo y con más salud que nunca.

> Crisis y teatro, teatro y crisis. Los imperios en declive y el teatro siempre han hecho buenas migas. Al teatro le gusta la decadencia y a la decadencia le gusta el teatro. Por eso no es de extrañar que en épocas difíciles y convulsas, cuando los cimientos de las sociedades se tambalean, cuando el número de bocas hambrientas se dispara, cuando los forzosamente ociosos se desesperan (…) las salas y las gradas se llenen, los corrales de comedias se atesten y los creadores parezcan más en estado de gracia que nunca. (Ripoll 2012: 20)

Esta paradoja de una crisis que alimenta al teatro de nuevas ideas y proyectos en tiempos de escasez tiene que ver con el espíritu de resistencia del hecho teatral, como subraya de forma categórica el actor Nancho Novo: "El teatro para mí es como las cucarachas, sobrevivirá aunque haya una hecatombe nuclear" (*Teatro en cualquier sitio*). Este empeño en perseverar se relaciona con la estrecha simbiosis entre teatro y crisis que plantea Heiner Müller al definir que la esencia del teatro es el despilfarro, que no puede ni debe ser "rentable" y que el teatro solo puede continuar en ese espacio de exceso ritual que tiene tan poco que ver con las civilizaciones *avanzadas* que sientan sus bases sobre la economía y el dinero. Para el dramaturgo alemán es casi obsceno hablar de una "crisis del teatro" porque "el teatro es crisis. Esa es en realidad la definición del teatro –debería serlo. Sólo puede funcionar como crisis y en crisis; de lo contrario, no tiene ninguna relación con la sociedad fuera del teatro" (Müller). De forma muy similar se pronuncia Juan Mayorga al insistir que "el teatro, que se ha hecho en palacios y caminos, es un arte preparado para resistir toda crisis" porque aúna la capacidad de ser extre-

madamente ambicioso al tiempo que su materialización puede ser una práctica extremadamente sencilla (Mayorga 2014)

Estas quince obras reflejan un teatro de crisis, en crisis y para la crisis, que constata su recalcitrante capacidad de supervivencia rastreable en distintas vertientes: una dramaturgia emergente que produce un teatro "formalmente exigente y políticamente incómodo y crítico" (Pérez-Rasilla 2012a: 1), un *teatro de emergencia* que se representa en cualquier parte, e incluso un teatro de la precariedad que trata de sobrevivir económicamente mientras se esfuerza por despertar el interés de nuevos públicos. Laila Ripoll ha documentado que la asfixia económica obliga a "llevar de nuevo el teatro a las calles, a las plazas, al salón de la casa de uno si fuera necesario" (2012: 23). El documental *Teatro en cualquier sitio* (2014) aborda esas propuestas escénicas contemporáneas que comparten varios rasgos comunes: la utilización de espacios alternativos, el esfuerzo por atraer al teatro a todo su público potencial invitándolo a adentrarse en ámbitos nuevos apartados de los escenarios solemnes, provocando y sorprendiendo con proyectos minimalistas y transgresores, con recursos escasos, en espacios mínimos y en formatos breves como ejemplifica la propuesta del *Microteatro por dinero* que se anuncia como un "espacio bohemio con funciones cortas representadas ante un público reducido en las salas de un antiguo burdel" (Díaz Marcos 2015: 194).

El temor a que el hecho teatral se convierta en un ejercicio de supervivencia, un "parche", práctica de magia y equilibrismo para persistir, ilustra los vínculos entre la austeridad económica y la falta de financiación de la cultura en general y el teatro en particular que se esfuerza en navegar en la precariedad en vez de sucumbir a ella, pero constituye también una preocupante "consolidación de un *off*, en salas de teatro, en proyecciones cinematográficas, en pequeñas editoriales" (Tomás). Juan Mayorga evalúa esos nuevos modelos y formatos derivados de la austeridad económica como una estrategia válida que diversifica la cartelera e implica una muestra de confianza en el actor y el espectador de la que adolecían otros espectáculos muy ampulosos (2014), pero considera también que muchos teatros municipales

terminan por confiar exclusivamente en el producto fácil de vender o en el actor famoso mientras que otro tipo de teatro sufre de una forma de censura "económica" derivada de un ambiente que lleva a los programadores y gestores culturales a no aceptar riesgos ni hacer apuestas por nuevos formatos. Esta situación obliga al autor a buscar un equilibrio difícil aspirando a encontrar al espectador cómplice, al tiempo que trata de mantener el riesgo y la complejidad, de inquietar y hacerse comprensible, de acceder a un público más amplio sin renunciar a la conmoción ni a abrir grietas o provocar terremotos que tambaleen la comodidad del bienestar (Morales 2003).

El teatro se enfrenta en el nuevo milenio a su propia condición de arte minoritario, como sugiere César Oliva al subrayar que "el viejo arte de la escena ha de resignarse a ser entretenimiento de minorías" (2011: 9) a pesar de que su naturaleza histórica y su vocación es la de ser un "espectáculo masivo e influyente", dirigido a una colectividad/comunidad lo más amplia posible (Fernández Torres). Estas quince obras tienen un alcance universal, pero se adhieren con frecuencia a espacios periféricos, reflexionan a contra-corriente, se oponen a los valores prevalentes, denuncian la violencia en sus múltiples formas, desenmascaran diversas formas de ejercer el poder y resultan profundamente contemporáneas en el sentido que propone Agamben. No coinciden ciegamente con su tiempo, no se conforman ni se adecúan a él, sino que lo retan y zarandean, se adhieren desviándose y manifiestan su querencia tomando distancia. Así lo declara Gracia Morales al sustituir la idea de *entretenerse*, un término poco adecuado para definir al hecho teatral, por la de "intro-tenerse" sugiriendo que la práctica teatral es periférica en tanto que contrasta con los valores al alza de nuestra sociedad: no está accesible las veinticuatro horas, carece de portabilidad, exige atención y absorción, no está obligado a divertir, no es compatible con tareas múltiples, es rotundamente humano, pero anti-individualista:

> El teatro no se lleva, el teatro exige llegar hasta él, permanecer quieto, callado, atento sin dominar el proceso de recepción, no cabe en un bolsillo, no es portátil, ni móvil, ni virtual… Es una práctica a contracorriente y, por eso mismo, también una de las manifestaciones artísticas más radicalmente colectivas, inmediatas, presentes y profundamente humanas. (2016)

Este énfasis en la esencia viva del espectáculo teatral y en su profunda humanidad y espíritu colectivo constituye un elemento central en la visión dramática de estas autoras. En la sección que cierra esta introducción bajo el epígrafe "Respuestas dramáticas a la crisis" aparecen recogidas sus opiniones sobre esta cuestión. Para Antonia Bueno "el teatro nos hace más humanos", para Yolanda García Serrano es "vida trepando por la vida", al tiempo que Laura Rubio Galletero confiesa buscar "espectadores expectantes ante un teatro vivo". Lo que proporciona el teatro al espectador no es comparable con ninguna otra práctica o producto cultural. La representación es irrepetible, solo puede suceder allí, en aquel preciso momento y lugar, no hay dos funciones iguales, no se puede parar ni rebobinar, el espectador y el actor aportan su hálito vital al hecho teatral, como un ejercicio de humanidad en directo. Müller ha expuesto con singular lucidez que el teatro es "el único lugar donde todavía ocurren cosas en vivo. El espectador está físicamente presente, el actor está presente físicamente (…) En el teatro el ser humano no es intercambiable del todo; tampoco lo es el actor" y, como sugiere Pedro Álvarez Ossorio, director de la compañía sevillana La Fundición, un antídoto contra la deshumanización de nuestra sociedad en tanto que "sólo el teatro reivindica al ser humano como algo inintercambiable" (2).

Lidia Falcón propone que el teatro puede y debe iluminar tiempos oscuros y que el feminismo militante, entendido como movimiento político, debe ser una respuesta a esa crisis dentro de una visión que plantea que el feminismo debe conquistar la

felicidad y liberar a la humanidad, luchando contra el pensamiento único, oponiéndose a todas las formas de explotación, opresión y poder (2014: 361). Muchas de estas obras muestran esa vocación de queja, de reacción airada contra las hegemonías, denuncia de las injusticias y radiografía crítica de la violencia, ejemplificando una actitud que Pérez-Rasilla sintetiza al describir el espíritu que permea su propia selección de textos breves: "Todas parecen haber sido escritas desde la rabia, desde la disconformidad que produce dolor, y también desde la necesidad de actuar sobre esa sociedad que causa indignación" (2012b: 79).

Antonia Bueno enlaza esta actitud disconforme con un propósito de intervención feminista para destacar la necesidad de miradas y voces de mujer que puedan contribuir al equilibrio y la armonía y a una superación de las secuelas de la crisis. Resulta de sumo interés subrayar su retrato de las mujeres de teatro como agentes que navegan de forma especial las aguas de la crisis, contemporáneas a contracorriente, acostumbradas a pelear por sus espacios, esforzándose para que su voz y sus textos no sean silenciados, espabilándose para recuperar una tradición literaria y dramática propia porque los nombres y las obras de las dramaturgas pretéritas han desaparecido pronto de las historias literarias. Tal vez no sea en absoluto casual que esta paradójica dramaturgia femenina de enorme vigor y calidad, florezca en tiempos oscuros que exigen hacer teatro con los pies en el suelo y en el escenario:

> Creo que las mujeres "teatreras", tanto desde la dramaturgia como desde la dirección, no nos hemos despegado tanto de tierra en esa loca carrera espectacular que nos ha precedido, por lo cual esta crisis no nos está resultando tan traumática. En gran medida, aunque parezca paradójico, podríamos decir que este es más nuestro momento, que esta situación es más acorde con nosotras, con nuestra forma de plasmar escénicamente los conflictos. Creo que es fundamental que la sociedad escuche la voz

> de las mujeres para afrontar la crisis armonizando los desequilibrios. (164-165)

Estos textos dramáticos no constituyen propuestas efímeras ni de consumo fácil, rezuman una visión humanista trascendente, que ilustra muy bien un modo de hacer teatral que Diana de Paco define como "comprometido, de denuncia, que muestra de manera caleidoscópica un entramado de temas y situaciones a través de los que reflexionar y actuar en el presente" (243). Algunas de las piezas radiografían la violencia exacerbada en nuestra sociedad, las estrategias y recovecos del poder, su imposición sobre sujetos en posiciones subalternas y llevan al escenario temas como el acoso por internet, la violencia contra las mujeres, la represión política, sexual o racial, la ansiedad y la frustración, nuestra memoria histórica o la falta de ésta, el terrorismo de estado, las políticas reproductivas, la brecha de género y las relaciones familiares, reclamando el valor del teatro en esta coyuntura, resistiéndose a convertirse en momentos placenteros para mirar de frente a nuestro tiempo. Utilizando la terminología que propone Guillermo Heras, estamos ante "proyectos en el pliegue (…) que dejan huellas o afianzan surcos para el futuro" (355), que perturban e indagan en nuestro presente. El teatro que proponen estas quince dramaturgas constituye un ejercicio de riesgo articulado desde un espacio de "crítica y utopía" (Mayorga 2014). Como ellas mismas subrayan en sus "Respuestas dramáticas a la crisis", el teatro se convierte en "matriz de rescate" (Escaja), "pura potencia… un tsunami de vivencia" (Guillamón), "la manera de reivindicar una mirada" (Fernández), una forma de compromiso y testimonio, un "lugar de resistencia" (Blasco), un ejercicio de valentía y un llamamiento a la asamblea porque "sin el teatro el futuro es más negro, más opaco, más simplón y más torpe" (Ripoll).

Teatro para Leer: propuestas para un ágora/aula digital

"La palabra es la semilla y el origen del fenómeno teatral." – Josefina Aldecoa

La palabra "teatro" procede del latín "theatrum" que es transcripción del griego θέατρον. Su etimología se relaciona con la acción de mirar, con el acto de la contemplación y con el espacio donde esa experiencia visual/espectacular se lleva a cabo. Se designa así no solamente la disciplina artística, sino el espacio donde la acción tiene lugar de forma que el espacio no es solamente escenario de conflictos, sino "el conflicto mismo" (Pascual 2004: 10). En esa extraordinaria combinación de palabra y espectáculo, conflicto y escenario, late "la tensión entre el signo quinésico o visual de un lado, y el signo léxico de otro" (García de la Concha 31). El poeta y académico Juan Antonio González Iglesias propone una lograda comparación del teatro con la doble naturaleza del centauro, cuya condición fabulosa se define por una secuencia genética que combina espectáculo y literatura, sin que sea posible "discernir cuál de las dos naturalezas prevalece" (43).

El teatro griego surge dirigido a la ciudadanía en general, no es un espectáculo intimista ni exclusivo de las élites. De la misma forma los espectáculos que tenían lugar en nuestros corrales de comedias incluían piezas teatrales, canciones, música, bailes para aderezar funciones que duraban varias horas y a las que asistía el conjunto de la sociedad. El teatro en el siglo XVII y XVIII era el espectáculo de masas por excelencia, el estudio clásico de René Andioc sobre el teatro madrileño subraya que muchos testimonios de la época documentan que buena parte del público que compraba las entradas de patio pertenecía a la clase trabajadora (13). El teatro constituía un elemento integral de la vida social y entre finales del XIX y principios del siglo XX per-

siste en España ese público teatral fiel, apasionado por las múltiples variaciones y géneros teatrales y por los actores y actrices que las representaban, lo que marca el "enganche singular entre actores y público" que acudía a ver comedias, dramas, zarzuelas, sainetes, espectáculos de magia o variedades (Oliva 2001: 80). En este sentido, el texto *Las mil y una muertes de Sarah Bernhardt* teatraliza un punto de inflexión y nos presenta a la gran diva que se traslada a un escenario del siglo XXI cuando la *perfomer* Sara Sánchez la invoca desde su propia actuación. Confluyen en ese escenario no solo dos momentos históricos, sino dos visiones teatrales contrapuestas, frente al valor ritual y eterno del teatro que propone Bernhardt con su planteamiento de que "el teatro es un rito vivo" se presenta la visión posdramática y la estética del fracaso encarnada por la performer y su lapidaria conciencia de que "el teatro ha muerto". La aparición escénica de la gran actriz francesa documenta así el paso del siglo XIX al siglo XX y la sustitución del teatro por el cine (y después por la televisión y finalmente por cualquier pantalla conectada) como entretenimiento de masas, a despecho de su visión nostálgica del gran escenario: "Sigo pensando que el cine es un arte demasiado pequeño… Eso no son más que fantasmas enlatados".

González Iglesias articula esa imagen del centauro teatral en un nudo de oposiciones binarias que giran sobre un eje que fluctúa entre lo caliente y lo frío, lo social e individual, lo ritual y lo intelectual, proponiendo que el teatro es el único género literario que permanece aún en "la zona caliente de la cultura" (43), habitando el mismo territorio que los acontecimientos deportivos o musicales, requiriendo un modo de lectura específico que aprovecha toda su potencialidad y obliga a leer ese texto de una manera "dramática", ubicando la fábula no en el mundo al completo, sino en un espacio físico de reducidas proporciones, en el escenario que propone el autor. Por esa razón, el texto teatral tiene una especificidad, unos rasgos propios que lo distinguen de la narrativa o la poesía por su carácter de "literatura que no se ha enfriado" (González Iglesias 43). Esta reflexión sobre la doble potencia (armonía, convivencia o choque) entre texto literario y representación escénica ha sido una constante en la historia del

teatro, y esa conciencia se hace evidente en las palabras de Calderón de la Barca que acompañan a la edición del primer tomo de los *Autos* publicado en 1676:

> Parecerán tibios algunos trozos, respecto de que el papel no puede dar de sí, ni lo sonoro de la música ni lo aparatoso de las tramoyas, si ya no es que el que los lea haga en su imaginación composición de lugares, considerando lo que sería sin entero juicio de lo que es. (9)

El autor se dirige específicamente al lector teatral para reclamar un ejercicio de "proyección imaginativa de la historia dramatizada" que implica situar la acción y los personajes en el escenario mental (De Miguel Martínez) y ser capaz de vislumbrar su potencial de matices. Toda lectura de un texto teatral constituye una suerte de representación imaginaria, la puesta en escena de un espectáculo virtual que otorga al lector el papel de director (Sanchis Sinisterra 237), de escenógrafo e iluminador (Temes 63). Las palabras de Calderón iluminan una controversia teatral relacionada con el tándem director/autor, texto/espectáculo y con el debate sobre la autonomía, el carácter incompleto o el potencial del texto frente a la necesidad absoluta de la puesta en escena para que el hecho teatral alcance su desarrollo pleno y se convierta en "acontecer en presencia" (García de la Concha 31). La publicación teatral *Las puertas del drama*[22] incluye desde su fundación hace casi dos décadas una sección titulada "El teatro también se lee" dedicada a la especificidad de la lectura del libro y el género teatral. En estas páginas María José Vega expone lo que sería una visión exacerbada de ambos planteamientos, uno que sugiere que "la lectura del teatro es una experiencia vicaria y sustitutiva, estorbada de acotaciones, que falsea la percepción del tiempo y la experiencia irrepetible de la representación (43) y, desde una posición opuesta, la idea de que el teatro durante generaciones se trasmitió únicamente a través de los textos escritos.

La primera actitud estaría encarnada en los titubeos de Calderón y en el aviso de Lope de Vega: "La fuerza de las historias representadas es tanto mayor que leída, cuanta diferencia se advierte de la verdad a la pintura y del original al retrato" (Chartier 245) o la idea purista de que leer una obra teatral a solas es una traición a la intención primitiva de su autor (Senabre 39). El dramaturgo Antonio Buero Vallejo lejos de ver al texto como "copia inerte de la representación teatral" (Chartier 245) lo consideraba teatro pleno con derecho propio, exigiendo un lector con la destreza para saber leerlo y activar su contenido dramático al completo,[23] rechazando la idea reductora de que se trataba de "literatura" a secas:

> ¿qué es un verdadero texto dramático? Mucho más que un simple pretexto literario llamado a contribuir en escasa proporción a la realidad total del espectáculo. Mucho más, y otra cosa, que una mera acumulación de diálogos (…) La "literatura dramática" es dramática por esa condición y lleva dentro –para quien sepa leerla– no sólo las principales líneas de la dirección y la interpretación, sino su prevista apertura hacia los mayores atrevimientos en cuanto al uso del espacio escénico. (citado en Cornago Bernal 157)

Las dramaturgas españolas contemporáneas han expresado sus opiniones y dialogado sobre esta cuestión. Lidia Falcón plantea que "el teatro sólo se realiza plenamente cuando se representa sobre un escenario" (1998: 68), Eva Hibernia subraya que existe en nuestro país "una sólida tradición de magnífico teatro escrito y apenas estrenado" (2016), Carmen Resino expone que el texto literario teatral es autónomo: "como género literario con vida propia (…) es el único elemento teatral que permanece sobre el tiempo" (Ortiz 17-18) y Carmen Romero descarta enérgicamente la idea de que la obra no existe hasta no ser representada (Ortiz 18), coincidiendo así con las ideas expuestas por

Buero Vallejo con respecto a la coexistencia de lo literario y lo espectacular:

> Aunque un verdadero autor de teatro deba escribir un texto que sea potencialmente teatro, es decir, espectáculo, sin perder esa condición ineludible, también tiene que estar escribiendo ineludiblemente una obra literaria. El teatro es también una obra literaria. Eso quiere decir que ese mismo texto sirve tanto para su realización espectacular como para su lectura. (Ruiz-Ramón 26-27)

Ciertos análisis teatrales del siglo XX, fascinados por el aspecto visual y escénico arrinconaron un tanto la figura del autor, favoreciendo un malentendido que fomentaba una posición del dramaturgo en tierra de nadie: "gente de teatro para el mundo de la literatura y escritores para la gente de teatro" (Bailo Ramonde 31). En el ámbito académico español esta brecha se agrandó por el hecho de que no existían departamentos de teatro propiamente integrados dentro de las universidades, de forma que buena parte del estudio y la investigación sobre las obras teatrales se ha llevado a cabo por investigadores teatrales con formación filológica adscritos a departamentos de Literatura española. Por otro lado, la Real Escuela Superior de Arte Dramático ofrece la posibilidad de especializarse en Dirección Escénica y Dramaturgia, estos dos ámbitos reflejan también las dos caras de una misma moneda y una separación poco provechosa entre profesionales y disciplinas literarias (académicas) y dramatúrgicas (teatrales). El dramaturgo Jesús Campos García documenta la tendencia del siglo XX a darle al texto un estatus secundario en un momento en que la profesión teatral y la sociedad otorgaban menos consideración a la figura del autor y establece que "no hay guerra más estéril que la de enfrentar textualidad y gestualidad, cuando ambas expresiones se necesitan y complementan" (3). Según esto es preciso suscribir la opinión de Mariano de Paco cuando expone que "un verdadero texto teatral reúne ya en sí lo literario y lo

espectacular", lo que le lleva a postular un enunciado paradójico como una salida posible a esta controversia: "aun admitiendo que no se puede 'leer' el teatro, hay que leerlo" (5). La motivación detrás de la edición de estas quince obras suscribe la visión de que "el teatro es un texto que ansía ser representado y un espectáculo que reclama ser leído" (De Miguel Martínez).

Algunas de las autoras que contribuyen en esta antología han reivindicado específicamente la escritura y la edición teatral, reclamando para el texto literario teatral respeto y fidelidad, como exponen en un coloquio las autoras Paloma Pedrero, Carmen Resino, Yolanda García Serrano y Carmen Romero rechazando los cambios, cortes y manipulaciones del texto por los directores (Ortiz 17). Al mismo tiempo, es preciso subrayar que muchas de las autoras de esta colección son "mujeres de teatro" en un sentido amplio. Algunas son cofundadoras de compañías teatrales: Laila Ripoll de *Micomicón*, Gracia Morales de *Remiendo Teatro*, Antonia Bueno de *Guirigai* y Laura Rubio Galletero de *Yo, la peor de todas*. Morales, Escaja, Blasco y de Paco compaginan la actividad dramática con la docencia universitaria, mientras que Escudé, Escabias, Pombero y Rubio Galletero son profesoras de arte dramático y Carmen Resino fue catedrática de Historia en centros de enseñanza media. Casi todas se han dedicado a la dirección teatral y a la actuación, además de trabajar también como guionistas para la televisión (García Serrano, Pombero, Fernández) o para la radio (Guillamón). Son dramaturgas y *teatristas*, mujeres trabajadoras del ámbito teatral en el sentido más amplio y totalizador del término.

La elección de un soporte digital se basa en el convencimiento de que es preciso hacer este teatro accesible y de que la lectura de textos teatrales es indispensable, entre otras muchas cosas, como herramienta docente y civilizadora, de educación para la ciudadanía, que propicia un debate humano, en comunidad y en grupo para afrontar los retos del presente, como propone Juan Mayorga:

> Hay que leer, sí, en la escuela. Y hay que leer teatro. Suele decirse que el teatro es difícil de leer. En todo caso, resulta menos difícil hacerlo en grupo, con un lector por personaje y otro que se encargue de las acotaciones. El teatro pide, de forma natural, leer a varias voces: leer en comunidad. Leer teatro con otros educa en la responsabilidad, porque cada uno de los lectores ha de hacer bien su trabajo para que el conjunto funcione. Lo ideal, desde luego, es leer teatro para luego ponerlo en escena, a lo que tampoco la escuela debería renunciar (…) Por esa capacidad que tiene de hacernos pensar en otros y en lo que nos acerca y nos separa de ellos, el teatro es un espacio para la crítica y la utopía (…) Ese espacio crítico y utópico que empieza en el texto dramático y se prolonga en el escenario, no puede ser desaprovechado por la escuela. (2015)

Escenarios de crisis lleva el teatro a la plaza virtual desde un soporte que busca generar un debate activo sobre temas críticos en un ágora global. Estos textos invitan al estudio y a una lectura por parte de lectoras y lectores capaces de configurar su representación imaginaria, su espectáculo personal

> en un espacio escénico preciso, delimitado, sólido y altamente sensorial (…) de tener presentes, en el curso de su lectura, todos los elementos, humanos o no, que ocupan este espacio, de percibir la simultaneidad y la interacción de todos los sistemas de signos que están ahí. (Sanchis Sinisterra 237)

Este volumen busca propiciar la circulación global de estos textos en el mundo hispanohablante dando a conocer a estas autoras en un ciberespacio en español sin fronteras.[24] Esta propuesta editorial constituye un esfuerzo de divulgación, un estímulo a su lectura y estreno en el contexto hispánico global y

un impulso a que se incluyan en la programación docente (García Pascual 321) respondiendo a los retos que enfrenta el teatro hoy como son las dificultades para estrenar, el desplazamiento del teatro emergente hacia lugares periféricos, la escasa circulación de las colecciones que editan textos teatrales (Pérez-Rasilla 2012a: 1) y la limitada presencia de estos en los suplementos culturales que tienden a prestar más atención a reseñar espectáculos que publicaciones teatrales (Cortés Tovar 47). Mariano de Paco ha subrayado que los aficionados al género teatral han necesitado siempre de las ediciones teatrales asequibles para releer los textos después de los estrenos (5), lectura que permite saborear la dimensión literaria del texto, volver sobre los pasajes para profundizar en ellos y "releer" mentalmente aquello que se ha visto en escena (Hernández Lobato 43), de hecho la lectura del texto teatral fue durante siglos el único modo de trasmisión y supervivencia del teatro y la vía de trasmisión del teatro clásico durante la Edad Media (Cátedra 43). Los pequeños libritos de la colección de teatro que publicaba a precios asequibles la editorial Alfil hasta mediados de los años setenta editando los estrenos de Madrid (Pérez Sánchez 27) son un buen ejemplo de esta demanda del libro teatral pues, como subraya Buero Vallejo, es necesaria una tradición teatral escrita para que las obras perduren en el tiempo: "No puede decirse que un país tiene teatro si, junto a las representaciones de sus escenarios, no se encuentran las publicaciones periódicas que las recojan y fijen en duradera letra impresa" (899).

En los últimos quince años han surgido en España editoriales centradas casi de manera exclusiva en el género teatral como evidencian las colecciones de *Esperpento*, Ñaque, *La Uña Rota*, *Acto Primero*, *Ediciones Invasoras* o *Antígona*. Es destacable también que la asociación Autoras y Autores de Teatro haya auspiciado dieciocho ediciones del Salón Internacional del Libro Teatral. Conchita Piña, editora de Antígona, establece que el teatro es un género minoritario cuya lectura se va imponiendo y que tiene enormes posibilidades de convertirse en fenómeno de masas a pesar de que el mayor reto es convencer a los libreros de que "el texto teatral también puede convertirse en libro de

consumo para un lector generalista" (Ruiz Pleguezuelos). El Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) lleva a cabo una tarea de edición que se materializa a través de dos proyectos que se distribuyen en formato digital, con dos colecciones de libre acceso tituladas *Dramaturgias actuales* y *Colección Virtual de Dramaturgia Contemporánea* (INAEM). La tarea de las revistas teatrales ha sido ingente a lo largo de varias décadas y su efervescencia armoniza con la enorme vitalidad del teatro español contemporáneo. Las revistas *Estreno*[25] y *Primer Acto*[26] han contribuido a la difusión global de obras y críticas teatrales durante décadas. Con la llegada de las nuevas tecnologías, muchas de estas revistas teatrales han pasado también al formato digital. Es el caso de la *Revista ADE*, publicada por la Asociación de Directores de Escena desde 1985, a partir de 1996 la edición en papel convive con otra en línea que ha favorecido la difusión del contenido de la revista fuera de las fronteras. Existen, además, numerosas publicaciones de crítica e investigación teatral con acceso abierto[27] en línea.

María José Vega ha subrayado que en las escuelas medievales se aprendía latín coloquial con las comedias de Terencio (43) y la lectura teatral es "un ejercicio a medio camino entre el entretenimiento y la docencia" (Novelty 39) y los textos constituyen una herramienta valiosísima para el estudio de la lengua, literatura y la cultura española fuera de fronteras nacionales: "el teatro contemporáneo ofrece la mejor antología de transmisión escrita de la lengua española hablada en nuestra península" (Carrascón 47). Dado el alcance público del teatro y su "eficacia social y política" (43) esta edición se propone como texto de lectura para las aulas que fomente el estudio de autoras vivas.

Las obras recopiladas en *Escenarios de crisis* documentan el proceso de "contaminación de lenguajes artísticos" al que hace referencia Guillermo Heras en respuesta a la certeza de que el texto dramático debe batallar y convivir con otros medios de comunicación espectacular (303). Si la obra de Antonia Bueno sobre Sarah Bernhardt aborda el declive del teatro como espectáculo de masas en favor del cine, conviene examinar de qué espacio dispone el teatro en nuestro espacio hipermoderno

del nuevo milenio caracterizado por las pantallas superpuestas: televisiones, teléfonos móviles, ordenadores portátiles y tabletas que proporcionan acceso constante a productos visuales, a repositorios y catálogos de series y películas para ver en cualquier momento sin cortes publicitarios. ¿Qué lugar ocupará el teatro en la cultura de Netflix, Youtube, Instagram y la atención limitada de ciertos públicos fascinados por la imagen fugaz y el producto efímero? Las obras aquí recogidas ilustran la persistencia y vitalidad del buen teatro que ofrece una multiplicidad de miradas sobre el individuo y sobre la identidad fragmentada en la sociedad contemporánea (Checa Puerta 2010: 147). Estamos ante un teatro que explora lo humano, lo confronta y reivindica en una sociedad deshumanizada (Álvarez Ossorio), remite a la fisicidad y la presencia incluso desde el mismo acto de lectura. Al mismo tiempo, estos textos abren las puertas a los territorios del mestizaje, la diversidad, la interdisciplinariedad, la impureza y la influencia mutua para encontrar "nuevos caminos para el desarrollo de un teatro que sin perder su esencialidad ancestral se comunique fervientemente con la contemporaneidad" (Heras 300). Un buen ejemplo de esto lo constituyen las acciones de Sarah Bernhard que simultáneamente regaña y amadrina a su descendiente contemporánea, una escéptica artista multidisciplinar que resulta ser también una actriz sublime, como pone de relieve la obra de Antonia Bueno.

En el contexto contemporáneo dominado por la cultura visual y las interferencias mediáticas la realidad escénica se contagia también del lenguaje de las nuevas tecnologías (Abuín González 30). Esas tecnologías, el concepto de virtualidad y las referencias al paisaje visual y digital del siglo XXI tienen una poderosa presencia en algunas de estas obras. En *Cortinas opacas* el conflicto dramático se genera sobre el diálogo entre dos personajes, una escritora/dramaturga que necesita una conexión fiable a internet que asegure su supervivencia en la torre de cristal y le permita seguir escudándose tras sus escritos y un instalador de internet a pruebas que escoge, sin dudarlo un instante, la realidad sobre la ficción y sufre acoso sexual por parte de su clienta. En *Las confesiones de Don Quijote* de Lola Blasco, el Caballero de

la Triste Figura mira desde un hospital el canal 24 horas donde las noticias sobre la crisis de los inmigrantes sirios le trasladan a la batalla de Lepanto evidenciando la noción de que "el tiempo no fluye lineal, es un tiempo arrugado, todo sucede a la vez" (Blasco 2010: 33). En *Apofis*, de Diana de Paco, se presenta el ciberacoso a un adolescente a través de un diálogo que es trasposición escénica de una conversación virtual, con una sugerente acotación que invita a recrear de forma teatral ese espacio del chat sin recurrir a la presencia física del ordenador en escena. En *Madres de Cristal*, Carmen Pombero propone un escenario desnudo y la proyección de imágenes sobre un ciclorama mostrando los lugares que recorre el atribulado protagonista por diferentes regiones de China buscando a su esposa. *Las mil y una muertes de Sarah Bernhardt* comienza a su vez con una performance durante la que se proyectan secuencias de la mítica actriz desde el ordenador personal de la performer, alternando imágenes y piezas musicales de distintas épocas y géneros para hacer convivir sin estridencias la música clásica con la de un cabaret y la *Carmen* de Bizet con el ritmo de la Marsellesa.

Por último, en *Si en la ciudad la luz* Eva Guillamón nos describe una distopía urbana en un futuro inconcreto de rasgos apocalípticos que remiten al agotamiento de las fuentes de energía, de modo que los ciudadanos se ven obligados a utilizar su fuerza muscular para producir electricidad pedaleando, desplazándose por una ciudad a oscuras con una linterna frontal, reclamando para el escenario teatral una tecnología que remite al teatro primitivo y a un entorno pre-moderno y pre-industrial, sin más iluminación que la que proporcionen velas o linternas. Ese contexto destaca la importancia de la radio en la cultura española y el peso del diálogo "teatral" en los seriales radiofónicos que gozaron de una enorme popularidad hasta mediados de los años setenta. En este escenario se ejecuta un ritual social y teatral a través de ceremonias comunitarias que remiten a una emisión en directo sin electricidad, a la teatralidad de las ondas de radio como fenómeno centrado en la oralidad y lo ritual, "una ceremonia nocturna sometida a las leyes del teatro" que convierte a los oyentes en espectadores e indaga en los medios de comunicación

de masas y en la relación entre teatro y radio, al tiempo que recurre a la música y las canciones como forma de generar comunidad. Eva Guillamón ofrece una combinación de lenguajes y medios –teatro, radio, actuación musical– que se concreta en una singular experiencia escénica. Esa superposición de lenguajes, diálogos y tecnologías permite abrir un espacio de optimismo para un teatro que favorece esas indagaciones, sin miedo a convivir con otros medios, influyente, capaz de enriquecerse con esa contaminación y de arraigar en su misma "esencialidad efímera" (Heras 301).

Teatro contemporáneo y mundialización

"Y.– ¿Aquí, en el mundo? ¿En el teatro? ¿En escena?." – Beth Escudé

La distribución de las tiradas de textos teatrales en pequeñas editoriales independientes en buena medida se circunscribe a espacios nacionales por la dificultad de que estas ediciones traspasen fronteras. Sin embargo, el hecho de que existan 577 millones de lectores potenciales de español en el mundo,[28] da cuenta de las posibilidades de lectura y estreno para textos escritos en nuestro idioma si estos tienen una difusión global. El texto literario teatral que se distribuye en línea "puede llegar hasta el último rincón de la Tierra, allí donde quizás no puedan llegar las representaciones" (Aldecoa 47). La ciberedición constituye un impulso decisivo a la circulación transnacional del teatro contemporáneo y da cuenta de una visión que apuesta por un teatro español dirigido a una comunidad global que comparte una lengua y una preocupación por conflictos y temas que resultan universales y transfronterizos. La experiencia de la compañía Micomicón representando obras del repertorio español clásico en América Central constituye un buen ejemplo de ese poder del teatro para traspasar tiempos y fronteras. A este respecto Laila Ripoll ha contado su experiencia en un pueblo salvadoreño muy castigado por la guerra civil donde se llevó a cabo una lectura de la *Numancia* de Cervantes:

> Cómo aquella gente, en su mayoría campesinos, con las mujeres con sus niños colgando del pecho, se pudieron emocionar y pudieron comprender con tanta claridad y fervor un texto de tantos siglos atrás, escrito en un verso tan arcaico y extraño. (2011: 28)

En vez de manejar en este contexto los conocidos términos globalización o cosmopolitismo[29] resulta útil la propuesta de Lourdes Méndez de utilizar la palabra "mundialización" para hacer referencia a la aceleración de un proceso de globalización que hace posible la circulación ilimitada y sin fronteras de información y a las dinámicas indisociables entre lo global y lo *glocal*, aquella realidad de la que todos participamos en tanto que vivimos en un mundo global sin excluir nuestras particularidades (31). En varias de las obras aquí reunidas aparecen temas y personajes relacionados con contextos que resultan tan castizos como universales. Las obras de Blasco y Ripoll retoman figuras literarias y artísticas de hondo arraigo en la tradición española que tienen la particularidad de haber alcanzado una enorme proyección en el arte y la cultura universal a lo largo de los siglos. La pieza de Blasco nos presenta simultáneamente en la Mancha, en un hospital y ante las costas de Turquía a un anciano que es trasunto del Caballero de la Triste Figura y del propio Cervantes, que se confiesa ante el señor cura y frente a la pantalla de un televisor que emite imágenes de la crisis de los refugiados sirios. Pasado y presente confluyen en ese "tiempo arrugado" que propone la autora a través de un sueño de siglos que permite el encuentro en el tiempo teatral de un Cervantes herido que naufraga en un barco en la batalla de Lepanto y se ve arrastrado a la orilla junto con un niño sirio, remitiendo a la trágica imagen, que dio la vuelta al mundo en 2015, del niño de tres años Alan Kurdi, cuyo cadáver apareció en una playa turca, ahogado junto con su madre y su hermano cuando trataba de alcanzar las costas de Grecia.

La obra de Laila Ripoll *Disparate último* está protagonizada por uno de los pintores españoles más universalmente conocidos, Francisco de Goya, y la acotación remite específicamente al óleo sobre hojalata titulado "Los cómicos ambulantes" que se encuentra en el Museo del Prado (Goya). La pieza presenta al pintor ante un tribunal inquisitorial inquieto por los efectos de la Revolución Francesa en España, que desconfía de ese artista: "afrancesado, afilosofado, ilustrado y liberal (…) enemigo de todos los gobiernos católicos y de todas las monarquías" que será

condenado a la hoguera. La práctica artística del pintor como reflejo de una mirada y una voluntad *revolucionaria* –contraria a las reglas– queda simbolizada en la interpretación de sus grabados como obras satánicas, subversivas y groseras. Frente a la inquina contra Francia y lo francés de inquisidores y jueces cristianos, Goya representa al artista universal y señala el impacto imperecedero del arte crítico –antipatriótico, según sus jueces– que es capaz de representar los desastres de la guerra en toda su universal magnitud y en una trágica repetición histórica que hace confluir en el escenario la guerra de la independencia, la guerra civil y cualquier otra posible guerra:

> Vi los desastres con mis propios ojos
> (…)
> Vi al niño de teta aferrarse al pecho seco
> antes de ser atravesado por una bayoneta
> Vi a la madre arrastrada por los cabellos
> por un oficial italiano
> (…)
> Vi una casa derribada por una bomba
> y a la familia que la ocupaba reventada
> (…)
> Franceses borrachos violando y matando,
> Ingleses borrachos violando y matando,
> Patriotas borrachos de sangre
> Violando y matando
> (…)
> Todo el horror del mundo está contenido en esta
> guerra

Esta idea de repetición se materializa en algunas referencias breves que aparecen en el contexto de este juicio dramático a Goya extrapoladas desde procesos históricos alejados en el tiempo, como un modo de reflexión sobre reincidencias crónicas en períodos críticos. En ese sentido pueden interpretarse las exclamaciones del enano enarbolando su sable "¡Muera la inteligencia! ¡Viva la muerte!" que remiten al encontronazo entre Millán

Astray y Miguel de Unamuno en la Universidad de Salamanca en 1936[30] y permiten subrayar la reiteración de confrontaciones, guerras y exilios en la historia de España, de forma que el concepto de "tiempo arrugado" puede aplicarse a la superposición de la guerra de independencia con la guerra civil y con el intento de un bando de imponerse a través de la violencia y el silenciamiento del otro presentes en la pieza de Ripoll. *La confesión de Don Quijote* y *Disparate último* articulan su visión del mundo desde un contexto tan español como universal encarnado en las figuras de Alonso Quijano y Goya, desde momentos históricos y paradigmas de la historia patria (la España del siglo XVI y del siglo XVIII), pero también en ámbitos culturales contemporáneos que no se limitan a lo territorialmente próximo, con dimensiones universales relacionadas con las representaciones culturales puestas en circulación a través del cine, la fotografía, el reportaje, la música, la televisión o los medios de comunicación social (Pérez Rasilla 2012a: 5).

Esta perspectiva cosmopolita y transnacional se hace palpable también en *Lady Day*, el monólogo propuesto por Laura Rubio Galletero para dar voz y empoderar a la cantante de jazz afroamericana Billie Holliday, mostrando desde una perspectiva interseccional la discriminación racial, de clase y género –una mujer afroamericana de origen humilde que alcanzó una fama inédita en los Estados Unidos en un periodo marcado por la segregación racial– y la misma narrativa que la convierte en un ídolo mediático, pero también se ceba en los aspectos trágicos y sombríos de su biografía para ofrecer una visión oficial de su existencia "desgraciada" marcada por los abusos físicos, el alcoholismo y la adicción a las drogas. Esta pieza descubre las contradicciones de un personaje lleno de vértices, capaz de distanciarse de las letras que otros componen para ella sin que consigan contar nada sobre ella misma: "Soy como un horno que suplica calor. Me pagan por decirlo, antes por abrirme de piernas (…) Me pagáis vosotros", en una crítica a la mercantilización de la cultura que reivindica el lado oculto, salvaje e indomable de una artista mucho más compleja que todo cuanto se haya escrito y dicho sobre ella, capaz de "intuir el mundo con una claridad

terrible" a través de la música para reivindicar su pureza, su negritud y su majestad simbolizada a través de sus icónicas flores en el pelo.

Beth Escudé en *La gallinita ciega* nos presenta, a través del ritual del juego infantil, la desorientación del individuo contemporáneo tratando de encontrar su lugar en el mundo y de ubicarse en él. El juego entendido como experiencia primaria de comunicación (Escudé 1998: 79) se apropia de la escena como una metáfora de ceguera y desconcierto, mostrando la necesidad de un mapa nuevo de navegación con el que viajar por las coordenadas del nuevo milenio caracterizadas al mismo tiempo por migraciones y diásporas masivas, por la obsesión por identificar al ciudadano con un territorio nacional definido y reforzar fronteras que cierren esos espacios a otros:

> Y: ¿Aquí dónde? ¿En Occidente? ¿En Europa? ¿En nuestro país? Y si la respuesta es en nuestro país, eso es relativo. ¿El país que nos dicen los documentos, o el país que tú sientes en el corazón? ¿Aquí dónde? "Aquí" es relativo de por sí.
>
> X: Aquí, en el teatro.

Esta visión del teatro como espacio sin fronteras, territorio mestizo y transnacional, aparece también en la obra de Antonia Bueno, *Las mil y una muertes de Sarah Bernhardt*, llevando a escena a una diva francesa de fama global y perdurable fallecida hace casi cien años. La obra comienza con una doble referencia lingüística y musical al superponerse una versión electrónica de la composición "Endorphine" de Erick Satie por Café del Mar, junto con la recitación de la obra clásica de Racine, *Fedra*, en una grabación en francés de Sarah Bernhardt y en traducción al inglés de la misma obra por la performer contemporánea española Sara Sánchez. La pieza hace referencia a episodios emblemáticos de la biografía de la actriz que subrayan su proyección in-

ternacional, el rasgo "ambulante" del teatro que puede y debe representarse en cualquier parte, narrando sus giras por todo el mundo y sus actuaciones memorables en el Teatro de la Princesa en Madrid (hoy Teatro María Guerrero) y en el Teatro Amazonas en Manaos.

Por último, *Madres de cristal* de Carmen Pombero constituye un buen ejemplo de teatro de denuncia, comprometido con los derechos humanos. La obra se abre con una nota explicativa de la autora que ubica el texto en un tejido de problemas globales relacionados con economía, desigualdad social, derechos reproductivos y violencia contra las mujeres a partir del informe anual de derechos humanos publicado por el Departamento de Estado de Estados Unidos en el año 2015:

> *Las mujeres en China sufren la violación de sus derechos fundamentales sistemáticamente. La emigración hacia Occidente se ha producido en gran medida para huir de esta situación. La mujer asiática es constantemente ultrajada, humillada y violada. En China, la política del "Hijo único" estuvo violando el derecho de toda mujer a ser madre (…) se cometieron auténticas atrocidades que pusieron en riesgo la salud de la mujer*" (Pombero)

Madres de cristal dramatiza el secuestro y aborto forzado al que se sometió a Feng Jianmei durante el séptimo mes de gestación, tras quedarse embarazada de su segundo hijo, violando la política del "hijo único" vigente hasta el año 2015 y careciendo de los recursos económicos para pagar la multa correspondiente. La obra de Pombero concluye con referencias a la difusión del suceso a través de internet y su denuncia por la prensa internacional (Wong). *Madres de cristal* constituye un buen ejemplo de enfoque interseccional en la dramatización de una problemática en la que confluyen las violaciones de los derechos humanos con la discriminación por razones de género y clase: el drama documenta el feminicidio, las formas en que la pobreza afecta a la salud reproductiva de las mujeres y el abuso del poder de un

estado sobre sus ciudadanos en tanto que la ley restringía solamente la fertilidad de las más pobres, incapaces de "comprar" el derecho a la vida de un segundo hijo.

Teatro, violencia, poder y marginación

"Me encanta, salvaje, con orgullo. Qué gracia tendría domesticar a un animal sumiso; y qué trofeo tan exiguo poseer un simple cuerpo. No puedes ser orgullosa, acepta tu destino, el orgullo es privilegio de pudientes." – Juana Escabias

El poder se basa en un sistema de dominación que hace posible el control de un grupo sobre otro, reforzando la desigualdad y la marginación y favoreciendo al grupo dominante (Hierro y Márquez 76), para reforzarse necesita dividir, por lo que exige una forzosa exclusión, se robustece marginando y favoreciendo el desconocimiento mutuo, como subraya Griselda Gambaro cuando establece que "el colonialismo cultural ha impuesto que una de las leyes políticas más provechosas para el poder sea el *desconocimiento* mutuo, y si abarca a países cercanos, si abarca al género, mejor" (207). Ostentar el poder supone apropiarse del espacio y controlar su uso y para ello necesita obstaculizar y limitar el acceso de otros a esos mismos lugares. A este respecto los espacios dirigentes han sido históricamente "creados, habitados y organizados por un único género" (Pascual 2005: 80) y el escenario (el espacio teatral por excelencia) un coto cerrado para las autoras hasta fechas muy recientes. El poder aspira a centralizar y demarcar los espacios y a distribuirlos a su conveniencia, resulta "poco amante de las periferias" (Pascual 2004: 10) y, por eso mismo, el control del espacio (o la privación de este) implica una voluntad política, de forma que empoderar consiste también en otorgar voz y espacio a quien experimenta carencia de ellos por no estar vinculado a posiciones de hegemonía y privilegio. Es significativo que, aunque no se propuso una temática específica para las contribuciones a este volumen, muchas de las obras plantean distintas variables del ejercicio de poder y la exclusión. Esta realidad obedece, sin duda, a la conciencia de que el escenario, como apunta Eva Guillamón, tiene la potencialidad de constituir un espacio de poder paralelo

en tanto que confronta al espectador, obligándole a la crítica y el juicio: "un poder bidireccional que incide de manera inevitable –o debería– sobre el emisor y el receptor" ("Respuestas"). Si el teatro puede actuar como correctivo del poder no es sorprendente que la violencia y la marginación –por sexo, raza, clase o identidad sexual– sean poderosos denominadores comunes de estas quince piezas.[31]

Gracia Morales reconoce explícitamente su voluntad de "in-quietar" al público (2003), Lola Blasco destaca que es preciso "contar el horror pero de forma bella" (2016) y Juana Escabias ha resaltado que la violencia atraviesa toda su producción (2017: 324) y que la civilización es, en realidad, una forma de "ejercitación de la violencia de forma educada, soterrada" (Martín Clavijo 321). Estas piezas implican un ejercicio dramático que investiga y documenta el funcionamiento de nuestro sistema exponiendo instancias de dominación, opresión y abuso. Semejante exploración y perspectiva crítica obligan al espectador a afrontar y reconocer que los mecanismos con los que opera la sociedad contemporánea son muchas veces brutalmente violentos. Aristóteles subrayaba en su *Poética* que el teatro aspiraba a propiciar una anagnórisis que implicaba una transformación marcada por el paso de la ignorancia al (re)conocimiento (McFarlane 367). Esta dramaturgia indaga en la contemporaneidad y trasmite una verdad esencial: que los privilegios de nuestra sociedad global, del bienestar, *avanzada* y *democrática,* se sostienen en buena medida desde la violencia y la discriminación. Las piezas de Juana Escabias, Tina Escaja, Diana de Paco, Verónica Fernández, Gracia Morales, Carmen Pombero, Laura Rubio Galletero y Yolanda Serrano dan testimonio de cómo la violencia define multitud de interacciones entre los seres humanos, replicándose constantemente a diferentes niveles (Ceballos 1). Esta ubicuidad de la violencia sintoniza con la fascinación de nuestra sociedad contemporánea por productos culturales caracterizados por el ensañamiento y la brutalidad. Dominique Moisi ha analizado ese éxito a través de la metáfora del espejo social, apuntando que series de televisión como *Juego de tronos* son un buen reflejo de nuestra sociedad *civilizada*, pero también caótica y amenazante: "En un nivel sofis-

ticado, el universo del programa […] parece captar la mezcla de fascinación y miedo que hoy siente mucha gente. Es un mundo fantástico, impredecible y devastadoramente doloroso […] En este sentido, es muy parecido al mundo en que vivimos" (2).

Piezas como *Liturgia de un asesinato*, *Madres, Cortinas opacas*, *Entrevista atravesada*, *No le cuentes a mi marido…*, *Apofis*, *Lady Day* o *Madres de cristal*, articulan una reflexión sobre cómo el poder se impone desde la dominación o la amenaza para mostrarnos episodios de violencia física o psicológica, de abuso, acoso, intimidación individual, en grupo o terrorismo de estado. Como contemporáneos se nos ha entrenado en la violencia explícita y verbal a través de productos culturales como el cine, los videojuegos y la televisión y se nos socializa en esa lógica hasta el punto de que su ubicuidad parece ablandarla y hacerla permisible. La reiteración de la violencia y su *ensayo* escénico muestra las grietas de un orden que hace uso constante del terror y la represión para perpetuarse. Estas obras incomodan, fuerzan a articular una mirada crítica y asumir una actitud reflexiva, buscan despertar al público/lector de su anestesia pues solo desde el reconocimiento y la revelación será posible trasformar el sistema y crear alternativas. Los escenarios aquí propuestos se conciben como espacios privilegiados de denuncia que documentan los mecanismos por los que la hegemonía se impone a través de la dominación y la exclusión. Estas piezas ilustran la ferocidad de nuestro sistema y abordan una compleja tarea ética y estética que dramatiza las múltiples facetas de la violencia, inquietando y exigiendo una mirada crítica y reflexiva.

Las relaciones de poder se reafirman desde la violencia y la reproducen constantemente para apuntalar y mantener un sistema asimétrico, desigual y patriarcal: el orden de la competición y la explotación. Esta radical desigualdad en las relaciones personales, políticas, de clase o sexo aflora constantemente en estas obras mostrando distintas formas de autoridad e influencia, pero también de (des)obediencia. Un buen ejemplo lo constituye la obra de Escabias *No le cuentes a mi marido que sueño con otro hombre… cualquiera* que se hace eco de una fuerte vocación

testimonial ante el problema de los abusos y crímenes contra las mujeres, como trasmite la voz ancestral de la tatarabuela:

> Conformo una aleación con muchas otras mujeres. Desconociéndonos, desconociéndolo ellas, vivo su propia existencia, y al relatar mi historia describo la de ellas. Soy niña a punto de ser sometida a la ablación, adolescente casada por la fuerza con su propio violador, anciana que nunca tuvo poder de decisión ni de palabra. Soy todas las mujeres de cualquier rincón del mundo condenadas a la brutalidad conyugal. Como ellas, vivo en constante peligro de convertirme en estadística de las portadas de los noticiarios, a punto de volverme titular, gélida cifra.

Muchas veces la violencia es una *representación*, un mero *ensayo* que actúa como advertencia para imponerse sin necesidad de materializarse, "un performance de ésta que trata de poner en guardia y mostrarla como si fuera verdad" (Ceballos 2). Un látigo anuncia dolor y heridas, pero también las previene porque la visión de ese objeto puede domesticar de antemano al que debe ser avasallado. La obra de Escabias examina estas prácticas, mostrando la perversión y la complejidad del dominio y la autoridad. Esta pieza no solo documenta las múltiples ramificaciones de la violencia para reafirmar y perpetuar el poder, sino que indaga también en ese ensayo *performativo* de la misma, descubriendo los mecanismos utilizados para someter. La autora examina las relaciones entre víctima y verdugo, explora la violencia como "amenaza" que resulta válida independientemente de que se lleve o no a cabo y muestra cómo esta conduce siempre a la asimetría en vez del entendimiento, fomentando la desigualdad. El protagonista asesina de un tiro de escopeta a su esposa, pero solo después de mostrarnos cómo ensaya esa amenaza antes de llevarla a cabo. El marido engañado se pasea por el escenario moviendo su bate de béisbol como si aporreara

una pelota o sonriendo con crueldad mientras limpia la escopeta ante su mujer y ante el público, haciendo dudar por un instante si será cierto que solamente la está poniendo a punto porque va a salir de caza al día siguiente. El objetivo es aterrorizar al otro y mostrarle quién manda. Nuestra familiaridad con la violencia que exuda nuestra cultura visual no reduce el impacto que genera en el espectador el asesinato que cierra la obra, advirtiendo sobre la perversidad de una dinámica tan cotidiana y prevalente que solo puede terminar con el golpe del cuerpo de la víctima cayendo a nuestro lado, en el patio de butacas, un ejemplo más de feminicidio: otra mujer muerta aquí al lado.

Gracia Morales y Yolanda García Serrano retoman estas cuestiones llevándolas al terreno laboral, así *Cortinas opacas* nos trasmite un encuentro sorprendente entre una escritora y el operario que viene a instalar su internet y *Entrevista atravesada* refiere una problemática entrevista de trabajo. En ambos casos el entorno doméstico y profesional se superponen y conectan puesto que la obra de Morales tiene lugar en el domicilio de la protagonista y en la de García Serrano la entrevistadora se obstina en dirigir sus preguntas al ámbito personal y familiar de la entrevistada. Es sumamente significativo que en ambas piezas las dos autoras investiguen comportamientos patriarcales a través del abuso y el acoso que lleva a cabo una mujer sobre individuos ubicados en una posición jerárquica inferior en ese contexto específico. La escritora de éxito que protagoniza *Cortinas opacas* aprovecha un corte de luz para humillar, acosar y provocar al operario en prácticas al que trata como un "perro servil", sabedora de su posición de privilegio, aprovechando la docilidad de este y su deseo de hacer un buen trabajo para empujarle al límite y forzar un encuentro sexual que el hombre rechaza en el último momento. La obra muestra así el acoso dentro del entorno profesional de una mujer poderosa hacia a un hombre con un trabajo precario y lo hace desde un eje que alude a la violencia sexual y a las relaciones entre sexo y poder, como subraya la protagonista: "Una mala costumbre, lo sé, la de follar con mi editor (…) Pero es que me gusta el sexo. ¿A usted no? El poder que da el sexo." La indagación de esta obra en la explotación del individuo no se agota en

esta dimensión sexual y laboral, sino que se amplía a múltiples facetas de la vida. La escritora ha sabido sacar rentabilidad de una vivencia personal, explotando una tragedia familiar (el cáncer del padre) para escribir un libro que obtuvo un premio y lanzó su carrera literaria. Se ha convertido en una "vampira" que se alimenta de la sangre y las ficciones de otros y el final de la obra nos indica que el operario ha sido también un conejillo de indias, un experimento para su próxima ficción, un simulacro de musa que se redime rebelándose al final, destruyendo el ordenador de la mujer que le ha sometido a abusos, pero también, paradójicamente, inspirando la obra que estamos leyendo.

Entrevista atravesada de Yolanda Serrano nos presenta a una jefa llevando a cabo entrevistas para su empresa, muy cómoda con la desigualdad y las jerarquías que le permiten ser grosera con la aspirante al puesto, a quien insiste en humillar y empequeñecer al tiempo que refuerza su posición: "soy yo quien hace la entrevista y quien decide qué preguntas debo hacer." Desde esta posición de poder la entrevista se ve marcada por una insistencia en minusvalorar las aptitudes de la candidata, tergiversar sus palabras e inmiscuirse en el ámbito familiar y privado para poner de evidencia que tener hijos la convierte en una aspirante poco atractiva para la empresa. Después de agotar una dialéctica que insistía en descartar los méritos de la aspirante y poner en juicio su profesionalidad y aptitud para el puesto, la jefa se adentra en su vida familiar, a través de un excelente ejercicio de acoso verbal que ilustra las dificultades añadidas de las mujeres en el mercado laboral. No se trata solamente de conciliación de vida laboral y familiar, sino que lo que se pone sobre el tapete es el potencial reproductivo de la mujer, su función esencial como madre y cuidadora vista como un elemento de riesgo para el beneficio económico de las empresas. La jefa que al principio destacaba la política igualitaria de su empresa, subrayando que nunca discriminaba a los aspirantes por edad ni sexo, matiza un poco después que esa misma entidad "debe asegurarse de que los trabajadores respondan con total fidelidad a unas normas iguales para todos, y si un día su hijo se pone enfermo, yo no podría negarme a que cumpliera con su responsabilidad como

madre." La entrevista dramatiza una conciencia de que todavía las mujeres "no pueden tenerlo todo" (Slaughter), poniendo de manifiesto que compaginar profesión, familia y vida personal puede resultar tremendamente complicado todavía en nuestro tiempo y que, con frecuencia, las mujeres se ven obligadas a hacer sacrificios al tiempo que se las evalúa en función de su biología, de su papel dentro de la familia y de políticas maternales y laborales que las colocan en desventaja frente a los hombres. De hecho, un estudio reciente muestra que la condición de padre se percibe como un plus beneficioso para las empresas, asociado a nociones de responsabilidad, estabilidad y compromiso[32] mientras que en el caso de la mujer se identifica con ideas opuestas. Se supone que las obligaciones familiares de las madres afectarán a su capacidad de realizar bien sus funciones, se considera que están menos comprometidas con su trabajo y que merecen menos los ascensos y, por eso mismo, Correll, Bernard y Paik sugieren que el "techo de cristal" es, en buena medida, un "techo maternal" (1334).

Es significativo que la obra de Morales y la de Serrano respondan a esa violencia y acoso con actos finales de desobediencia que contribuyen a resaltar la dignidad de estos personajes que han sido humillados por los poderosos. El técnico no da su consentimiento, rechaza los avances sexuales impuestos por la escritora desde la intimidación, exigiendo que su negativa prevalezca, que su no sea un no. La aspirante abandona la entrevista, arrojando el anuncio con una dignidad apabullante, defendiendo su libertad inalienable para dejar sin palabras y silenciar por primera vez a la entrevistadora que había defendido con firmeza hasta ese momento su posición: "su empresa de los cojones! Y si no quieren mujeres con hijos, lo deberían especificar en el anuncio. "Se necesita señora o señorita sin hijos y que no los piensen tener". Mejor aún, pidan mujeres estériles, o monjas de clausura, pero no me hagan perder el tiempo."

En *Liturgia de un asesinato*, ambientada durante el franquismo, la violencia domina todos los niveles del relato: hay un control férreo del estado sobre los ciudadanos, violencia dentro del seno de la familia y violencia específica sobre las mujeres.

Al inspector Manuel Requejo le encargan investigar el supuesto suicidio o asesinato de un gobernador provincial y no se siente cómodo llevando el caso por su pasada vinculación con la familia de la víctima. Esta relación se basaba en la dependencia, en tanto que la madre Requejo trabajó de sirvienta en esa casa y se acostaba con el patriarca. La desigualdad de clase hace que el inspector sea blanco de las provocaciones de aquellos a quienes debe investigar. Las palabras de uno de los hijos apuntan también a la asimetría en esas relaciones y la frase "mi padre follándose a tu madre" sugiere que el patriarca de la familia es quien estaba al mando de la situación y el que ostentaba todo el poder (económico, sexual y social), siendo conocida su afición a las prostitutas. La víctima es el patriarca familiar, un gobernador sin escrúpulos que sabía hacer su trabajo de mantener el orden y a quien no le temblaba el pulso a la hora de reprimir a los obreros, eficaz sostenedor de un sistema totalitario. La obra destapa la existencia de unos "pactos patriarcales" que implican una noción de virilidad basada en la fuerza, el control y el sometimiento y suponen una "tensión participativa de los varones en el paradigma patriarcal de la virilidad" (Amorós 2). De este modo, el argumento revela que el policía Manuel Requejo ayudó en el pasado a encubrir el asesinato violento de una joven, perpetrado por uno de los hijos del gobernador:

> Tenía diecisiete años y los ojos azules. Le apretaste el cuello hasta que dejó de respirar. No te quería, claro que no te quería (…) Eso ponía en una de las cartas. La escondiste en tu coche y viniste a mi casa. Estabas sudando, tartamudeabas y me pediste ayuda (…) Te veía tan frágil, tan poca cosa, que te ayudé. Cada día de mi vida me he arrepentido de haberlo hecho.

La obra muestra así las dinámicas de poder en la familia, a modo de microcosmos de un estado dictatorial que reprime a sus ciudadanos. La opresión es tan absoluta y la violencia tan ge-

neralizada que todos los hijos resultan sospechosos de la muerte del padre dominante y controlador, una alegoría del tirano que deja un rastro de víctimas y oprimidos incluso después de su muerte. Según esto la obra concluye imponiendo una "historia oficial" que mantiene limpio el nombre de la familia tras inculpar a un inocente, capitulando el inspector a las circunstancias abrumadoras y al peso del prestigio e intercambiando el peso de su conciencia por un ascenso en el cuerpo, dos veces encubridor de aquellos que están en posición de salir siempre libres de todo cargo y que le recuerdan hasta el final que su trabajo es "barrer la basura que tiran otros."

Las piezas *Madres* de Tina Escaja y *Madres de Cristal* de Carmen Pombero presentan aspectos centrales de la posición de la mujer desde distintas perspectivas centradas en su cuerpo y su potencia maternal. La obra de Pombero dibuja la brutalidad del estado que no duda en asesinar a un bebé para asegurar el cumplimiento de la política del hijo único. Ya se ha subrayado que la obra se hace eco de una fuerte discriminación de género y clase que colocaba a las mujeres rurales en una posición especialmente precaria frente a las familias favorecidas que podían pagar una "tasa social" como sanción a la infracción que suponía ese segundo embarazo antes del año 2015 y que llevaba a prácticas brutales de abortos y esterilizaciones forzadas de mujeres, fundamentalmente campesinas (Jian). La obra de Pombero denuncia el trato degradante de la mujer y la violencia sobre su cuerpo ejercida por un estado que controla los derechos reproductivos de las ciudadanas atendiendo solamente a políticas económicas y de control de la natalidad y muestra cómo la población civil se convierte con frecuencia en cómplice de la tiranía del poder:

> La hermana de Deng Jiyuan denunció que muchos aldeanos ayudaron al gobierno local a secuestrar a Feng Jianmei y abortar a su bebé, e indicó que la investigación del incidente había sido como 'una clase en la escuela donde el profesor principal

> regaña a sus alumnos sin realmente castigarlos apropiadamente'

Madres de Cristal muestra en escena la violencia explícita sobre el cuerpo de las mujeres. La policía golpea y tortura a la embarazada para que firme su "consentimiento" a un aborto y la acotación pone de evidencia un panorama desolador tras la intervención forzada, cuando el esposo llega finalmente para encontrar a Feng en una "cama de hospital al lado del cadáver de su bebé de siete meses que le ha sido extraído y del que aún cuelga el cordón umbilical". El ensañamiento con el cuerpo femenino se destaca también en la obra a través de las palabras de un barquero que se dedica a recoger cadáveres que aparecen flotando en el río, testigo de excepción por su fuerte conciencia del sexo de esas víctimas y desaparecidas: "Especialmente mujeres… Violadas, mutiladas, apaleadas. De todas las edades, pero sobre todo jóvenes. A veces son solo niñas… De esas hay muchas. También mueren por abortos, hechos por ellas mismas, o por sus familiares… En muchos casos, por las autoridades."

Frente a esa violencia explícita del texto de Pombero la obra de Tina Escaja *Madres* revisa el arquetipo maternal y aborda numerosas instancias de violencia simbólica. *Madres* supone un notable esfuerzo para desmitificar la imagen de la madre amantísima inscrita culturalmente a través de una poderosa identificación entre la mujer y la función maternal. La imagen de la mujer-madre y del ángel del hogar ha sido sacralizada a lo largo de la historia identificando al sexo con la naturaleza, el cuerpo, el espacio doméstico y la procreación. Sin embargo "la ecuación *mujer = madre* no responde a ninguna esencia", sino que es una poderosa representación que se produce y refuerza desde la cultura (Tubert 1996: 7). El imaginario colectivo encumbra la imagen de la madre, convirtiéndola en ídolo para ensalzar figuras abnegadas, volcadas en su progenie y olvidadas de sí mismas.[33] En el siglo XIX se volvió prevalente la idea de que la mujer tenía una responsabilidad moral y un papel central en la familia, la sociedad y la nación (Díaz Marcos 2013: 37-39). Ese arquetipo

maternal se sigue imponiendo a las mujeres en el siglo XXI y en los últimos años han tenido lugar numerosos debates en torno a la imagen y expectativas sobre la maternidad y a la presión social sobre las mujeres para que se comporten como "buenas madres."[34] Esas imágenes conflictivas son un buen reflejo de los retos que afronta la mujer española en el mundo laboral y familiar, encabezando la tasa de infertilidad en la UE al tiempo que es mucho más probable que sean las madres las que tienen contratos a tiempo parcial.[35] La profunda desigualdad que persiste en las estructuras determina que la maternidad siga requiriendo una compleja serie de negociaciones, como mostraba la Yolanda Serrano con su "entrevista atravesada".

En el año 2017 las reflexiones sobre la maternidad como sacrificio, compartidas por la periodista Samanta Villar en España (Madrid) o como privilegio, expuestas por la editora y novelista estadounidense Karen Rinaldi, suscitaron controversias que revelan, entre otras cosas, la imposición de ideales maternales sobre la mujer o la tendencia a presentar una idea de la maternidad idealizada y fuertemente vinculada a modelos de renuncia y sacrificio. Las críticas a mujeres con altos cargos o fuerte presencia social, que han decidido no hacer uso de su baja de maternidad o no agotar la prestación, son un buen ejemplo de las ramificaciones de este debate, como también lo es el club de las Malasmadres, una "comunidad emocional" fundada por Laura Baena con el objetivo de "desmitificar la maternidad y romper con el mito de la madre perfecta" (Club de las Malasmadres). Es preciso destacar que junto a esa proliferación de discursos literarios, religiosos, periodísticos o políticos que ensalzan la imagen tradicional de la madre abnegada, el ángel del hogar, la madraza y la "santa", coexiste toda una saga de malas madres que no desempeñan su papel con la habilidad que se espera de ellas, lo impugnan o se niegan a reproducir los esquemas al uso[36]. Paloma Pedrero publicó breve texto titulado "Madres nuevas. Hijas nuevas" que funciona de prólogo a su obra *En la otra habitación* donde reflexiona sobre la transformación del papel social de la mujer y el modo en que afectará a una redefinición del papel y la imagen de la madre en el futuro:

> Las madres de ayer en España eran mujeres sin posibilidad de formación, madres abnegadas que dedicaban todo su tiempo y energía a estar a nuestro lado, a crear hogar. Sin embargo, a las hijas, cuando crecíamos, nos era difícil sobrellevar ese modelo de mujer cautiva que, muchas veces, nos exigía que le pagásemos, de algún modo, todo lo que nos había entregado. (2013: 248)

En este contexto de debate sobre la maternidad se insertarían tanto el sacrificio de la protagonista de la obra de Buchaca, *Kramig,* narrado por un viudo que resalta que *in extremis* la joven "era una madre que lo único que quería era salvarle la vida a su hijo", como también la propuesta de Escaja al presentar la maternidad desde la perspectiva del rencor y el rechazo de una madre hacia su hija por todas las renuncias que ha supuesto ejercer como "criada, esclava y esposa" durante el franquismo. *Madres* de Tina Escaja presenta a una mujer amargada porque su función maternal la ha incapacitado para desarrollar otras facetas como mujer, al tiempo que ella misma refuerza en su casa las normas patriarcales tratando de educar a la hija en la sumisión y la domesticidad mientras da un trato favorable a los hijos varones a quienes se ofrece libertad, tiempo libre y educación. La relación conflictiva entre madre e hija marca la decisión de la segunda de abortar a una hija no deseada como forma de rebelión –contra la madre, contra Dios, la naturaleza y la sociedad– negándose a desempeñar la función maternal y doméstica que se le pretende imponer:

> ¿Y qué piensas qué es una madre?, ¡Dime! ¿Qué crees que significa parir, parirte? ¡Dime! Pasar tantas penas. Criarte sin nada, sin menos de nada. Limpiarte el culo. ¡Hacerte crecer! Dejar de ser para ti, por ti, por los hijos. Todo por los hijos. (*Hacia el público.*) ¿Y por la madre? (*Señalando a su hija.*) Por la mujer que la parió, ¿qué? (*Con pena.*) Yo nunca

> fui mujer, sólo hija, criada, novia, esposa, paridora, ama de casa… no fui mujer. ¡No me dejaron serlo!

Las piezas *Apofis* de Diana de Paco y *La otra boda* de Carmen Resino dramatizan la represión sexual, llevando a escena un juego de máscaras que reflexiona sobre dinámicas de exclusión y rechazo amparadas bajo las exigencias de la heteronormatividad. Las dos autoras han creado protagonistas en etapas muy distintas de su vida (un adolescente en la primera y un hombre maduro en la segunda) para mostrar su visión dramática de una marginación que insiste en excluir, alejar o expulsar a un individuo de la comunidad y que favorece también la autoexclusión como forma de "silenciarse, camuflarse o censurarse que los individuos marginados adoptan como defensa para no sentirse perseguidos o cuestionados" (Resino 2017: 315). El protagonista de *La otra boda* es un maduro homosexual que dialoga con la urna donde reposan las cenizas de una madre dominante y controladora mientras se prepara finalmente para el gran día de su su boda, pospuesta durante años por la incapacidad de la madre para aceptar la homosexualidad del hijo y su relación con Pepe, por temor al qué dirán y también por la misma falta de energía del protagonista que solo es capaz de enfrentarse verbalmente a su progenitora ahora que está muerta y puede confesarle sus frustraciones mientras se arregla ante el espejo:

> Lo antinatural es que pretendieras que yo me comportara de forma contraria a lo que sentía. Lo natural para ti era lo antinatural para mí, y eso no se arreglaba con buenas intenciones, ni prohibiéndome, ni disimulando, ni ofreciendo novenas a San Antonio para buscarme novia. No, mamaíta. Yo no quería novia. ¡Yo quería un novio mal que te pesase, y mal que le pesase también al director de aquel horrible colegio al que me llevaste! Tú hiciste una tragedia cuando el director te llamó una tarde y te dijo: "Su hijo, señora, no puede estar

> aquí. Tiene que llevárselo. Es contrario a toda norma". Y tenía razón. Yo era contrario a su norma y a tu norma y, por eso, tenía que irme.

La obra de Resino sorprende con un giro argumental que se relaciona en buena medida con la frustración del protagonista en el ámbito profesional. Su madre reprimió su vocación de actor por considerarlo un oficio marginal, obviando que el protagonista sentía la interpretación como la única forma de verdad y autenticidad posible porque "tras esa ficción, está la de uno mismo, la verdad del hombre." En consecuencia, el hijo ha pasado su vida dentro del armario, ocultando siempre la verdad, disfrazado para convencer con su actuación, fingiéndose heterosexual para no ser excluido de la sociedad biempensante. El golpe de efecto del final de la pieza revela, a su vez, todas las máscaras y frustraciones de su existencia, obligado a seguir actuando conforme al guión que le han impuesto, forzado siempre a fingir y aparentar (Resino 2017: 321).

Apofis, por su parte, trae a escena el tema del ciberacoso a un adolescente que se suicida por miedo a que se descubra su homosexualidad, chantajeado por un pederasta que le amenaza con colgar fotos suyas en la red. La obra refleja la soledad de los seres humanos, buscando respuestas y espacios de consuelo a los que aferrarse (sectas, chats y redes sociales) y refleja los planteamientos propuestos por Zygmunt Bauman que examina los peligros de internet y las redes sociales como mundos dominados por "el ciberacoso y la difamación" (Suárez). El título alude a un dios egipcio asociado con la idea de caos y da nombre a un asteroide que hace una década provocó cierta preocupación pues se consideró que existía una posible amenaza de impacto con la tierra. Simón, el adolescente protagonista que usa el apodo de "Apofis" en su chat, nos remite a un tiempo y espacio cibernético donde conviven muchos seres humanos aislados que buscan la luz de diferentes maneras, pero donde prevalecen las identidades ficticias que ponen en cuestión la validez de esa comunidad virtual. Simón resulta víctima de dos depredadores, Roberto y

Álvaro, y sucumbe a un juego perverso a través de su conexión a internet. Roberto es un hombre que se ha casado para ocultar su homosexualidad, miembro de una secta homófoba y fascinado por el niño. Álvaro es el amante despechado de Roberto que opta por suplantar su personalidad en el mismo chat, colgando fotos del adolescente en la red y precipitando su suicidio. El tema de la identidad sexual, los disfraces cibernéticos, la pretensión de ser otro y la soledad constituyen aspectos centrales de esta obra profundamente psicológica.

En definitiva, las quince obras ofrecen un recorrido que va de lo nacional a lo universal, haciendo frecuentes calas en distintos momentos de la historia. Los espectadores asisten a las confesiones del más famoso caballero andante y al juicio inquisitorial a Goya, son testigos del éxito mundial que lleva de gira desde París al mundo a la actriz Sarah Bernhardt y del esplendor y ocaso de Billie Holiday en Estados Unidos. Estas piezas nos presentan la España más intolerante de Fernando VII y reflejan los retos del franquismo, de la posmodernidad e incluso de periodos posapocalípticos o lugares sin tiempo como el Madrid en tinieblas de la obra de Eva Guillamón, el espacio cibernético en el que interactúan algunos personajes de *Apofis* o el lugar indefinido donde juega la pareja protagonista de la pieza de Escudé. Estos quince dramas se conciben e irradian desde un contexto español con vocación de llegar al mundo entero y sus paisajes descubren distintos momentos de vida y ficción en Madrid, París, China o Nueva York. Nos llevan a cualquier Ikea en cualquier lugar del mundo, a naufragios en las costas de Turquía en el siglo XVI y de vuelta en el siglo XXI, a una finca en Guadalajara, una clínica abortiva en Londres y un teatro en la selva amazónica. Reflejan una vocación universal y su presentación en este volumen supone un verdadero *tour de force* que logra conectar pasado, presente y futuro, lo local y lo cosmopolita a través de estos escenarios donde conviven política y violencia, belleza y caos.

Respuestas dramáticas a la crisis

En este apartado se incluyen las reflexiones y respuestas de las dramaturgas que han contribuido con sus textos a esta antología, respondiendo individualmente a la siguiente pregunta:

¿Cuál es el valor que otorgáis al teatro, la escena, la vivencia y/o el quehacer teatral en la presente coyuntura de crisis global?

Lola Blasco

Para mí el teatro es un lugar de resistencia. El teatro es de los pocos lugares donde el intercambio entre los seres humanos sigue directo, está en el presente, y aprovechar esa oportunidad me parece maravilloso. Por otro lado, yo concibo el teatro como un lugar de reflexión común sobre los tiempos que vivimos, como una asamblea. Entiendo el arte más como medio que como fin, y si bien aspiro a la belleza como construcción y mejora del mundo, también es cierto que mi acercamiento al trabajo se produce siempre desde el compromiso político. Para mí hacer teatro es casi como ser un "quijote" en este tiempo. Es seguir creyendo en un mundo mejor aunque nuestro mundo esté en declive.

Marta Buchaca

El teatro, para mí, siempre ha sido el medio ideal para compartir las preguntas que me inquietan, los interrogantes que no tienen respuesta. Por eso mi teatro siempre habla de mi presente, y, en consecuencia, del presente del espectador. Mis obras están ligadas al mundo en el que vivimos y, sin pretenderlo, se convierten en una herramienta para intentar comprenderlo.

Como autora no pretendo, así, ofrecer respuestas, sino plantear una situación, un conflicto, unos personajes que viven en la actualidad. No escribo pensando en el tema de la obra, suele ser al contrario: los personajes, el conflicto y la trama son los elementos de los que acaba aflorando, ineludiblemente, un tema. La experiencia me ha demostrado que, si se escribe con honestidad, el público comparte la experiencia teatral y se identifica con lo que ve en el escenario.

Antonia Bueno Mingallón

El teatro es el gran ritual donde nos atrevemos a despojarnos de nuestras máscaras cotidianas y nos confrontamos con nuestros miedos, nuestros deseos, nuestras dudas, nuestras esperanzas… El acto teatral supone siempre un cuestionamiento que remueve los músculos del cuerpo, las neuronas de la mente y las estructuras del alma.

Nuestro objetivo como creadores escénicos es llegar a los espectadores, "conmoverlos" en el sentido más global del término, para que puedan poner en cuestión situaciones injustas y hacer un replanteamiento de la situación en busca de nuevas soluciones.

Como decía Brecht: Nada es eterno, todo es mudable.

Las gentes del Teatro debemos aportar nuestro conocimiento y nuestras herramientas para que todos caminemos hacia una sociedad más justa y hermosa.

El teatro nos hace más humanos.

Diana de Paco

Escribir y hacer teatro es la fórmula mágica para alcanzar un microcosmos en el que reflexionar sobre los problemas y las inquietudes de la actualidad. La crisis en todos los sentidos se convierte en temas, personajes a los que lanzar preguntas y con los que intentar dialogar y reflexionar sobre lo que está ocurriendo entre tiempos, pasado y presente. El teatro supone la posibilidad de reflejar la angustia ante la realidad vivida y preguntar, preguntar, sin que falte el humor. Durante unos momentos de escritura, lectura o representación, nos ofrece encontrar un espacio alternativo de reflexión y evasión, de unión con el arte y de solidaridad entre todos los que compartimos el hecho teatral. Teatro para vivir, para pensar, para protestar, para disfrutar, pese a todo, ante todo. Por ello, el teatro es el alma de mundos posibles, es el espíritu de la unión y el espejo reflexivo y la lanza de luz que se enfrenta a la crisis, siempre.

Juana Escabias

Desde el principio de los tiempos las civilizaciones han ido sucediéndose centrifugadas por sucesivas vorágines de acontecimientos que siglos después serían bautizadas como crisis. Pero incluso en el desierto o en la selva, en todo medio no vinculado a patrón humano, cada suceso está desencadenado por la crisis. Es la ineludible ley de esa consecuencia de la evolución que denominamos vida.

El teatro es fiel reflejo de la convulsión social. Mas no debe limitarse a ser espejo de lo que pueda captarse por los sentidos, está obligado a plasmar lo esencial: la oxidación de una relación, la fuerza gravitatoria que vincula a algunos seres entre sí. Que la Física y la Química lo determinan todo es la primera certeza a alcanzar por el artista. El verdadero Teatro contiene esa verdad, y en él las cosas ocurren unas a consecuencia de las otras, no unas después de otras.

Tina Escaja

La poética que escribí en 2006 a propósito de la exposición "The Only Bush I Trust is My Own" (El único Bush/coño en que confío es el mío), resulta pertinente y aplicable a la expresión teatral: "La poesía debe rasgar, articular el dolor y el gigantesco despropósito que se procura a expensas de lo humano. La palabra y la belleza deben postularse en función de ese desgarro. Denuncia y artificio, salto desde un precario paracaídas, tecnología y fractura al servicio del nosotras y la gente. Responsabilidad mínima a la que me suscribo, y con la que me lanzo de lleno y sin asideros." Esa "caída libre" fundamenta mi ideario teatral también, dentro de una instancia política necesariamente feminista, inserta asimismo en propuestas tecnológicas y transmedia. Como concluí en su momento en la citada poética: "La poesía [el teatro] es un riesgo y un ejercicio matriz de rescate que hay que asumir."

Beth Escudé i Gallès

Concedo al teatro el valor máximo en cualquier coyuntura. Tiene la particularidad de ser, a la vez, material fungible,

inmediato y también la posibilidad de trascender, hacernos recordar lo que sucedió algún día (para no repetirlo, o sí).

Como sabéis, en Cataluña estamos viviendo momentos muy difíciles, con una parte de Gobierno en prisión y otra en el exilio. Gobierno que se votó legítimamente. Con represiones policiales el día 1 de octubre del 2017 a la población civil por querer ejercer el derecho al voto.

Todo esto se traslada a las aulas de manera inmediata. Todos los ejercicios de creación escénica que están haciendo nuestras alumnas y alumnos giran en torno al momento político que les ha tocado vivir. Pequeñas piezas llenas de rabia, tristeza y orgullo, desconcierto, reivindicación, necesidad. También de esperanza.

La calle ha entrado en el teatro y el teatro ha salido a la calle. Así tiene que seguir siendo.

Verónica Fernández

Soy una escritora que ha explorado el ámbito del guión cinematográfico y de series de televisión, el de la novela y, por supuesto, el teatral. Siempre que me han preguntado por qué escribo teatro, respondo lo mismo: porque me siento totalmente libre. Y es en esa libertad, sin un productor o una cadena que interfieran, sin un editor que te aconseje, con toda su buena voluntad, ciertos caminos, donde yo siento que el teatro se vuelve pertinente. Creo que no hay crisis en el mundo que pueda restar ni una décima de esa pertinencia. Para mí el teatro es la manera de reivindicar una mirada y de que esa mirada llegue desde la plasticidad de la puesta en escena, la palabra hecha carne y la emoción de los actores, a los demás. Es mi forma de comprometerme con la realidad. Creo que la escritura dramática o es valiente y honesta o no es nada.

Yolanda García Serrano

En mi experiencia, la vida y el teatro están tan entrelazados como una enredadera trepando por el tronco de un árbol. No distingo la una sin el otro. Es vida trepando por la vida. Y estos momentos de crisis, en realidad años de crisis, los recibo como

una lluvia ácida que intenta destrozar mi planta y hacer que se pudra. Pero gracias al quehacer teatral, las raíces están agarradas con tanta fuerza bajo la superficie de la tierra, que espero florecer después de la tormenta.

Eva Guillamón

Subir al escenario es algo sagrado, y por subir entiendo poner el cuerpo, una palabra por boca ajena, la idea de cómo hacerlo, una nota musical –cada una de las variantes con sus características particulares, por supuesto–. Es algo sagrado porque es pura potencia, así como una de las acciones más devoradoras que puedan existir: el escenario es crítica, juicio, nervios, frustración, angustia… pero también es poder, un poder bidireccional que incide de manera inevitable –o debería– sobre el emisor y sobre el receptor. Es un tsunami de vivencia que arranca todo tiempo salvo el presente y desarrolla el pensamiento abstracto, una capacidad fundamental en el ser humano que consiste en la posibilidad de cambiar a voluntad de una situación a otra y de analizar distintos aspectos de una misma realidad; es decir, nos enseña a pensar o actuar simbólicamente; es decir, nos enseña a leer entre líneas; es decir, a ser libres.

Gracia Morales

Actualmente, no confiamos en el poder revulsivo de ningún arte. Sin embargo, creo que el mejor teatro actual mantiene una honda capacidad crítica y cuestionadora, nacida de la necesidad de seguir generando conciencia y alertando de los peligros reales de nuestro presente.

Considero también que la práctica teatral, en su propia raíz, posee ciertos valores que se manifiestan como formas de resistencia frente a la ideología dominante: la conmoción de la vivencia presente e inmediata (frente a la virtualidad), la necesidad de una atención única y concentrada (frente a la trivialidad, el hiperestímulo o la multitarea), la generación de una comunidad creadora y receptora que colabora unida en el hecho escénico, el cual, además, tiene lugar en un espacio público (es decir, político)...

El teatro enriquece, además, nuestra capacidad imaginativa y lúdica en un momento en que estos dos motores son imprescindibles como fórmulas para defender nuestra libertad individual.

Carmen Pombero

Vivimos los estragos de la crisis económica que ha hecho tambalearse nuestro cómodo sistema de bienestar. El miedo al caos ha llevado a suicidios, desahucios y a la indigencia. Ya no nos creemos el sueño europeo y el americano hace tiempo que tampoco. Hemos perdido nuestra identidad a partir de la globalización y el yihadismo está ahí, azotándonos sin que se llegue a una reflexión profunda acerca de qué o quienes han provocado ese radicalismo. Soy de esos artistas que ve esto como una oportunidad para propiciar un cambio escribiendo un teatro que remueva conciencias y en el que el público intervenga y reflexione. "¿Qué puedo hacer yo para que las cosas sean diferentes?" Es la pregunta que me gustaría que se hiciera el público de mis obras.

Carmen Resino

Personalmente le otorgo mucho valor, pero es mi postura. Creo, sin embargo, que el teatro en este mundo globalizado cuenta muy poco, al menos el teatro de ideas o de autor que es de lo que se trata. Hoy el mundo va por otras vías, como son la televisión y las redes sociales. Muy poquito que hacer. No obstante, el teatro seguirá existiendo e intentando mover cauces…para unos pocos. Y como digo en mi obra *La Recepción* a propósito del teatro y sus autores: "siempre quedará alguno".

Laila Ripoll

Si alguien entiende de crisis ese alguien es el teatro. Un eterno y permanente agonizante, un enfermo crónico con una aparente dolencia terminal de la que siempre, y nadie se explica por qué, acaba saliendo más fuerte, más grande, más sano, con más futuro. El teatro es capaz de meter el dedo en la llaga como nadie. Y es que dos mil años haciendo preguntas dan para reflexionar mucho, para incordiar bastante y para, hablando mal

y pronto, tocar los cojones una barbaridad. Sin teatro el futuro es más negro, más opaco, más simplón y más torpe. Lo siento imprescindible para ayudarnos a ver más allá, a cuestionarnos, a reflexionar. Lo siento fundamental a la hora de intentar empatizar, a la hora de intentar mejorar un poco esta cochambre de siglo XXI que nos está quedando.

Laura Rubio Galletero

Dar al teatro lo que es del teatro. Es decir, devolver al teatro su condición de espacio asambleario, enmugrecido en estos tiempos por la máscara de la crisis.

El teatro nace de la crisis y se desarrolla en ella. Sólo del conflicto que se genera en el devenir tiene su razón de ser el teatro. Lo escénico surge con la pregunta: ¿Quién soy frente al otro? Y ese "otro" puede ser la propia sombra, la divinidad, el ser humano contiguo. Busco, por tanto, en la palabra dramática el modo de tender puentes efímeros y robustos a la vez, de modo que la vía hacia los demás quede despejada en ambos sentidos. El verbo se hace carne en escena y la carne es terriblemente poderosa, la carne vive y la vida nos mantiene expectantes. Espectadores expectantes ante un teatro vivo. Es lo que busco.

Notas

[1] Los dos trabajos fundamentales sobre esta artista han sido publicados por García-Abad y Moreno Lago.
[2] Espín subraya que representó a España en la Exposición de las Artes Decorativas de París en 1925 (167).
[3] En el inventario del Museo del Teatro la datación de esta acuarela sobre cartón se basa en un artículo de 1954 en el que aparece una fotografía de esta obra en el taller de Victorina Durán pero con un pie de foto que indica que pertenece a un ballet.
[4] El galardón se ha otorgado a las dramaturgas Lluïsa Cunillé y Angélica Lidell, además de Ripoll y Blasco.
[5] Arantza Urkaregi define y documenta la expresión de forma contundente: "A mayor categoría, menor porcentaje de mujeres" (105) La universidad española puede ser un buen ejemplo de esta situación. Acceden a la universidad más mujeres que hombres y también el porcentaje de graduación es más elevado pero constituyen solamente el 21% de las catedráticas y el 8% de las rectoras en universidades públicas (Silió).
[6] Es fundamental destacar aquí la labor de la profesora Patricia O'Connor como fundadora y editora de *Estreno* y sus esfuerzos pioneros para dar a conocer la dramaturgia escrita por mujeres en España. Sus múltiples artículos, traducciones y antologías publicadas desde los años ochenta como *Dramaturgas españolas de hoy* y *Mujeres sobre mujeres* son los textos de referencia a la hora de abordar el estudio de las autoras teatrales españolas de los siglos XX y XXI.
[7] Virtudes Serrano, en su documentado artículo sobre la dramaturgia femenina de estas décadas describe los objetivos de esta asociación: "reivindicar, sin ningún tipo de tinturas ideológicas o pancartas feministas, la actividad dramatúrgica femenina y, a través del teatro, contribuir a mejorar la situación de la mujer, dentro del contexto social cuyo sistema se obstina todavía en cerrarle determinados ámbitos de actuación." (2004: 565)
[8] El colectivo AMAEM Marías Guerreras, es una asociación formada por mujeres profesionales de las artes escénicas fundado

en el año 2001, que desarrolla múltiples actividades: acciones escénicas, conferencias, congresos y publicaciones.

[9] Editado por la asociación Clásicas y Modernas en colaboración con la SGAE.

[10] En el ámbito británico Higgins subraya que las mujeres constituyen el 68% del público londinense. El colectivo Female Playwright Initiative de Los Ángeles aporta exactamente el mismo dato de porcentaje femenino entre el público que asiste a los espectáculos de Broadway pero, sin embargo, en los años 2012 y 2013 solo se estrenaron en Broadway un 10% de obras escritas por mujeres (L.A. FPI)

[11] Helena Pimenta al frente de la Compañía Nacional del Teatro Clásico desde el año 2011 destaca que cuando se enfrenta a un texto clásico "la mirada es de una mujer, por lo cual, siempre voy a rescatar aspectos de los personajes femeninos que a lo mejor desde el mundo masculino no han aparecido" (Mateo 106).

[12] *Madres* de Tina Escaja se representó en inglés en Vermont, *La otra boda* de Carmen Resino, en catalán, en Tarrasa. En Madrid se estrenaron *Liturgia de un asesinato* de Verónica Fernández y *No le cuentes a mi marido…* de Juana Escabias.

[13] Utilizo aquí un término que no aparece recogido en el *Diccionario de la Real Academia* pero que es de uso común en Hispanoamérica y que se refiere al profesional o aficionado al teatro. Muchas dramaturgas no se sienten identificadas con el término "teatrera" dadas las connotaciones tradicionales que lo asocian también a una idea de afectación o manierismo. Maritza Wilde utiliza de manera convincente el término "teatrista" para referirse tanto a dramaturgas como a directoras. He elegido esta palabra porque puede referirse al oficio teatral en un sentido amplio, tal y como lo ven y ejercen un buen número de las autoras que participan en esta antología.

[14] En adelante, las referencias a esas citas originales de las autoras, recogidas en el último epígrafe de la introducción bajo el título "Respuestas dramáticas a la crisis" aparecen junto a la indicación "Respuestas"

[15] El Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz organizó el primer Encuentro de Mujeres en las Artes Escénicas en 1996, pero

después de que en trece ediciones no se programara ni invitara a directoras o autoras de teatro (Reiz 60)

[16] La revista *Acotaciones* editada por la RESAD prepara un número monográfico sobre *Teatro y Feminismos* para el año 2019 bajo el lema "Colaboración, Autoría y Canon."

[17] El proyecto/repositorio digital *Contexto Teatral* documenta un registro de aproximadamente 60 dramaturgas en activo. Este primer tomo de *Escenarios de crisis* refleja así la labor de un porcentaje limitado de autoras y aspira a continuar documentando y analizando la actividad dramática de las mujeres en España con futuros volúmenes y estudios sobre este mismo campo y con ediciones de textos de otras autoras.

[18] En su página web clasicasymodernas.org se encuentran numerosas referencias a esfuerzos de promoción de la igualdad en las artes escénicas, como la carta suscrita por el Centro Dramático Nacional, el Festival de Almagro y el Centro Cultural Conde Duque en 2016 (Cadenas Sinovas)

[19] El llamado "iva cultural" grababa el cine y los espectáculos en directo con un impuesto del 21% y en 2017 se aprobó su reducción al 10% pero todavía sigue aplicándose al cine.

[20] La antología incluye obras breves de seis dramaturgas: Ana Diosdado, Yolada Dorado, Paloma Pedrero, Yolanda Pallín, Laila Ripoll y Margarita Reis (Amestoy Eguiguren).

[21] Y así lo pone de manifiesto Lola Blasco cuando subraya que su obra *Siglo mío, bestia mía*, galardonada con el Premio Nacional de Literatura Dramática, fue rechazada en su momento por los teatros públicos y aún no se ha estrenado (Zahinos).

[22] *Las puertas del drama*, editada por la Asociación de Autoras y Autores de Teatro, empieza a publicarse en 1999 con dos versiones en papel y pdf para pasar exclusivamente al formato digital en el año 2013. Esta publicación se ofrece desde una plataforma denominada *El kiosco teatral* que incluye otras dos publicaciones *Leer teatro*, que se centra en reseñas de teatro español contemporáneo y *Entrecajas* que funciona como un boletín de actividades teatrales.

[23] José Sanchis Sinisterra define la compleja actividad mental y el esfuerzo imaginativo del buen lector de teatro: "configura su

representación imaginaria en un espacio escénico preciso, delimitado, sólido y altamente sensorial, aunque no responda a las convecciones y límites vigentes. Y es capaz de tener presentes, en el curso de su lectura, todos los elementos, humanos o no, que ocupan este espacio; de percibir la simultaneidad y la interacción de todos los sistemas de signos que están ahí, funcionando, aunque el discurso textual no los focalice ni siquiera los mencione" (238).

[24] Es preciso destacar el inmenso trabajo llevado a cabo por revistas teatrales como *Estreno* y *Primer Acto* en la difusión de textos y de crítica teatral. Es significativa también la labor de traducción que ha llevado a cabo la colección *Estreno Plays* para dar a conocer el teatro español en traducción en Estados Unidos.

[25] Fundada en 1975 por Patricia O'Connor en la Universidad de Cincinnati y dedicada exclusivamente a la difusión del teatro contemporáneo español en Estados Unidos.

[26] Comienza a publicarse en 1957, poniendo énfasis en el contexto español e hispanoamericano, incluyendo en cada número una obra inédita. Su influencia definitoria para el teatro español ha sido destacada por autores como Juan Margallo que insiste que la revista fue "la forma de enterarnos de lo que pasaba en el mundo, cuando aquí no se daba noticia de nada. Gracias a *Primer Acto* nos enteramos de que existían Ionesco, Beckett, Adamov, el Living Theatre, del Berliner, del Teatro Experimental de Cali y, también, nos ayudó a conocernos a nosotros mismos dando testimonio de los trabajos de los distintos grupos que trabajábamos en el estado español".

[27] Entre las publicaciones más relevantes en el ámbito del teatro español se encuentran numerosas revistas de libre acceso como *Anagnórisis*, *Acotaciones*, *Artez*, *Don Galán*, *Las puertas del drama*, *Revista Digital de la Escena* y *Stychomythia*.

[28] Cifras proporcionadas por el Instituto Cervantes (Morales).

[29] Rafael Argullol propone una rotunda diferenciación entre ambos términos en un breve artículo periodístico donde establece que el cosmopolitismo se vincula fundamentalmente con una aspiración intelectual según la cual el cosmopolita "busca en el espacio absorto de lo ajeno aquello que pueda enriquecer su origen

y sus raíces" y su deseo de conocer al otro redunda en el conocimiento de sí mismo, algo que se ve afectado por el movimiento globalizador en su tendencia a una uniformidad que difumina las diferencias locales. Para Argullol la diferencia entre ambos términos es crucial: "Lo que hemos denominado globalización, vinculada a las grandes migraciones y a las nuevas tecnologías, ha sido, en parte, un fenómeno fructífero, al poner en relación tradiciones ajenas entre sí y al facilitar nuevas posibilidades frente a la desigualdad; no obstante, paralelamente, ha supuesto una devastación cultural de grandes proporciones al destrozar buena parte del sutil tejido de la diferencia. La uniformidad socava los alicientes que alberga toda visión cosmopolita".

[30] Una muestra de la absoluta contemporaneidad de la pieza *Disparate último* de Laila Ripoll -y de la relevancia de este juicio dramático a Goya como metáfora del conflicto enconado entre dos bandos- se relaciona con la inesperada actualidad de este episodio histórico. Este mismo año 2018 ha tenido lugar un debate académico sobre aquel enfrentamiento entre Millán Astray y Miguel de Unamuno que baraja dos variables: el valor de esas citas como testimonio de lo que verdaderamente ocurrió en el paraninfo de la Universidad Salamanca el 12 de octubre de 1936 o como una versión literaria de los hechos desde posiciones políticas (Delgado, Del Molino, Rabaté).

[31] El grupo de investigación Seliten@t dedicó su congreso del año 2017 precisamente a este tema de la marginación en el teatro y ha publicado un tomo dedicado a esta materia y editado por José Romera Castillo (Cfr. Obras citadas).

[32] Michelle Budig en su estudio sobre la brecha salarial de género ha documentado esta situación estableciendo un paradigma que opone la "prima" de la paternidad a la "multa" de la maternidad en el mundo laboral. Su estudio apunta que la maternidad afecta negativamente a los salarios de las mujeres, especialmente aquellas que ocupan puestos con salarios bajos.

[33] Esta figura de la madre amantísima es tan prevalente que ha llevado a un uso paradójico del título de la obra teatral de Bretch *Madre coraje*, expresión que se utiliza como sinónimo de la luchadora abnegada y perseverante, emblema del "amor maternal

capaz de ir al mismísimo infierno en defensa de los hijos" (Rodríguez Marcos). Nada más lejos del texto original pues en esa obra antibelicista la protagonista es, a decir del director teatral Gerardo Vera, "una hija de puta", todo lo contrario a una madre ejemplar, una mujer que pierde uno a uno a sus tres hijos empeñada en seguir haciendo negocio con la guerra.

[34] El artículo "Hijos" de Purificació Mascarell publicado en 2016 tuvo una serie de respuestas con títulos tan significativos como "La maternidad es una condena" de Victoria Torres que hacen referencia a toda una serie de imágenes conflictivas que alcanzan una especial relevancia en la coyuntura económica y social del presente.

[35] Las estadísticas para España y la Unión Europea apuntan que un 30% de las mujeres con hijos tiene un contrato a tiempo parcial frente a un 6% de los padres (Bolaños).

[36] En el ámbito del teatro clásico la imagen de la "mala madre" está muy presente, por ejemplo, en el sainete y la comedia del siglo XVIII (Díaz Marcos 2009). Algunas obras de autoras recogidas en esta antología abordan esta imagen recurrente de la madre inadecuada explorando distintos matices de esa imagen conflictiva: *Pater, matris* (2005) de Carmen Pombero, *Interiores* (2006) de Juana Escabias o *Las niñas no deberían jugar al fútbol* (2014) de Marta Buchaca.

Obras citadas

Abuín González, Anxo. "Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos." *Signa* no. 17, 2008, pp. 29-56. uned.es/index.php/signa/article/view/6172

Agamben, Giorgio. "¿Qué es lo contemporáneo?." 2008, pp. 1-8. medicinayarte.com/img/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf

Alcalá Galiano. *Impresiones de arte*. V. Suárez, 1910.

Alcelay, Carlos y Maribel Escalona. "Varias actrices denuncian acoso en el cine español." *El Mundo*, 25 octubre 2017. elmundo.es/yodona/celebrities/2017/10/25/59f07b3d22601d7f7d8b4646.html

Aldecoa, Josefina. "La palabra de Buero Vallejo." *Las puertas del drama* no. 2, 2000, p. 47.

Álvarez Ossorio, Pedro. "El teatro, un valor en crisis para tiempos de crisis." *Diario de Sevilla*, 24 abril 2012. diariodesevilla.es/espectaculos/teatro-valor-crisis-tiempos_0_581941835.html

Amestoy Egiguren, Ignacio, Adolfo Simón. editores. *Once voces contra la barbarie del 11-M*. Fundación Autor, 2006.

Amorós, Celia. *Violencia y sociedad patriarcal*. Pablo Iglesias, 1990.

Andioc, René. *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Fundación Juan March, 1976.

Argullol, Rafael. "Provincianos y cosmopolitas." *El País*, 1 enero 2016. elpais.com/elpais/2015/12/18/opinion/1450431738_159745.html

Arnedo, Elena. "El siglo de las mujeres." *El País*, 27 marzo 2006. elpais.com/diario/2006/03/27/opinion/1143410414_850215.html

Bailo Ramonde, José. "Confesiones de un tardío lector de teatro." *Las puertas del drama*, no. 12, 2002, p. 31.

Blas Brunel, Alicia. "Elisa Sanz, la señora de las manzanas. Una trabajadora incansable." *Don Galán: revista de investigación teatral*, no. 4, 2014, pp. 1-5. teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum4/pagina.php?vol=4&doc=1_7&elisa-sanz-la-senora-de-las-manzanas-una-trabajadora-incansable&alicia-e-blas-brunel

Blasco Mena, Lola. "En primera persona. Entrevistas a

dramaturgas." *Dramaturgia femenina actual. De 1986 a 2016. Feminismo/s*, coordinado por Eva García Ferrón y Cristina Rosa-Berenger, no. 30, 2017, pp. 237-239. feminismos.ua.es/article/view/2017-n30-entrevistas-a-voces-de-la-dramaturgia-femenina-actual

---. "Sobre el yo generacional en algunas muestras del teatro español actual." *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33): actas del XXIII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, edición de José Romera Castillo, Editorial Verbum, 2014. 93-105.

---. *Pieza paisaje en un prólogo y un acto*, edición de Carlos Alba, Patronato de Cultura de Guadalajara, 2010. guadalajara.es/recursos/doc/portal/2017/10/30/2009-pieza-paisaje-en-un-prologo-y-un-acto-autora-lola.pdf

Bolaños, Alejandro. "El contrato a tiempo parcial en España (y la UE) es para madres." *El País*, 8 marzo 2016. elpais.com/economia/2016/03/07/actualidad/1457361565_392141.html

Bonet, Joana. "Radiografía del posfeminismo." *El País Semanal*, 1 junio 2013. elpais.com/elpais/2013/05/30/eps/1369925141_966414.html

Borja, Margarita. "¿Es una quimera la igualdad de hombres y mujeres en las artes escénicas?" *Las puertas del drama*. *Mujeres que cuentan*, extra no.1, 2016. aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-extra-1/es-una-quimera-la-igualdad-hombres-mujeres-en-las-artes-escenicas/

Borràs Castanyer, Laura. *Reescribir la escena*. Fundación Autor, 1998.

Buchaca, Marta. "Entrevistas: Marta Buchaca." *Revista Teatros*, 31 diciembre 2017. revistateatros.es/entrevistas/marta-buchaca_2365/

---. *Las niñas no deberían jugar al fútbol*. Antígona, 2014.

Budig, Michelle. "The Fatherhood Bonus and the Motherhood Penalty: Parenthood and the Gender Gap in Pay." *Third Way*, 2 septiembre 2014. thirdway.org/report/the-fatherhood-bonus-and-the-motherhood-penalty-parenthood-and-the-gender-gap-in-pay

Bueno, Antonia. "Escribir teatro desde la mujer." *Sector cultural no industrial y creación femenina,* edición de Itziar Pascual

y Tony Murphy, Instituto Canario de la Mujer, 2003. 25-33.

Buero Vallejo, Antonio. "Una colección de teatro." *Obra Completa*, vol. 2. Espasa Calpe, 1994. 899-900.

Burton, Rebecca, y Laine Zisman Newman. "Equity in Theatre: A Project for Change." *Canadian Theatre Review*, vol. 165, 2016, pp. 5-7.

Bustos Rodríguez, Manuel. *La paradoja posmoderna: génesis y características de la cultura actual*. Encuentro, 2009.

Caballero, Ernesto. "De ley." *Las puertas del drama*. *Mujeres que cuentan*, extra no. 1, 2016. aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-extra-1/la-tercera-de-ley/

Cabero Morán, Enrique. "Teatro y ciudadanía." *Las puertas del drama*, no. 45, 2015. aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-45/teatro-y-ciudadania/

Cabur, Beatriz. "365 Women a year: Una apuesta de futuro." *Las puertas del drama*. *Mujeres que cuentan*, extra no. 1, 2016. aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-extra-1/365-women-a-year-una-apuesta-de-futuro/

Cadenas Sinovas, Laura. "Carta de la temporada igualdad mujeres/hombres en las artes escénicas." *Amecopress*, 12 abril 2016. amecopress.net/spip.php?article13904

Calderón de la Barca, Pedro. *Autos sacramentales alegóricos y historiales dedicados a Christo señor nuestro sacramentado*. Imprenta Imperial: 1676. bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000071924

Cámara, Javier. "Paloma Pedrero: el machismo sigue campando a sus anchas." *El Imparcial*, 14 julio 2016. elimparcial.es/noticia/167200/cultura/paloma-pedrero:-el-machismo-sigue-campando-a-sus-anchas.html

Campos García, Jesús. "A escena que empezamos." *Las puertas del drama*, no. 17, 2004, p. 3.

Camps, Victoria. *El siglo de las mujeres*. Cátedra, 2013.

Carrascón, Guillermo. "El teatro va a clase." *Las puertas del drama*, no. 39, 2011, p. 47.

Caruana, Pablo. "Ernesto Caballero, corredor de fondo." *Primer Acto*, no. 297, 2003, pp. 72-77.

Castro, Julio. "Lola Blasco: entre la gente de mi edad sí hay quienes tenemos opinión, criterio político, de vida, o

como se quiera llamar." *La República Cultural,* 23 marzo 2011. larepublicacultural.es/article4014

Cátedra, Pedro M. "La turbadora experiencia de reinventar el teatro desde la lectura." *Las puertas del drama*, no. 8, 2002, p. 43.

Ceballos Muñoz, Alfonso, Ramón Espejo Romero y Bernardo Muñoz Martínez. *Violence in American Drama: Essays on Its Staging, Meanings and Effects*. McFarland & Company, 2011.

Clásicas y Modernas. ¿Dónde están las mujeres.*?* 2017. clasicasymodernas.org/wp-content/uploads/2017/07/DONDE-ESTAN-LAS-MUJERES.pdf

Club de las Malasmadres. clubdemalasmadres.com/el-club/

Cornago Bernal, Óscar. *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: la encrucijada de los realismos*. CSIC, 2000.

Cortés Tovar, Rosario. "Leer teatro: educación y ocio." *Las puertas del drama*, no.11, 2002, p. 47.

Correll, Shelley, Stephen Bernard e In Paik. "Is There a Motherhood Penalty?", *American Journal of Sociology*, vol. 112, no. 5, 2007, pp. 1297-1339.

Costa Staksrud, Liliana. "El espejo del teatro." *Reescribir la escena*, edición de Laura Borràs Castanyer, Fundación Autor, 1998. 47-49.

Chartier, Roger. "Escribir y leer la comedia en el siglo de Cervantes." *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*, compilación de Antonio Castillo López. Gedisa, 1999. 243-254.

Checa Puerta, Julio Enrique. "Dramaturgas españolas del siglo XXI: Lola Blasco (1983) del ditirambo al rap." *Imágenes femeninas en la literatura española y las artes escénicas (Siglos XX y XXI)*, coordinación de María Francisca Vilches de Frutos y Pilar Nieva de la Paz, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2012. 353-367.

---. "Otredad y dramaturgias del yo." *Imágenes del otro: otredad e inmigración en la literatura y el cine*, coordinación de Montserrat Iglesias Santos, Biblioteca Nueva, 2010. 139-156.

De Francisco, Itziar. "Angelica Lidell: El teatro es un corral lleno de gallinas resentidas." *El Cultural*. 1 abril 2004. elcultural.com/revista/teatro/Angelica-Liddell/9234

De Miguel Martínez, Emilio. "¿Puede leerse el teatro?" *Las*

puertas del drama, no. 42, 2013. aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/4446-2/el-teatro-tambien-se-lee-puede-leerse-el-teatro/

De Paco, Diana. "En primera persona. Entrevistas a dramaturgas." *Dramaturgia femenina actual. De 1986 a 2016. Feminismo/s*, coordinado por Eva García Ferrón y Cristina Ros-Berenger, no. 30, 2017, pp. 239-248. feminismos.ua.es/article/view/2017-n30-entrevistas-a-voces-de-la-dramaturgia-femenina-actual

De Paco, Mariano. "Los autores españoles vivos en la Universidad de Murcia." *Las puertas del drama*, no. 17, 2004, pp. 4-8.

Delgado, Severiano. "Unamuno, antes la verdad que la paz." *El País*, 11 junio 2018. elpais.com/cultura/2018/06/11/actualidad/1528711327_954778.html

Del Molino, Sergio. "Lo que Unamuno nunca le dijo a Millán Astray." *El País*, 9 mayo 2018. elpais.com/cultura/2018/05/07/actualidad/1525711624_377047.html

Díaz Díaz, Isabel María. "La visibilidad de las mujeres en las artes escénicas." *Primer Acto*, no. 202, 2004, pp. 68-71.

Díaz Marcos, Ana María. "*El gurú* de Alejandro Olvera y *Amigas* de Paco Pozo en el contexto de *Microteatro por dinero*." *Gestos: Teoría y práctica del teatro hispánico,* no. 60. noviembre 2015, pp. 189-194.

---. *Salirse del tiesto: ensayistas españolas, feminismo y emancipación*. Krk, 2013.

---. "Mujeres del bello espíritu: las "malas madres" en el teatro de Ramón de la Cruz. Texto íntegro del sainete *La viuda burlada* (1779)". *Escritoras y figuras femeninas en la literatura castellana*, edición de Mercedes Arriaga, Arcibel, 2009. 243-275.

Dorado, Yolanda. *Las puertas del drama. Mujeres que cuentan. Especial autoras*. 2016. Extra no. 1 2016. aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-extra-1

Duffy, Stella. "Being ignored and the suggestion of a monstrous regime." 27 junio 2012. stelladuffy.wordpress.com/2012/06/27/being-ignored-and-the-suggestion-of-a-monstrous-regime/

Escabias, Juana. "Violencia por motivos sexuales en mi obra."

Teatro y marginalismos por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI, edición de José Romera Castillo, Verbum, 2017. 324-337.

---. *Historia de un imbécil. Interiores*. Huerga y Fierro, 2010.

Escudé, Beth. "Se busca dramaturga. (La dramaturgia femenina contemporánea en Cataluña)". *Reescribir la escena*, edición de Laura Borràs Castanyer, Fundación Autor, 1998. 207-220.

Espín, Manuel. *Mujeres al filo de la navaja*. Corona Borealis, 2012. 75-91.

Falcón, Lidia. "Feminismo en tiempos de crisis." *Raudem. Revista de Estudios de las Mujeres*, vol. 2, 2014, pp. 351-366. ojs.ual.es/ojs/index.php/RAUDEM/article/view/609/582

---. "Teatro en los tiempos oscuros." *Las puertas del drama*, no. 13, Invierno 2003, pp. 19-21.

---. "Un teatro feminista: de la imaginación al escenario." *Un escenario propio/A Stage of Their Own*, edición de Kirsten Nigro y Phyllis Zatlin, Girol Books, 1998. 65-70.

Fernández, Marta. "Mujeres ante el techo de cristal." *El País*, 4 marzo 2018. elpais.com/politica/2018/03/02/actualidad/1520003849_107383.html

Fernández Torres, Alberto. "El público de teatro en la España del siglo XXI." *Don Galán: revista de investigación teatral*, no. 2, 2012, pp. 1-7.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/

Floeck, Wilfried. "¿Entre posmodernidad y compromiso social? El teatro español a finales del siglo XX. *Teatro y sociedad en la España actual*, edición de Wilfried Floeck y María Francisca Vilches de Frutos, Iberoamericana/Verbuert, 2004. 189-208.

Fraticelli, Rina. "The Invisibility Factor: The Status of Women in Canadian Theatre." *Fuse*, vol.6, no. 3,1982, pp. 113-122.

Frayssinet, Fabiana. "Carmen Beramendi, histórica defensora de los derechos de la mujer: hay una verdadera primavera feminista." *El Confidencial*, 8 marzo 2018. confidencial.com.ni/una-verdadera-primavera-feminista/

Freixas, Laura. *Literatura y mujeres: escritoras, público y crítica en la España actual*. Destino, 2000.

Gambaro, Griselda. "Nuevas pasajeras: el teatro y los límites del género." *Reescribir la escena*, edición de Laura Borràs

Castanyer, Fundación Autor, 1998. 207-220.

García, Ángeles. "Mujeres fuera de escena." *El País*, 7 abril 1985. elpais.com/diario/1985/04/07/cultura/481672810_850215.html

García-Abad, Teresa. "Victorina Durán: intuiciones para un espacio escénico." *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX: homenaje a Juan María Díez Taboada*. CSIC, 1998. 512-518.

García-Ferrón, Eva y Cristina Ros-Berenguer. *Feminismos: Dramaturgia femenina actual. De 1986 a 2016*. Universidad de Alicante, 2017. rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/72005/1/Feminismos_30.pdf

García de la Concha, Víctor. "Encarnar un acontecer en la presencia. He ahí la célula matriz del teatro." *Las puertas del drama*, no. 4, 2002, p. 43.

García Pascual, Raquel. "Epílogo para curios@s." *Dramaturgas españolas en la escena actual*, edición de Raquel García Pascual, Castalia, 2011. 317-359.

García Serrano, Yolanda. "Telón. Lo hecho, hecho." *Las puertas del drama*. *Mujeres que cuentan*, extra no. 1, 2016. aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-extra-1/telon-lo-hecho-hecho/

Glassberg Sands, Emily. "Opening the Curtain on Playwright Gender: An Integrated Economic Analysis of Discrimination in American Theater." 2015. Princeton University, Tesis Doctoral. graphics8.nytimes.com/packages/pdf/theater/Openingthecurtain.pdf

González Iglesias, Juan Antonio. "El teatro como centauro." *Las puertas del drama*, no. 15, 2003, p. 43.

Goya, Francisco. "Los cómicos ambulantes." 1793, óleo sobre hojalata, Museo del Prado, Madrid.

Greer, Germaine. "Flying pigs and double standards", *Times Literary Supplement,* 26 julio 1974, pp. 784-785.

Grinaldi, Karen. "Motherhood Isn't Sacrifice, It's Selfishness." *New York Times*, 4 agosto, 2017. nytimes.com/2017/08/04/opinion/sunday/motherhood-family-sexism-sacrifice.html

Gutiérrez Carbajo, Francisco. *Dramaturgas del siglo XXI.*

Madrid, Cátedra, 2014.

Haro Tecglen, Eduardo. "Tribuna. La marginación de las dramaturgas.Teatro para ellas." *El País*, 7 abril 1985. elpais.com/diario/1985/04/07/cultura/481672802_850215.html

Heilbrun, Carolyn. *Writing a woman's life*. Ballantine Books, 1988.

Henríquez, José. "Entrevista con Juan Mayorga: El autor debe escribir textos para los que todavía no hay autores." *Primer Acto*, no. 305, 2004, pp. 20-24.

Heras, Guillermo. *Miradas a la escena de fin de siglo. Escritos dispersos II*. Universitat de València, 2003.

Hernández Enríquez, Virginia. "¿Podemos hablar de un feminismo posmoderno?" *Graffylia*, no. 1, 2003, pp. 53-66. filosofia.buap.mx/Graffylia/1/53.pdf

Hernández Lobato, Jesús. "El teatro también se lee." *Las puertas del drama*, no. 36, 2009, p. 39.

Hibernia, Eva. "Conversación en el café". *Las puertas del drama. Mujeres que Cuentan*, extra no. 1, 2016. aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-extra-1/conversacion-en-el-cafe/

---. "La paridad en las artes escénicas." *Primer Acto* no. 331, 2009, pp. 69-70.

Hierro, Graciela e Iván Márquez. "Gender and Power." *Hypatia* 9.1, 1994, pp. 173-183.

Higgins, Charlotte. "Women in Theatre: Why Do So Few Make It To the Top?". *The Guardian*, 10 diciembre 2012. theguardian.com/stage/2012/dec/10/women-in-theatre-glass-ceiling

INAEM. *Colección Virtual Dramaturgia Contemporánea*. muestrateatro.com/coleccion-virtual-dramaturgia-contemporanea/

---. *Dramaturgias actuales*. muestrateatro.com/dramaturgias-actuales/

Jian, Ma. "China's Brutal One-Child Policy." *New York Times*, 21 mayo 2013. www.nytimes.com/2013/05/22/opinion/chinas-brutal-one-child-policy.html

Jódar Peinado, Pilar. "En defensa y Canícula, de Lola Blasco: la revolución hecha teatro". *Dramaturgia femenina actual. De 1986 a 2016. Feminismo/s*. coordinador por Eva García-Ferrón y Cristina

Ros-Berenguer, no. 30 (2017): 111-128.

L.A. FPI. "The facts." lafpi.com/the-facts/

Labadidi, Yahia. "The Credit Crunch: Crisis." *Philosophy Now: A Magazine of Ideas*, no.73, 2009. philosophynow.org/issues/73/Crisis

Lamartina-Lens, Iride y Candyce Leonard. *Nuevos manantiales: dramaturgas españolas en los noventa*. 2 vols. Girol Books: 2001, 2002.

Lipovetski, Gilles. *Hypermodern Times*. Polity, 2005.

López, Nazaret. "Acción sí, discriminación non." *Escaramuza*, vol. 16, 2009, pp. 6-8. issuu.com/aaag/docs/escaramuza_16

López Montero, Paula. "Entrevista a Lola Blasco: Una vida sin examen no merece la pena ser vivida." *Ritmos21: Millennial Culture Information*. 3 junio 2015. ritmos21.com/13579/una-vida-sin-examen-no-merece-ser-vivida.html

Luque, Diana. "Tan excepcionales como los creadores." *Las puertas del drama. Mujeres que Cuentan,* extra no. 1, 2016. aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-extra-1/tan-excepcionales-como-los-creadores/

MacArthur, Michelle. "Where Are All the Women? Equity, Post-Feminism, and Canadian Theatre. *Canadian Theatre Review*, vol. 165, 2016, pp. 8-13.

Machado, Antonio. "Nuestro patriotismo y la marcha de Cádiz." *Antología comentada (II. Prosa),* edición de Francisco Caudet, Ediciones de la Torre, 1999. 161-163.

Madrid, Virginia. "Samanta Villar: adoro a mis hijos pero es una relación tóxica." *La Voz de Galicia*, 18 febrero 2017. lavozdegalicia.es/noticia/yes/2017/02/18/samantha-villar-adoro-hijos-relacion-toxica/0003_201702SY18P2991.htm

McFarlane, John. "Aristotle's definition of 'Anagnorisis'." *The America Journal of Philology*, vol. 21, no. 3, 2000, pp. 367-383.

Margallo, Juan. "El internet antes de internet." *Primer Acto*, no. 320 (2007) primeracto.com/juan-margallo

Martín Clavijo, Milagro. "Entrevista a Juana Escabias, dramaturga y directora de escena." *Raudem: Revista de Estudios de las Mujeres*, no. 2, 2014, pp. 305-322. /ojs.ual.es/ojs/index.php/

RAUDEM/article/viewFile/604/577

Mascarell, Purificació. "Hijos." *El estado mental*, septiembre 2015. elestadomental.com/especiales/hijos-madres-padres/hijos

Mateo, Nieves. "Helena Pimenta al frente de la CNTC." *Primer Acto*, no. 341, 2011, pp. 100-106.

Mayorga, Juan. "Mi padre lee en voz alta." *La Tinta Invisible*, 14 noviembre 2015, latintainvisible.wordpress.com/2015/11/14/mi-padre-lee-en-voz-alta/

---. "Hay un tipo de teatro que está siendo censurado por la crisis." *El País*, 28 enero 2014. elpais.com/elpais/2013/12/31/masterdeperiodismo/1386532607_531828.html

Medina, Raquel. "Ser mujer y envejecer en el teatro: el monólogo como espacio dramático autoficcional." *Circuitos Teatrales del siglo XXI*, coordinado por Mónica Molanes y Julia Gaitán, Editorial Antígona, 2018. (En prensa).

Méndez, Concha. "Las excluidas del genio: artistas y mujeres de ideología carismática." *Anais, Série Sociologia*, vol. 2, 1999, pp. 241-148.

Méndez, Lourdes. "Globalización y glocalización en los mundos del arte actual." *Zehar* 42, pp. 28-31. artxibo.arteleku.net/es/islandora/object/arteleku%3A4023

Moisi, Dominique. "¿Por qué necesitamos *Juego de Tronos*?" *El País*. 25 abril, 2015. elpais.com/elpais/2015/04/21/opinion/1429642625_615105.html

Monleón, José. "El compromiso ahora." *Las puertas del drama*, no. 13, Invierno 2003, pp. 19-21.

Morales, Gracia. "Un teatro para intro-tenerse o carta desde la periferia." *Las puertas del drama*. *Mujeres que Cuentan*, extra no. 1, 2016. aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-extra-1/un-teatro-para-intro-tenerse-o-carta-desde-la-periferia/

---. "España. El difícil equilibrio." *Revista Teatro. Celcit*, no. 24, 2003. celcit.org.ar/publicaciones/revista-teatro-celcit/18/24/

Morales, Manuel. "Ya somos 577 millones de hispanohablantes." *El País*. 3 julio 2018. elpais.com/cultura/2018/07/03/actualidad/1530619272_823616.html

Moreno Lago, Eva María. "Transitar dos mundos: inventario teatral de Victorina Durán." *Acotaciones*, no. 40, 2018, pp.15-38.

resad.es/Acotaciones/index.php/ACT/article/view/235/272

Mujeres para mujeres: teatro breve. Instituto Andaluz de la Mujer, 2009. juntadeandalucia.es/iam/catalogo/doc/iam/2010/29635.pdf

Müller, Heiner. "El teatro es crisis." 1995. scribd.com/document/103126162/Heiner-Muller-El-Teatro-Es-Crisis.

Nochlin, Linda. "¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?" *Crítica Feminista en la Teoría e Historia del Arte*, compilación de Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz, Universidad Iberoamericana, 2001. 17-45.

Norman, Marsha. "Not there yet. What Will It Take to Achieve Equality for Women in Theatre?" *American Theatre*, 1 noviembre 2009. americantheatre.org/2009/11/01/not-there-yet/

Novelty, Paco. "El drama en el salón. Apuntes sobre el teatro leído." *Las puertas del drama*, no.31a, 2007, p. 39.

O'Conner, Sarah. "The Status of Women in Theatre: Disturbing Reports from Australia, Canada and the US." *Women in Theatre (WIT).* no. 1, vol. 2, 2012, pp. 1-5. wit.library.utoronto.ca/index.php/wit/article/view/19168/15915

O'Connor, Patricia. *Mujeres sobre mujeres en los albores del siglo XXI: teatro breve español*. Fundamentos, 2006.

---. "El canon: barrera a la voz femenina." *Poder y libertad: revista teórica del partido feminista de España*, no. 13, 1990, pp. 18-19.

---. *Dramaturgas españolas de hoy*. Fundamentos, 1988.

Oliva, César. "El teatro hoy." *Anagnórisis: revista de investigación teatral*, no. 4, diciembre 2011, pp. 1-15. anagnorisis.es/pdfs/n4/oliva(testimonio)_n4.pdf

---. *La última escena: teatro español de 1975 a nuestros días*. Cátedra, 2004.

---. *Teatro español del siglo XX*. Síntesis, 2002.

---. "Teatro y sociedad en la España del siglo XX." *Literatura y sociedad: el papel de la literatura en el siglo XX*. Universidad de La Coruña: 2001. 77-95. ruc.udc.es/dspace/handle/2183/11033

Ortiz, Lourdes. "Los horizontes del teatro español: nuevas autoras." *Primer Acto*, no. 220, 1987, pp. 11-21.

Ortiz Padilla, Yolanda. "Tres autores andaluces (Gracia Morales, Tomás Afán y Antonio H. Centeno) despiertan al

público." *Tendencias escénicas del siglo XX*, edición de José Romera Castillo, Visor, 2006. 735-748.

Paniagua, Victoria. "Tranquilos, rapazes." *Escaramuza*, vol. 16, 2009, pp. 4-5. issuu.com/aaag/docs/escaramuza_16

Pardo Bazán, Emilia. "La vida contemporánea." *La Ilustración Artística*, no. 1825, 18 diciembre 1816, p. 810.

Pascual, Itziar. "Arquitecturas del sueño, paisajes de memoria." *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*, edición de José Romera Castillo, Visor, 2005. 77-82.

---. "Nuevas dramaturgias y mujeres: ¿la conquista de un espacio propio?." *Primer Acto*, no. 306, 2004, pp. 8-16.

---. "De la historia oficial a la historia de las mujeres: una responsabilidad dramatúrgica." *Reescribir la escena*, edición de Laura Borràs Castanyer, Fundación Autor, 1998. 221-225.

Pedrero, Paloma. "Mi último teatro como documento." Canal UNED XXV Seminario Internacional SELITEN@T. junio 2016. canal.uned.es/video/5a6f63dcb1111f55238b4673

---. *Pájaros en la cabeza*, edición de Virtudes Serrano, Cátedra, 2013.

Pérez-Rasilla, Eduardo. "Notas sobre la dramaturgia emergente en España." *Don Galán*, no. 2, 2012, pp. 1-6. teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=1_6

---. "Siete textos breves de siete dramaturgas jóvenes." *Acotaciones* no. 28, enero-junio 2012b, pp. 77-89. resad.es/acotaciones/acotaciones28/rasilla_teatrobrevejovenesescritoras.pdf

Pérez Sánchez, Alfonso. "La honradez del teatro leído." *Las puertas del drama*, no. 7, 2001, p. 43.

Piña, Conchita. "Ser visibles… esa es la cuestión." *Las puertas del drama*. *Mujeres que Cuentan*, extra no. 1, 2016. aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-extra-1/ser-visibles-esa-es-la-cuestion/

Pombero, Carmen. *Pater, matris*. Celcit, 2005. www.celcit.org.ar/bajar/dla/177/

Rabaté, Colette y Jean Claude Rabaté. "Enfrentamiento en el

Paraninfo: Unamuno 'fulminado'." *El País*, 27 mayo 2018, elpais.com/cultura/2018/05/26/actualidad/1527331721_207393.html

Ragué-Arias, María José. ¿Nuevas dramaturgias? Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares. INAEM, 2000.

---. "La obra de algunas autoras españolas contemporáneas desde la perspectiva de la teoría teatral feminista." *Reescribir la escena*, edición de Laura Borràs Castanyer, Fundación Autor, 1998. 227-235.

---. "Nuevas tendencias escénicas y las dramaturgas." *Estreno* vol. XV, 1989, pp. 2-3.

---. "El teatro feminista o el no-teatro no-feminista." *Estreno* vol. X, 1984, p. 2.

Reiz, Margarita. "El asociacionismo de mujeres en las artes escénicas. Una necesidad." *Primer acto*, no. 302, 2004, pp. 58-61.

Resino, Carmen. "Marginación y autoexclusión en mis últimas obras." *Teatro y marginalismos por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI*, edición de José Romera Castillo, Verbum, 2017. 314-323.

---. "La asociación de dramaturgas." *Las puertas del drama. Mujeres que Cuentan*, extra no.1, 2016. aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-extra-1/la-asociacion-de-dramaturgas/

Revista Estreno. "¿Por qué no estrenan las mujeres en España.?" *Estreno* vol. X, 1984, pp. 13-25.

Ripoll, Laila. "¿Por qué el teatro molesta tanto?" *Primer acto*, no. 342, 2012, pp. 20-24.

---. "Santa Perpetua y la trilogía de la memoria." *Primer acto*, no. 337, 2011, pp. 25-34.

Rodríguez Marcos, Javier. "Madre Coraje es una hija de puta." *El País*, 9 febrero 2010. /elpais.com/diario/2010/02/09/cultura/1265670001_850215.html

Romera Castillo, José. *Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI*. Verbum, 2017.

---. *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI.* Verbum, 2017.

Ros-Berenguer, Cristina. "Hacia el horizonte de lo colectivo: la "generación en red" y el teatro político de Lola Blasco."

Dramaturgia femenina actual. De 1986 a 2016. Feminismo/s, coordinado por Eva García Ferrón y Cristina Rosa-Berenger, no. 30, 2017, pp. 211-233. feminismos.ua.es/article/view/2017-n30-generacion-en-red-y-teatro-politico-de-lola-blasco

Rubio Galletero, Laura. "Mi agravio mudó mi ser. Un mapa para mujeres contemporáneas." *Las puertas del drama*. *Mujeres que Cuentan*, extra no. 1, 2016. aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-extra-1/mi-agravio-mudo-mi-ser-un-mapa-para-mujeres-contemporaneas/

Ruiz Pleguezuelos, Rafael. "El teatro también se lee." *Qué leer,* 27 marzo 2018. que-leer.com/2018/03/27/dia-mundial-del-teatro/

Ruiz-Ramón, Francisco. "La piedra angular. El drama del teatro español contemporáneo." *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 17, no. 1/3, 1992, pp. 11-36.

Sanchis Sinisterra, José. "Lectura y puesta en escena", *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, edición de Manuel Aznar Soler, Ñaque Editora, 2002. 237-238.

Senabre, Ricardo. "El teatro también se lee." *Las puertas del drama*, no. 10, 2000, p. 39.

Serrano, Virtudes. "El espacio y el tiempo de la mujer en la dramaturgia femenina finisecular." *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*, edición de José Romera Castillo, Visor, 2005, pp. 95-108.

---. *Teatro breve entre dos siglos*. Cátedra, 2004.

---. "Dramaturgia femenina fin de siglo. Estado de la cuestión." *Arbor* 177, nos. 699-700, 2004, pp. 561-572. arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/595

Signes, Miguel. "El autor teatral testigo de su tiempo." *Las puertas del drama*, no. 13, Invierno 2003, pp. 44.

Silió, Elisa. "Pocas rectoras para una mayoría de universitarias." *El País,* 5 marzo 2018. elpais.com/politica/2018/03/04/actualidad/1520195159_462681.html

Sirera, Josep Lluis. "Teatro y compromiso: debate con una larga historia." *Las puertas del drama*, no. 13, Invierno 2003, pp. 22-24.

Slaughter, Anne-Marie. "Why Women Still Can't Have It

All." *The Atlantic*, julio/agosto 2012. theatlantic.com/magazine/archive/2012/07/why-women-still-cant-have-it-all/309020/

Smith, Roberta. "Art in Review, Jenny Holzer--'Protect Me From What I Want'". *New York Times*, 6 septiembre 2002. nytimes.com/2002/09/06/arts/art-in-review-jenny-holzer-protect-me-from-what-i-want.html

Solis, Julia. *Stages of Decay*. Prestel Verlag, 2015.

Teatro en cualquier sitio. Crónicas. Dirigido por Matías Montero. Radio Televisión Española, 2014. rtve.es/alacarta/videos/cronicas/cronicas-teatro-cualquier-sitio/2826174/

Suárez, Gonzalo. "Internet es un mundo de ciberacoso y difamación." *El mundo*, 28 enero 2018. elmundo.es/papel/lideres/2018/01/28/5a6a113fca4741dd3f8b45ec.html

Temes, José Luis. "El teatro también se lee." *Las puertas del drama*, no. 22, 2005, p. 63.

Tomás, Paco. "¿De verdad el IVA es el mayor problema de la cultura?" *El asombrario*. 4 octubre 2016. elasombrario.com/de-verdad-el-iva-cultural-es-el-mayor-problema-de-la-cultura/

Torres Benayas, Victoria. "La maternidad es una condena." *El País*, 13 abril 2016. elpais.com/elpais/2016/04/03/actualidad/1459669624_335112.html

Toy Johnson, Christine. "The 365 Women a Year Playwrighting Project." *The Dramatist*, noviembre-diciembre 2015, pp. 52-53.

Tubert, Silvia. "Los ideales culturales de la feminidad y sus efectos sobre el cuerpo de las mujeres." *Quaderns de psicología*, vol. 16, no. 12, 2010, pp. 161-174.

---. *Figuras de la madre*. Cátedra, 1996.

Vega, María José. "El teatro también se lee." *Las puertas del drama*, no. 16, 2003, p. 43.

Vidales, Raquel. "El año que estallaron las dramaturgas." *El País*, 30 abril 2016. elpais.com/cultura/2016/04/27/actualidad/1461740645_037119.html

Vilar, Ruth. "Que salga la autora." *Las puertas del drama. Mujeres que Cuentan*, extra no. 1, 2016. aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-extra-1/que-salga-la-autora/

Vilches de Frutos, Francisca. "Representaciones de género en el teatro español contemporáneo. La igualdad en la construcción

del espacio cultural europeo." *Aleph*, no. 24, 2010, pp. 9-28.

Wilde, Maritza. "El riesgo de la acción." *Reescribir la escena*, edición de Laura Borràs Castanyer, Fundación Autor, 1998. 237-244.

Wong, Edward. "Desaparece la regla del hijo único en China, pero deja hondas cicatrices." *New York Times*, 5 noviembre 2015. nytimes.com/2015/10/31/universal/es/regla-del-hijo-unico-china-abusos-abortos.html

Zahinos, A. "Lola Blasco: Ningún teatro público quiso la obra con la que gané el Premio Nacional." *Levante. El Mercantil Valenciano*. 24 noviembre 2016. levante-emv.com/cultura/2016/11/24/lola-blasco-teatro-publico-quiso/1496029.html

Obras Teatrales

La Confesión de Don Quijote

Lola Blasco

Lola Blasco

Lola Blasco es dramaturga, directora de escena, actriz y profesora de Literatura en la Universidad Carlos III de Madrid. Ha publicado una decena de textos teatrales y estrenado cerca de veinte obras en teatros públicos y privados. Su obra ha sido traducida al francés y al polaco. Entre sus últimos estrenos, destacan *Música y Mal* (Teatro Pavón, 2018), *Fuegos* (Teatro Calderón de Valladolid, 2018), *Canción de cuna* (Centro Niemeyer, 2016), *A 7 pasos del Quijote* (Teatro Español, 2015), *La versión de Hard Candy* (Centro Dramático Nacional, 2015), *Canícula* (Sala Cuarta Pared, 2015), *Artículo 47* (Teatro del Barrio, 2014), *En Defensa* (Sala Cuarta Pared, 2014), y *Los hijos de las nubes* (Sala Cuarta Pared, 2012). De entre las últimas obras que ha dirigido, destacan *La armonía del silencio* (Teatro Español Madrid, 2017) o *Canicule* (Le Panta Théatre en Caen, Normandía, 2018). En 2016, recibió el Premio Nacional de Literatura Dramática por su obra *Siglo mío, Bestia mía*.

lolablascomena.com

La Confesión de Don Quijote

Personajes
Hombre/Caballero De La Triste Figura
Cura

En un lugar de la Mancha, en un lugar de la historia, en una habitación de hospital, el Caballero de la Triste Figura *es un hombre en una cárcel donde toda incomodidad tiene su asiento. No quita la vista del televisor. El canal 24 horas. Las noticias se hacen, cada vez, más violentas. El televisor se apaga. Busca una moneda. No la encuentra. Resignado, coge una baraja de cartas con indiferencia y empieza a jugar con ella.*

Hombre/Caballero de la Triste Figura.— Estoy enfermo.

¿Que qué tengo? El médico dice que una enfermedad del bazo, un exceso de bilis negra. Dice que la melancolía me consume. La melancolía y el rencor… Sí… ya sabemos que no es propio de un caballero hacer del odio su hábito. Aunque tampoco es propio de un cura hacer de su capa un sayo y joder al prójimo con la excusa de sanarlo.

Pero no, señor cura, no se lamente, no es usted culpable de mi estado… Como tampoco lo es el señor Carrasco… *(Irónico.)* ese caballero de los espejos, ese… caballero de la blanca luna… ¡Ese! que usted puso en mi camino para verme… caer. El señor Carrasco me tiene ojeriza, ¡envidia! Son los envidiosos los que hablan de mi mala andanza, los que hacen de mi hazaña una epopeya… burlesca. La envidia, señor cura, es el deporte nacional de este país, este país de pícaros, pleitos, polvos, piedras, puercos, perros, piojos y putas.

Una moderna Babilonia. Tres de bastos, siete de espadas, sota de espadas…

Mueve la cabeza de un lado a otro en señal de desaprobación.

Hay que cuidarse mucho en estos tiempos. Mire, señor cura, la sota de espadas. Esta carta habla de un enemigo, alguien con dos caras, mire, señor cura… Mire. *(Moviendo de nuevo la cabeza.)* Hay que cuidarse mucho en estos tiempos, mucho, señor cura, en estos tiempos ni el árbol da sombra, ni consuela el grillo, ni sale agua de la piedra seca.

Pausa.

(Abatido.) Dígame, ¿acaso he sido yo su enemigo?

Pausa.

¡Yo, si quiero, combato a los leones! Mire mis piernas. Mire… mis brazos. Soy fuerte como un caballo. Detrás de estos huesos, detrás de esta piel, hay una bestia con más vigor que la que montaba el propio Alejandro Magno. No, no, no. El que deje las armas nada tiene que ver con ustedes ni con la derrota. No estoy enfermo por su culpa, ni tampoco por sus artimañas y, por supuesto, no he pedido verle solo para acusarle. *(Amenazante.)* Aunque reconocerá que seguirme con el único fin de vencerme y hacer que deje el combate, hace que palabras como "misericordia", señor cura, al salir de sus labios, señor cura, suenen tan vacías que uno no pueda dejar de plantearse cómo hay, a nuestro alrededor, un claro derrumbamiento de los valores. *(Conciliador.)* No, no me han derrotado ustedes, para mí la derrota ha sido siempre un estandarte, una bandera. Yo no le tengo miedo a la derrota porque yo nací caballero, yo nací… derrotado. Y podría seguir tirando del carruaje del mundo, podría empujar la piedra a lo alto de la cima una y otra vez, así me azotaran mil veces. Yo, señor cura, soy más testarudo que el propio Rocinante…

Tenemos todavía mucho que aprender de los animales, señor cura. Mucho. De las cigüeñas: las lavativas; de los perros: el vómito y el agradecimiento; de las grullas: la vigilancia; de las hormigas: la providencia… Y la lealtad, señor cura, la lealtad del caballo. ¿Le he contado ya como hice de ese animal, mi corcel? Entiendo que, a primera vista, Rocinante no parezca un potro de

batalla. Pero jamás encontrará usted fiera con una determinación semejante.

Como si contara un cuento a un niño.

Caminaba yo por la tierra en busca del bien (en secular exploración) cuando me topé con un cochero que intentaba por todos los medios mover a su caballo que se había parado por el cansancio, pero el caballo no se movía. El cochero, entonces, perdió la paciencia. Sacó su látigo y empezó a arrearle sin parar. Son esa clase de manifestaciones menudas donde se revela la intimidad de una raza. Rocinante siguió sin moverse del sitio, solo echaba espuma por la boca. Yo tampoco pude moverme mientras contemplaba la brutal escena. Cuando todos se fueron, me abracé al cuello de Rocinante y lloré. A mi cabeza solo vino un pensamiento: "Madre, soy un tonto", me repetía. "Madre, soy un tonto".

¿Se preguntará por qué le estoy contando esto? Bien, creo que fue en ese instante cuando me alejé de eso que los hombres llaman "razón" y rompí con la humanidad para darme a las caballerescas. El resto… ya lo conocen: en un lugar de la Mancha… yo, Alonso Quijano. Yo, Don Quijote. Yo… el de la Triste Figura. Ustedes creen que soy un excéntrico, pero pensar, para mí, no es más que buscarle tres pies al gato. ¿Qué quiero decir? Quiero decir que uno puede cerrar los ojos para evitar ver que, detrás de la mentira de la vida y de la felicidad, no hay más que el sufrimiento y la muerte. Quiero decir que, a veces, imaginar un mundo mejor es el único escape que un hombre tiene. *(Se enciende.)* Un escape que ustedes me han arrebatado con la excusa de obligarme a salir de la locura.

Sí, estoy enfermo. Un exceso de bilis negra, de melancolía, dice el médico. Locura, dice usted. *(Intentando calmarse.)* Y estoy de acuerdo, señor cura. Estoy loco. Sufro locura de amor. O afán de comprensión, que viene a ser la misma cosa.

Tres de bastos: Amor Universal. Mire, señor cura, ha salido el tres de bastos y eso significa… *(Enfatizando.)* amor universal. Sí, señor cura, ya sé que no es de cristianos hacer caso de los ho-

róscopos, pero una vez le oí mascullar entre dientes, después de pasar el cepillo: "Los españoles son semilla de judíos y de moros, la hez del mundo". *(Ríe.)* Menudo espectáculo dio ese día. ¿Lo recuerda? Usted pasó el cepillo y, al ver el cesto vacío, se puso rojo de cólera. Menudo espectáculo. Y entonces se hizo un gran silencio. Todo el mundo bajó la mirada y al fondo… se escuchó un ronquido. Y usted, señor cura, se puso a amenazar a todo el mundo… perdón, señor cura, ¿he dicho amenazar? Quería decir predicar. Se puso usted a predicar a los feligreses sobre el amor y la misericordia, sobre la misericordia y sobre Dios, sobre Dios y sobre el castigo…

Imitando el sermón.

"No es necesario que os siga hablando del amor pues veo que ya sabéis amaros. Sin embargo, os exhorto, hermanos, a hacer mayores progresos todavía. Es importante permanecer vigilante, no confiarse, Dios es misericordioso, pero… todos sabemos que el día del juicio vendrá como un ladrón en plena noche. Así que cuando creáis que hay paz, cuando os creáis seguros, a salvo, ese puede ser el día en el que la destrucción caiga sobre vosotros repentinamente. No dejéis que ese día os sorprenda como a un ladrón. Dios es misericordioso, pero…".

Y entonces pasó de nuevo la gorra. ¿He dicho la gorra? Perdóneme, señor cura, quería decir la colecta. Pero esta vez la colecta se hizo con una hucha bien cerrada para "evitar descuidos". Y todavía dijo: "Dios no castiga, corrige".

Haciendo una colecta. Al público.

Siempre me ha sorprendido eso, señor cura, siempre me ha sorprendido la cantidad de formas que tiene la Iglesia de sacarle el dinero a los creyentes. La colecta, por ejemplo. La colecta se hace, a veces, con cestillos de mimbre abiertos, otras veces se hace con huchas cerradas. A veces, también, se utilizan bolsas. Luego está la modalidad bolsa (o hucha) más palo alargadera, para vaciar los bolsillos del que se sienta en el rincón. Para lle-

gar a todo el mundo. Y así a cada cual más ingeniosa. La misa es siempre la misma, pero hay un sinfín de formas de hacer la colecta. Es ahí, señor cura, en el momento de la colecta, donde se encuentra el verdadero misterio. Y luego está el tema de quién recoge la colecta. ¿Se pasa el cestillo por los bancos de adelante a atrás? ¿Se pide que lo haga un "espontáneo"? Que generalmente es siempre la misma señora o, mucho mejor que eso, mucho mejor, que lo haga una mano inocente. Eso es, ¡un niño! Que lo haga un niño. Al fin y al cabo la iglesia está al margen de la ley y es el único sitio donde utilizar a un menor para ejercer la mendicidad no está penado. ¡Ay! ¡Los farsantes, la gente del teatro, siempre han sido gente favorecida!

Pausa.

No, no ponga esa cara, señor cura, yo solo digo que como decía mi abuela, dos linajes hay en el mundo: tener y no tener.

Pausa.

(Asustado.) Usted me está mirando, señor cura…Yo soy muy cristiano.

Pausa.

Y español.

Pausa.

Tengo quince documentos que demuestran mi pureza de sangre y que, por tanto, soy cristiano. ¿Quiere ver mis documentos? Muy cristiano. Mucho. Cristiano todo el tiempo. Y en el caso de que tuviera, en mis antepasados lejanos, sangre morisca o judía… quiero decir en el caso de que tuviera algo similar en mi pasado… esa mancha no podría estar más alejada de mí que de lo que lo está de usted. No. No le estoy insultando, señor cura. Yo solo digo que el que lo huele debajo lo tiene. Eso, y que esa

herencia se pega a los talones de cualquier español como una sombra. *(Persiguiendo su sombra.)* Yo a veces me doy la vuelta y… *(Se mira, se busca, se reconoce. Se levanta el camisón.)* No, no se preocupe, señor cura, que no voy a mostrarle ahora mis vergüenzas. Aunque he de decirle que bajo mi ropa no encontraría nada más que un hombre cristiano. Muy cristiano. Todo el tiempo cristiano. Yo no tengo la culpa de que sea un musulmán el único que se haya ocupado de escribir mi historia, pero, en cualquier caso, ese arábigo, que yo sepa, es manchego. ¿Qué dicen que Benengeli soy yo? ¿Que Benengeli significa hijo de Ciervo y que alude a mi apellido, Cervantes? Yo no sé quién es el Miguel de Cervantes ese, ni tampoco el moro de mierda. ¿Se imagina? En un lugar de la Mancha, yo, Don Quijote. Yo, Cide Hamete Benengeli. Yo, Miguel de Cervantes… ¡Qué tontería! Y, además, si fuera cierto que yo tengo sangre morisca, para qué iba revelarlo de esa manera ¿Chivo expiatorio? Benengeli significa Hijo del Evangelio, eso es lo que significa, el que viene con las buenas nuevas. Solo que yo vengo con las malas nuevas. Las malas nuevas, pronto llegan. *(Pausa.)* ¿Que cómo lo sé? No sé cómo lo sé, simplemente… lo supongo. Pero yo no conozco a ese hombre, yo no conozco a ese hombre, yo no conozco a ese hombre…

Pausa.

Nada de sangre judía ni nada de eso. Y si remotamente encontrara un rastro de esa sangre… la pondría a hervir.

Pausa.

Aunque hubo un tiempo, señor cura, en que moros, cristianos y judíos llegamos a convivir… de alguna manera.

Pausa.

Creo que fue en la Edad Media.

Coge una de las monedas de la colecta. Echa las monedas en el televisor. El televisor se enciende. Voz del televisor: "Los jefes de Estado y de Gobierno de la Unión Europea han logrado un principio de acuerdo con el primer ministro turco, para poner en marcha un programa para deportar a Turquía a 'todos los inmigrantes', incluidos los demandantes de asilo sirios, que lleguen a la UE a través de este país, a cambio de que los Estados miembros reubiquen a un número equivalente de refugiados asentados ya en Turquía…".

Sin duda, son muchos los que hacen del odio su morada más íntima. Fingidos caballeros andantes, en cuyo corazón de hierro ya no habitan las buenas costumbres. Negarle al huésped el pan y la sal, mandar al extranjero a la fragua, ofender al recién llegado con insultos y desprecio, es propio de quienes ignoran la más mínima piedad.

¿Sabe, padre? Esta noche he tenido un sueño. He soñado que estaba en el mar de Corfú, en la batalla de Lepanto. Yo temblaba por la fiebre y me rascaba sin parar por los piojos. De repente, empiezan los gritos, el fuego, y el barco empieza a sumergirse. Con todas mis fuerzas intento arrancar una tabla, para no hundirme. Pero tan fuertemente estaba clavada que, al arrancarla, mi mano izquierda se rompió en mil pedazos. Pierdo el conocimiento y las olas me arrastran, sin saber cómo, hasta una isla. Cuando me despierto, veo un niño tumbado, boca abajo, junto a mí. Yo pensaba encontrarlo corriendo de un lado a otro, dando saltos, llenando el cubo de agua del mar y vaciándolo en un hoyo. O, como mucho, pasando el cestillo. Pero este niño está tumbado, boca abajo, como si escuchara el latido de la tierra. El niño no se mueve. El niño no tiene ninguna tabla a la que agarrarse. Estiro mi cuerpo junto al suyo, para medirme, y aunque el niño es muy pequeño, aunque el niño tiene como mucho tres años, no logro medirme con su cuerpo y pienso, entonces, que Occidente se ha entregado a su último sueño de cruzada… Y pienso, señor cura, que solo los niños creen que pueden sacar toda el agua del mar y meterla en un hoyo, y que no es este el tiempo para tener mano izquierda, y que, si la tierra tiene todavía corazón, no se escucha su latido. *Fuit homo missus a Deo, cui nomen erat*… ¿Usted me lo

enseñó, lo recuerda? Hubo un hombre enviado por Dios cuyo nombre era… Pero no he venido a dar testimonio de la luz, yo he venido a medirme con las tinieblas… A dar las malas nuevas. Algún día, señor cura, se referirán a este, nuestro tiempo, como el tiempo de las murallas, del fanatismo y del terror. La Era Oscura. No, señor cura, usted sabe tan bien como yo, que no es cierto que David pueda luchar contra Goliat sin que Goliat le arranque la cabeza. Ya no estamos en ese tiempo, y ser un caballero andante en este, nuestro tiempo, es como combatir contra los dioses.

¡Sssssssssssh! *(Bajando la voz.)* Ya está de nuevo. Lleva toda la noche en vela de un lado al otro del pasillo, arrastrando su lanza y enseñando el trasero por la abertura de su camisón verde. Se queja y se queja todo el tiempo porque al parecer le ha salido un hijo inclinado a la poesía y no a las leyes. Desde mi cama le he gritado que los hijos son pedazos de las entrañas de sus padres y así se han de querer, por buenos o malos que sean, como un pastor quiere a su rebaño, ¿verdad, señor cura? Yo lo llamo el caballero del Verde Gabán. ¡Sssssssssh! Se acerca, ya viene… Ya sabía yo que iba a volver. Este busca pelea que lo sé yo. Me lleva la contraria para justificar su andadura caballeresca. Y ahora se hará el despistado. Antes me he asomado a la puerta, para verle la cara, y no puedo decir que no me ha haya llamado la atención la grandeza de su cuerpo, la flaqueza y amarillez de su rostro, sus armas, su ademán y compostura. Yo le he dicho: *(Coqueto.)* "Eh, tú, si quieres, vamos juntos". Él me ha mirado un largo rato. No me ha contestado, pero he podido adivinar su pensamiento. Así que le he dicho: "Veo cómo se posan tus ojos sobre mi figura, por ser, entiendo, tan fuera de lo común, pero como las propias alabanzas envilecen, te diré que sé lo que piensas y, sí, ayudo a los necesitados".

Pausa.

"Si quieres, te llamo Dulcinea". *(Se queda ensimismado.)* ¿Que qué me ha dicho? Ha insultado a mi caballo y me ha dicho algo de su mujer, sus hijos y sus amigos. Y que es un caballero. Yo le he respondido que yo también y que deje en paz a su hijo,

tanto si ha nacido poeta como si se ha hecho poeta. Él ha farfullado algo, así que yo le he dicho que yo iba a estar aquí.

Pausa.

Por si las moscas.

Pausa.

Yo creo que le gusto. *(Se queda escuchando la puerta, se oyen las ruedecillas de un portasuero que pasa de largo. Despechado.)* A mí él no me gusta. Es feo sin gracia alguna. Si me ha interesado mínimamente es porque, al verlo así, de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, ha sido casi como si me viera a mí mismo, como si me mirara en un espejo. *(Soñador.)* Yo hubiera practicado con él el arte de la imitación. Nada más. Le hubiera escupido para que él me escupiera a mí y así, escupiéndonos el uno al otro, nos hubiéramos convertido en mejores personas. Y como nuestra relación, al ser nosotros tan iguales, iba a estar condenada, sin duda, a la esterilidad. No solo nos hubiéramos convertido en mejores personas, sino que le habríamos hecho un bien al mundo. *(Con fingido desinterés.)* Así que mi interés por el del Verde Gabán tenía que ver única y exclusivamente con la caballería. Que yo ya sé que la soledad y el sereno son las únicas compañías de un caballero andante. *(Triste.)* Y también que más vale el saludo de un solo caballero andante que todos los encantos y transformaciones de la tierra. Yo fui cazador. Como usted. Como todos. Esto es que pensaba, la mayoría del tiempo, con mis genitales. Todo el tiempo pensando en cómo clavarme en otro ser humano. *(Como si le estuvieran otorgando el título de caballero.)* Durante años me arrodillé y me consagré al olor de la piel de los demás. Y he de reconocer, que solo al calor de la contienda, conseguí deshacerme por momentos de la pregunta que me atormentaba. Pero ya ni se me levantan las esperanzas. Por eso he pedido confesarme. ¡No, no! No quiero hablarle de cómo intenté paliar mi soledad frotándome con otros cuerpos. Ni siquiera me avergüenzo. Señor cura, usted y yo no compar-

timos la misma moralidad. Lo único que me ruboriza es pensar que durante algún tiempo creí que me salvaría de la infelicidad. Pero los placeres de la vida, esa miel que lamí con esmero, ya no me consuelan. Y, ahora, ya no puedo apartar la mirada del terror que me produce la muerte. No, señor cura, simplemente… ¡No quiero quedarme solo con mis pensamientos! No he hecho nada trascendente, todo lo que hice lo hice mal, no sé ser hidalgo, no sé emular a mis antepasados, no se me levanta la polla, estoy triste… Me gustaría tanto poder creer en eso de lo que ustedes, los sacerdotes, hablan. Esto es como cuando tu madre te dice que pidas un deseo y se cumplirá. Y te levantas a la mañana siguiente y no se ha cumplido. Pues lo mismo: un cuento chino. No quieres mirar el mal, no oyes el mal, no hablas del mal, y piensas que, de ese modo, te librarás. Pero el mal sigue ahí. El creer que la recompensa viene después de la muerte es, sin duda, el perfecto bálsamo para el descontento de los débiles. Así ha sido siempre. Los victoriosos gobiernan la tierra. Todo es suyo. Todo les pertenece. Hasta nuestros sueños. No hay un solo lugar donde esconderse. Pero, señor cura, yo no he venido a juzgarle. Ni tan siquiera a reclamarle por las mentiras que me contó cuando era niño. Y, aunque soy muy rencoroso y no lo voy a negar ahora, en esta, la hora de mi muerte, en cierto modo me provoca ternura. Por eso sigo viniendo a hablar con usted.

Antes hablaba con Rocinante. Con Rocinante y con ese otro, llamado Sancho, tan instalado en su presente que su forma humana pareciera mera coincidencia. No digo que no le tenga aprecio, pero he echado de menos un compañero, un igual, un verdadero amigo. Alguien que me rasque la espalda como el asno de Sancho se la rasca a Rocinante. Ellos sí son verdaderos amigos, su amistad es comparable a la de Pílades y Orestes, pero Sancho y yo… los hombres no saben guardarse amistad unos a otros. Es, ese Sancho, tan escuderil en su forma de hablar, que ni lo entiendo. A Rocinante sí, de Rocinante entiendo cada uno sus relinchos, de sus suspiros. Aunque… nuestro diálogo ha ido dando paso a silencios cada vez más largos. ¿Sabe? Tengo la impresión de que a Rocinante le aburre mi conversación.

Hace que habla con su caballo.

—¿Por qué estás triste?
—Porque soy el Caballero de la Triste Figura.
—¿Qué es una triste figura?
—Es la postura que adquiere tu cuerpo cuando tienes miedo.
—¿De qué tienes miedo?

Silencio.

—De mí.

Silencio.

—Vale.

Suelta una amarga carcajada.

No soy más que un bufón. El producto de una… imaginación dolorida. Siento que mi vida es una estúpida broma. Una cruel broma que alguien me ha gastado. No le parece, señor cura, señoría, que somos como las piezas de ajedrez que cumplen su rol mientras dura el juego y al final acaban en una bolsa, mezcladas… No se ofenda, señor cura, no se ofenda si le digo, con lágrimas en los ojos, que usted ha comerciado con mi necesidad espiritual. Le puedo perdonar lo de las armas, lo del Vaticano e, incluso… Es tanta su ambición y calentura, pero eso, señor cura, eso no. No nacemos con pecado, con mancha, las manchas nos las hacemos con cada uno de los pasos que damos sobre la tierra. Usted me hizo creer que había algún tipo de camino que recorrer, que había algún… plan. El único camino que tenemos como seres humanos es el de la pérdida de la inocencia. Un camino de no retorno, señor cura. Ese es nuestro verdadero viacrucis. ¡Ay! Señor, las tristezas no se hicieron para las bestias, sino para los hombres. Pero, si los hombres las sienten demasiado, se vuelven bestias… *(Masculla.) Malum signum. Malum signum*. Hoy… he vis-

to a la liebre agazapada huyendo de los galgos. Y he visto el sol oscurecerse como paño de crin y a la luna tornarse roja como la sangre. Y eso me ha parecido una mala señal. El día de las trompetas. Sí, señor cura, ya sé que no es de buen cristiano dejarse arrastrar por los malos agüeros, por las… señales. Pero me he puesto a consultar las cartas y todo es malo, señor cura, todo. Mire, ha salido el caballo de espadas invertido. Ese soy yo. Mire. Invertido. Caído, señor cura. No, ni siquiera yo. Ni siquiera yo puedo seguir siendo un caballero andante. Ya ha llegado el momento de que sacrifique mi armadura, como Isaac sacrificó a su hijo. Pero donde a este le movía la fe ciega, a mí solo me mueve el vacío ante la ceguera del mundo. Es nuestro tiempo el tiempo de los menores de edad y de la falta de… rebeldía. No es por ustedes, señor cura, es que, cada vez que desenvaino mi espada, esta pende sobre mí como la espada de Damocles. Cada vez que sujeto mi espada, el filo del cuchillo es demasiado tentador… Don Quijote, quién te ha visto y quién te ve ahora. Ay, Don Quijote, ¿cuál es el corazón que no llora? *(Llora.)* Señor cura, no hay nadie ahí arriba para detener las cosas. Y si lo hay, su crueldad no tiene límites y nos pone a prueba cada día… El universo es una cosa rígida, seca, sórdida y desierta. Y cruzan nuestras almas por la vida haciéndole una agria mueca, como largos canes hambrientos. *(Sonríe.)* Yo hubiera querido ser pastor. Entretenerme en la soledad de los campos y dar rienda suelta a mis amorosos pensamientos… Supongo que, a fin de cuentas, soy un romántico y este tiempo no me pertenece. Se me escapa el tiempo, señor cura, se me escapa… *(Ríe.)*

Mire, señor cura, padre, mire. Una carreta con una compañía de actores. ¿La ve? Van todos disfrazados. Más que una carreta parece… la barca de Caronte. Viene guiada por la muerte. Ahí está. Mire. Es la muerte y, ¿sabe qué?, tiene rostro humano. La muerte tiene rostro humano. Y mire ese ángel. Mire cómo se acerca con sus grandes alas. Y ahí el emperador y su corona. Mire, padre, mire cómo me llama el amor, cómo me llama Cupido, es Cupido, pero sin venda en los ojos y armado hasta los dientes. Parece una cruzada de los espíritus. Mire al niño de la playa, ahí está de nuevo y, esta vez, ríe, el niño ríe…

Nunca pensé que mi última batalla se libraría en mí. Mi cuerpo, contra mi propio cuerpo. Sí, estoy enfermo. Un exceso de bilis negra, de melancolía… locura de amor. Una enfermedad que espero sea contagiosa. Padre, amigo, no es para usted mi confesión. Yo no creo en moralidad ni en la salvación que su iglesia propone. Los únicos ante los que puedo confesarme son aquellos, los más jóvenes que yo. Los que están por venir. Aquellos que todavía ignoran la palabra "tuyo" y la palabra "mío". A ellos les dejo una pesada carga: mi armadura. Y les digo: expulsad de vuestro ánimo todo hábito de odio y aspirad a que el amor vuelva a administrar el mundo. Pero que no olvidéis que el amor también combate. Combate a los leones como a leones y solo llama perros… a los que lo son.

Y el CURA *salió y dijo a los que esperaban fuera: "Verdaderamente se muere y verdaderamente está cuerdo".*

Kramig

Marta Buchaca

Marta Buchaca

Marta Buchaca es dramaturga, guionista y directora de teatro. Es autora de más de quince obras, entre ellas *Litus* (2012) y *Las niñas no deberían jugar al fútbol* (2014). En teatro infantil, ha estrenado la cantata *La noche de las pesadillas* en el Teatro L'Auditori de Barcelona con gira por España y por Europa, y una versión musical actualizada de *Alicia en el País de las Maravillas* (2017) en el Teatro Romea. Sus obras se han estrenado en Europa y América, entre las que destaca *La Cima* (2017) en La MaMa Theatre de Nueva York bajo la dirección de Neil Labute. En España, ha estrenado en el Teatre Lliure, en el Teatre Nacional de Catalunya, en el Teatro Bellas Artes y en los Teatros del Canal, entre otros. Ha recibido numerosos premios, entre los que cabe destacar el Premio Max al Mejor autor en catalán o el Premi de Teatre Ciutat d'Alcoi.

martabuchaca.com

Kramig

Personajes
Él
Ella

Él.— Perdonad, perdonad, es que todo esto… Estoy un poco agobiado. Tengo aquí en el pecho como unas… Cuando yo tenía 17 años, el estrés y la ansiedad no estaban tan de moda como ahora. Cuando tuve mi primer ataque de angustia, justo en pleno examen de mates de selectividad, pensé que me moría. Me llevaron al hospital y, después de hacerme todo tipo de pruebas, concluyeron que lo único que tenía era miedo. Claro que tenía miedo. ¡Me estaba muriendo! Al final no me morí. Me dieron una pastillita mágica y volví a ser yo. Toda mi ansiedad venía porque tenía pánico por si no me llegaba la nota para Periodismo. Al final saqué un nueve de media, o sea que entraba sin problemas. Pero, después de lo que me había pasado, decidí estudiar Psicología. Desde entonces lidio con la ansiedad como puedo, pero me ha quedado una tendencia a la hipocondría que no puedo controlar. Por eso no soporto ir a los hospitales.

Él.—Hace mucho calor, ¿no?

Ella.— Pero si parece que no hayan puesto la calefacción.

Él.— Pues a mí me están entrando unos sofocos. Pensaba que en la sanidad privada no tenías que esperar.

Ella.— Cuando estemos de parto, te alegrará que nos pasen antes que a nadie.

Él.— ¿Me estás diciendo que puede ser que el médico esté en un parto? Entonces nos podemos pasar aquí toda la mañana.

Ella.— No seas tan dramático, que pareces tu madre. ¿Quieres que sigamos con el test?

Él.— Sí, sí, al menos aprovechamos el tiempo. ¿Por dónde íbamos? Ah, sí. Entonces tu sitio favorito es IKEA.

Ella.— Yo no he dicho eso. Solo he dicho: "¿ir a IKEA?". Así, con interrogante.

Él.— Después de que yo te dijera: "¿Qué es lo que siempre te apetece hacer cuando no tienes nada que hacer?".

Ella.— Pues eso, IKEA. Si no tengo nada de nada de nada que hacer, IKEA es una buena opción.

Él.— Cuando no tienes nada que hacer, lo más normal sería que optases por hacer lo que más te gusta en el mundo.

Ella.— No tiene por qué.

Él.— Yo te quiero igual, aunque tu actividad favorita sea ir a IKEA.

Ella.— Me parece monísimo por tu parte, pero es que eso no es verdad.

Él.— Siempre que estás deprimida quieres ir.

Ella.— IKEA me anima. Cuando voy, me distraigo. No te das cuenta y has pasado cuatro horas allí dentro. Y siempre tienen cosas nuevas. Y hay plantas y animalitos de peluche.

Él.— Que ya no nos caben en la cama.

Ella.— No te quejes, que te pasas las noches abrazado al oso panda. Después de esa chica, ya vamos nosotros.

Él.— Pues nos da tiempo a hacer otro test. A ver si me das ideas, que estoy un poco estancado.

Ella.— ¿Por qué siempre tengo que ser tu conejillo de Indias?

Él.— Porque eres una persona estándar.

Ella.— ¿Perdona?

Él.— Eso no es malo.

Ella.— Ah, no, claro. Es a lo que aspira la gente. ¿Tú qué quieres ser de mayor? ¿Yo? Estándar.

Él.— Estar entre la media es una suerte.

Ella.— ¿Me estás llamando normal?

Él.— Esa es tu mayor virtud, cariño.

Ella.— ¿Me ves como una persona estándar? ¿En serio?

Él.— No.

Ella.— Sí.

Él.— Que no.

Ella.— Lo dices con la boca pequeña y mueves la ceja hacia la derecha.

Él.— ¿Qué? No se puede mover la ceja hacia la derecha.

Ella.— Pues tú lo haces siempre que mientes. No puedes evitarlo, te tengo calado.

Él.— ¿Pero cómo quieres que…?

Ella.— Ahora no lo estás haciendo.

Él.— Es que no se puede.

Ella.— Sí que se puede, pero solo cuando mientes. Ya verás, miénteme.

Él.— Te quiero.

Ella.— ¡Ja, ja!

Él.— ¿No has notado que se me iba un poco la ceja para la derecha?

Ella.— Te lo digo en serio. Miénteme.

Él.— Me ha tocado la lotería.

Ella.— No funciona.

Él.— ¿Lo ves?

Ella.— Otra.

Él.— Me he follado a Scarlett Johansson.

Ella.— Tampoco.

Él.— Me han aumentado el sueldo.

Ella.— Ahora sí. ¿Lo has notado?

Él.— No.

Ella.— A ver, dime otra.

Él.— Me he follado a Angelina Jolie.

Ella.— ¡Qué obsesión con las actrices americanas, por Dios! Tampoco. Venga, vuelve a decirme que no me ves como una persona estándar.

Él.— No te veo como una persona estándar.

Ella.— ¡Ajá! ¡Lo ves! No es que lo hagas cuando mientes. Es cuando mientes porque estás ocultando algo… Lo haces con esto porque crees que soy estándar. Y con lo de follarte a todas las actrices de Hollywood no funciona porque no te has follado ni a una figurante de *Amar en tiempos revueltos*.

Él.— Porque no me he puesto, que ya sabes que yo cuando me pongo…

Ella.— No te han aumentado el sueldo.

Él.— No.

Ella.— Pero hay algo que me ocultas.

Él.— ¿Qué he movido la ceja? Venga, por favor. Bueno, ahora sí que debemos estar a punto de entrar. Tú, sobre todo, no te pongas nerviosa. No sabemos si el niño ha cuajado o no, y puede ser que…

Ella.— ¿Qué el niño ha cuajado? ¿Pero qué significa eso?

Él.— He estado leyendo y, por lo visto, puede que el Predictor dé positivo, pero que realmente no haya niño. Se llama embarazo ectópico. El huevo fecundado se…

Ella.— ¿El huevo fecundado? Dime que no vas a mirar todas las enfermedades que puede tener una embarazada, ni las malformaciones que puede sufrir el feto. No leas, por favor, ni consultes Internet. Júramelo.

Él.— Te lo juuuuroooo.

Ella.— ¿Lo ves? Ahora no hay movimiento de ceja. Ahora eres sincero. ¿Qué ha pasado en el trabajo?

Él.— Ya veo que no te podré poner nunca los cuernos.

Ella.— Como no te afeites las cejas…

Él.— Me han dado un ultimátum. Mis últimos tests no han tenido buenos comentarios, y los de la revista no están contentos. Hace tres años que hago este curro, no me quedan ideas. Y si me quedo sin trabajo ahora que vamos a tener un hijo, no sé cómo vamos a sobrevivir porque…

Ella.— No te han echado. No empieces a agobiarte antes de tiempo.

Él.— He hecho todos los tests habidos y por haber, no sé qué más puedo hacer.

Ella.— Podrías hacer muchas otras cosas.

Él.— ¿Qué por ejemplo?

Ella.— Dejarlo.

Él.— Sí, claro, ahora que vamos a tener un hijo.

Ella.— Hemos ahorrado.

Él.— Pero es para el futuro.

Ella.— Eso era en el pasado, el futuro es hoy.

Él.— Pareces un libro de autoayuda.

Ella.— Por ejemplo.

Él.— Por ejemplo, ¿qué?

Ella.— ¿Sabes lo bien que se venden esos libros? Eres psicólogo. Puedes hacerlo perfectamente. A mí me ayudas muchísimo cuando estoy agobiada.

Él.— Acaban de decir tu nombre. No te pongas nerviosa. Todo irá bien. Y si no, no pasa nada, es solo el primer intento y…

Ella.— Basta, amor, en serio.

Él.— Así acababan siempre nuestras discusiones. Con un beso. Y con risas, con muchas risas. *(Pausa.)* Asistir a la visita del ginecólogo fue el episodio más raro que he vivido en la vida. Había visto la camilla con esa especie de estribos en las películas, pero verlo en directo… Verlo en directo es muy *gore*. De repente tu mujer se convierte en una especie de animal del *National Geographic*. Y un tipo vestido de blanco le pide que se abra de piernas, y ella lo hace encantada. Cuando vi esa especie de vibrador gigante casi me desmayo, pero ella lo miró tan tranquila. El médico lo introdujo en la vagina de mi mujer mientras me miraba a mí. Era… raro. Muy raro. En la pantalla nos mostró un puntito blanco. Nuestro huevo fecundado. Había cuajado y tenía seis semanas de vida. Todo estaba bien. Y, entonces, subió el volumen de la máquina y empezamos a oír un latido que iba a toda pastilla. No puedo decir que fuera un momento romántico, ni mágico, porque yo solo estaba pendiente de que todo estuviera bien. Cuando oí el latido del corazón, lo único que pensé fue: "Está vivo, está vivo y no le va a pasar nunca nada malo".

Ella.— Como mínimo un sofá.

Él.— Los pacientes están bien.

Ella.— No puedes tenerlos sentados en una silla.

Él.— Eso de los divanes es muy de Freud, pero, en realidad, los psicólogos…

Ella.— Lo tienes deprimente.

Él.— ¿El qué?

Ella.— El despacho. Tienes que crear un ambiente agradable si quieres que te vaya bien.

Él.— Que pienses que mi éxito depende de un sofá me sube tanto la autoestima.

Ella.— Los detalles son importantes.

Él.— Estoy totalmente de acuerdo. ¿Sabes qué sería un detalle? Que tu ginecólogo no nos hiciera esperar dos horas cada vez que venimos.

Ella.— Si estás tumbado, estás más relajado y seguro que te sueltas.

Él.— Mis pacientes me cuentan todo lo que tienen que contarme.

Ella.— ¿Por ejemplo?

Él.— Secreto profesional.

Ella.— Con lo pesadito que eras con los tests y ahora no me cuentas nada. Mira, tienen el catálogo de IKEA.

Él.— De eso estábamos hablando.

Ella.— Cuando miras el catálogo de IKEA es como si todo fuera posible, como si tu vida estuviera en tus manos. ¡Han sacado peluches nuevos! Oh, una gallinita. Mira qué monada.

Él.— No le vamos a comprar una gallinita al niño.

Ella.— ¿Y si es niña?

Él.— Tampoco.

Ella.— El oso panda se llama Kramig. ¿Lo sabías?

Él.— No tenía el gusto, no.

Ella.— Es un nombre bonito.

Él.— Es un nombre de oso panda sueco.

Ella.— Le podríamos poner Kramig.

Él.— ¿A nuestro hijo?

Ella.— Desde que nos conocemos dormimos con el oso panda en la cama.

Él.— Porque tú ya lo tenías antes de conocerme, que, por cierto, cuando lo vi por primera vez, flipé un poco. Da un poco de cosa ver a una mujer de 30 años que duerme con peluches como si tuviera…

Ella.— Kramig es original.

ÉL.— Ornitorrinco también es original y no por eso le vamos a poner ornitorrinco, ¿no?

ELLA.— No le podemos poner un nombre normal.

ÉL.— Qué manía con la normalidad. Que ser normal es positivo, amor, que al niño si le ponemos Kramig, ya de entrada le creamos un trauma. Que nadie lo va a saber pronunciar, que se van a reír de él, que le ponemos lo del *bullying* en bandeja. Y si el niño sale a mí, ya tendrá tendencia a que se rían de él, el pobre. Que a mí me daban unas hostias cuando era pequeño… Pero, claro, como antes eso del *bullying* no existía, pues ajo y agua. ¿Te he contado que Martínez me ponía la cabeza en la taza del váter cada vez que…

ELLA.— Nadie va a hacerle *bullying* a nuestro hijo.

ÉL.— Si se llama Juan, seguro que no.

ELLA.— Que no vamos a ponerle Juan.

ÉL.— Yo, previendo esta situación, ya he hecho una lista de nombres. He organizado un sistema de voto para que queden cuatro finalistas. Y entre esos cuatro lo echamos a suertes.

ELLA.— No pienso escoger el nombre de nuestro hijo al azar.

ÉL.— Será al azar entre los finalistas. Nos gustarán todos. Es un sistema genial.

ELLA.— Mira, aquí está la sección de cunas. ¿Cuál te gusta más? ¿La Stuva o la Sniglar?

ÉL.— ¿Has aprendido sueco?

ELLA.— ¿Esta cuna o esta?

ÉL.— Yo las veo iguales.

ELLA.— ¿Por qué no vamos el sábado?

ÉL.— No. Al niño no se le compra nada hasta que nazca.

ELLA.— ¿Con lo controlador que eres y ahora quieres esperar a que nazca?

ÉL.— Soy controlador y también supersticioso. Y da mala suerte comprarle cosas antes de que haya nacido.

ELLA.— ¿Has estado buscando en Internet?

ÉL.— Mi madre.

ELLA.— No quiero que me cuentes un drama de los que explica tu madre. No sé cómo se lo hace, pero siempre…

ÉL.— Esa de allí. Es mi madre, ¿no?

ELLA.— No me digas que le has dicho que venga a la ecografía.

ÉL.— Yo no le he dicho nada.

ELLA.— ¿Y qué hace aquí? ¿Tiene el ginecólogo en esta clínica?

ÉL.— ¿Tengo cara de saber a qué ginecólogo va mi madre? ¿Pero qué hace?

ELLA.— No te pegues al cristal, que te va a ver.

ÉL.— ¡Pues que me vea!

ELLA.— ¡Ay, no qué vergüenza!

ÉL.— Vergüenza es lo que tendría que tener ella.

ELLA.— ¿Pero ese quién es?

ÉL.— No tengo ni idea.

ELLA.— Ay, por Dios, no me lo puedo creer.

ÉL.— No rías, que no hace ni puta gracia.

ELLA.— Perdona, perdona.

ÉL.— Que no te rías, joder.

ELLA.— Ya paro, ya paro, lo siento.

ÉL.— ¿Pero qué edad debe tener?

ELLA.— Eso es secundario, ¿no? Aquí lo importante del tema es que ese, claramente, no es tu padre. Pero, si insistes, yo diría que es más joven que tú. Y está cachas. Joder con tu madre.

ÉL.— Entré en la consulta con una taquicardia que pensaba que dejaba huérfana a la criatura. Me tuve que tumbar diez minutos en el suelo y, cuando por fin pude respirar, reaccioné. Le pedí al ginecólogo que esperara cinco minutos y salí a la calle a buscar a mi madre. Seguía ahí, pegándose el lote con un tío vestido de enfermero. Cuando me vio se quedó igual, como si cada día se enrollara con un tío en plena calle. Me contó que le había conocido cuando la operaron de la matriz y que, desde entonces, estaban juntos. Y lo decía sonriendo, enamorada. La muy…

Cuando volví a la consulta estaba más blanco que antes. Y el médico estaba de mala leche porque le estaba haciendo esperar. Qué huevos, el tío. Se puso enseguida con la ecografía y,

entonces, de golpe, todo volvió a su sitio. Ella me cogió la mano y me sonrió. Y por primera vez le vimos la naricita, los ojitos, las manitas, los deditos, los piececitos… Y entre las piernecitas… la colita.

Ella.— Cuando le he dicho a tu madre que le quería comprar un cochecito de muñeca se ha puesto histérica.

Él.— ¿Un cochecito de muñeca? Si ni siquiera ha nacido.

Ella.— He estado escribiendo la carta a los Reyes Magos.

Él.— Queda casi un año para Reyes.

Ella.— Pensaba que te gustaría que por una vez la controladora fuera yo.

Él.— No vamos a regalarle un cochecito de muñeca.

Ella.— Eso es exactamente lo que me ha dicho tu madre. Y hemos tenido una bronca…

Él.— ¿Os habéis peleado por un cochecito que no hemos comprado de un niño que no ha nacido y que tardará como mínimo un año y medio en andar y poder usar un cochecito?

Ella.— Yo no quiero que le regalen juguetes sexistas.

Él.— Lo de los juguetes podemos discutirlo más adelante, ¿no te parece?

Ella.— Yo quiero que mi hijo juegue con muñecas, que vista de rosa si le apetece, que tenga una cocinita y un set de limpieza…

Él.— ¿Un set de limpieza?

Ella.— Sí, también lo he puesto en la lista. ¿Te parece mal? Porque si te parece mal, es mejor saberlo ahora.

Él.— No, no, tranquila.

Ella.— No estoy nerviosa.

Él.— No, claro.

Ella.— ¿Qué insinúas?

Él.— Nada.

Ella.— Estoy harta de que todo el mundo me diga que estoy histérica por culpa de las hormonas. Eso es totalmente machista, es como cuando te preguntan si tienes la regla. Kramig

hará lo que le dé la gana, ¿vale? ¡Y yo también! Y si se siente niña, ¡la vestiremos de niña y punto! Y como me vengan los del puto autobús a decirme lo que puede y no puede ser mi hijo te juro que…

ÉL.— Cariño, por favor.

ELLA.— ¿Qué coño le pasa a este médico? Llevamos más de una hora esperando, joder. Me duele la espalda, me sudan los muslos y estoy mareada. ¿Pero cómo puede hacer tanto calor?

ÉL.— Mira, tienen mi revista. Hace siglos que no la miro.

ELLA.— ¿A quién han cogido para hacer los tests?

ÉL.— A una tía que estaba de becaria. Y ni siquiera es psicóloga. A ver… "¿Qué serías capaz de hacer por tu pareja?". Vaya chorrada.

ELLA.— Cariño, el último que hiciste tú fue "¿Cuál es tu color favorito?".

ÉL.— Porque ya no me quedaban ideas, pero esta tía no lleva ni seis meses haciéndolos.

ELLA.— Déjame verlo. ¿Serías capaz de ir a vivir a otro país para seguir a tu pareja?

ÉL.— Qué tontería.

ELLA.— ¿Lo harías o no?

ÉL.— Depende.

ELLA.— Se tiene que responder sí o no. Parece mentira que te hayas pasado tres años haciendo eso.

ÉL.— Sí.

ELLA.— ¿Serías capaz de perdonarle una infidelidad?

ÉL.— Es que depende.

ELLA.— Cariño.

ÉL.— No.

ELLA.— ¿No?

ÉL.— ¿Me has sido infiel?

ELLA.— Sí, con esta barriga y estas cartucheras tengo a todos los del trabajo acosándome.

ÉL.— ¿Tú me la perdonarías?

ELLA.— ¿Ahora que vamos a tener un hijo? Pues claro. ¿Tú sabes el pollo que es divorciarse cuando tienes niños?

ÉL.— Está bien saberlo.

Ella.— Pero si no me entero, mejor.

Él.— ¿Si murieras querrías que tu pareja se enamorara otra vez?

Ella.— Estás de coña, ¿no?

Él.— No, no.

Ella.— ¿En serio pregunta eso?

Él.— Ahora lo de los colores ya no te parece tan malo, ¿verdad que no?

Ella.— A las niñatas que leen la revista les va a dar un ictus.

Él.— Yo querría.

Ella.— Ahora no vamos a hablar de esto.

Él.— ¿Por qué no? Seguramente tenemos dos horas de espera por delante, algo tendremos que hacer. Si me pasara algo, yo querría que rehicieras tu vida.

Ella.— Si te mueres, me muero.

Él.— Eso es lo que no quiero.

Ella.— Tú y yo somos inmortales. Y, como no nos vamos a morir nunca, esta conversación no tiene ningún sentido.

Él.— Si me pasa algo, quiero que le hables de mí al niño, que le enseñes fotos…

Ella.— Por favor, cariño, qué grima. Tú no te vas a morir nunca y punto.

Él.— Vale, me parece un plan de puta madre. Y tú tampoco. Pero si pasara, si por algún error genético rarísimo no fueras inmortal…

Ella.— Eso no va a pasar porque tengo clarísimo que soy la primera mujer del mundo que no se va a morir nunca, y tú, el primer hombre.

Él.— Pero si no fuera así…

Ella.— Pues… Me gustaría que te volvieras a enamorar.

Él.— ¿Con lo celosa que eres?

Ella.— Si no estoy para verlo… No, en serio.

Él.— Vale.

Ella.— No, vale no. Júramelo. Júrame que, si me pasa algo, seguirás con tu vida, que te volverás a enamorar, que te follarás a Angelina Jolie.

Él.— Y a Scarlett Johansson también me das permiso para…

Ella.— ¿Me lo juras?

Él.— Te lo juro.

Ella.— Y si no es una actriz de Hollywood o una tía mil veces más guapa que yo, pues tampoco pasa nada. Puede ser una chica normal, estándar, como a ti te gustan.

Él.— Ninguna de esas petardas es mil veces más guapa que tú.

Ella.— Como te mueras, te mato.

Él.— ¿Y si nos morimos los dos?

Ella.— No nos podemos morir los dos. Como mínimo uno de lo dos tiene que ser inmortal.

Él.— En serio, podría pasar. ¿A quién le dejamos el niño si se queda huérfano?

Ella.— ¿Te enfadas porque yo escribo la carta a los Reyes Magos y tú estás pensando a quién dejar el niño cuando nos muramos los dos?

Él.— ¿Eso cómo funciona?

Ella.— Y yo qué sé, pues, por lógica, supongo.

Él.— Entonces se quedaría con mi madre.

Ella.— ¿Con tu madre, la que no quiere comprarle un cochecito porque eso es para niñas? ¿Tu madre, la que ayer se pasó toda la comida contando con pelos y señales la operación de corazón a vida o muerte del marido de su amiga Lola? ¿Tu madre, la que ha dejado a tu padre para irse con un enfermero que le lleva 20 años?

Él.— A mí me daría seguridad que el niño viviera con un enfermero.

Ella.— ¿Tú sabes qué vida tendría nuestro hijo con una mujer como ella?

Él.— Es mi madre, ¿recuerdas?

Ella.— Así has salido.

Él.— ¿Perdona?

Ella.— Con tu madre, no. Con mi hermano.

Él.— Sí, o con la bisabuela, que el niño en la residencia se lo pasaría bomba.

Ella.— No es una broma.

Él.— Pero si tu hermano no sabes ni dónde vive.

Ella.— Ahora están en Colombia.

Él.— Ideal, un país segurísimo para vivir. Solo deben asesinar a 2000 personas cada día.

Ella.— Con él vería mundo y tendría hermanos.

Él.— Tus sobrinos están mal de la cabeza.

Ella.— ¿Pero qué dices?

Él.— ¡Que no son normales, cariño, que eso de haber estado toda la vida viajando les ha sentado mal! Miran raro. Y no saben hablar. Hablan castellano mezclado con chino y no hay quien les entienda. Y van descalzos porque no les compran zapatos.

Ella.— Es su filosofía. Mi hermano piensa que tienen que estar conectados con la tierra…

Él.— Tu hermano no está en la lista.

Ella.— ¿Qué lista?

Él.— La lista de personas que se quedarán con en el niño si morimos. Primero, con mi madre. Si se muere, con mi primo, si se muere con…

Ella.— ¿Los que se quedarán con el niño también se van a morir?

Él.— Si lo dejamos por escrito, tenemos que preverlo todo.

Ella.— ¿Y cuánta gente tiene que morirse para que se quede con mi hermano?

Él.— Antes que con tu hermano, le dejo con las monjas.

Ella.— No podemos decidir con quién se queda el niño si nos morimos porque ni siquiera ha nacido.

Él.— En eso tienes razón. Legalmente no creo que pudiera hacerse el testamento si…

Ella.— Nos toca.

Él.— Tranquila, amor, que todo va a ir bien.

Ella.— Que me digas eso me pone más nerviosa. Lo sabes, ¿verdad?

ÉL.— Volví a hacer varias listas de la gente que se podría quedar con el niño. Mi tía, mi hermana, nuestro amigo Carlos, la abuela, mi prima, su primo… Pero no nos pusimos de acuerdo. Ella estaba obsesionada con que se lo tenía que quedar su hermano. Que si era tan sensible y tan responsable… ¿Responsable? ¿Un tío que lleva cinco años viajando por el mundo descalzo con toda su familia? Mi hijo se tiene que quedar con mi madre, que ha criado a tres hijos varones, que es educada, y que tiene una casa, joder, que es mucho más de lo que tiene su hermano. ¡Que duermen en tiendas de campaña! Mi madre…

ELLA.— En serio, tienes que dejar de hablar con tu madre. ¿Qué toca ahora? ¿Cáncer? ¿Accidente de coche? ¿Herpes mortal?

ÉL.— Se ve que la hija de Conchi…

ELLA.— Que no quiero saberlo. Es una tragedia, ¿no?

ÉL.— Sí, pero puede pasar.

ELLA.— Hay muchas cosas que pueden pasar en la vida, cariño y no hace falta hablarlas todas. La enfermera me ha dicho que hoy van rápido.

ÉL.— ¿Eso en su mundo qué son? ¿Cinco horas?

ELLA.— Espero que no porque tengo la espalda fatal y estas sillas me van a matar.

ÉL.— Necesito que lo hablemos.

ELLA.— ¿El qué?

ÉL.— Lo de mi madre.

ELLA.— ¡Ya te dije que no va a quedarse con tu madre! Que, si nuestro hijo se sintiera niña, lo pasaría fatal, sería un margi…

ÉL.— ¿Y por qué tiene que sentirse niña?

ELLA.— Puede pasar.

ÉL.— Si no quieres saberlo, allá tú.

Pausa.

ÉL.— Pero después no me digas…

Pausa.

Ella.— Muy bien. Cuenta.

Él.— Pues resulta que la hija de Conchi, la amiga de *patch work* de mi madre… Sabes quién es, ¿no? La que se tiñe de azul y…

Ella.— Que sí, que sí. ¿Qué le pasa?

Él.— Pues que su hija casi se muere en el parto.

Ella.— Cojonudo. Justo lo que necesita oír una embarazada de 38 semanas.

Él.— A ti no te va a pasar nada porque eres inmortal. Nuestro hijo será un toro y todo irá bien. Pero si no…

Ella.— La amiga de tu madre se salvó, ¿no?

Él.— Sí.

Ella.— Pues ya está.

Él.— Pero se produjo la típica situación de película de "La cosa va mal, ¿qué hacemos? ¿Salvamos al niño o a la madre?". Y la madre ya estaba inconsciente, y lo tuvo que decidir él solo, y decidió que la salvaran a ella, claro, y ella se pilló un rebote de los grandes cuando lo supo porque…

Ella.— No me extraña.

Él.— ¡Le salvó la vida!

Ella.— Si se tiene que salvar a alguien, se salva al niño. Eso no tiene ni que discutirse.

Él.— Si tú… Que no pasará, eh, que nosotros somos inmortales. Pero si pasara algo…

Ella.— Salva al niño.

Él.— No. No. Yo te salvo a ti.

Ella.— No, amor, al niño.

Él.— Si te mueres, me muero.

Ella.— No te mueres porque tienes un niño monísimo que ya tiene nombre…

Él.— No le vamos a poner Kramig.

Ella.— ¿Por qué no? Si es perfecto.

Él.— Es sueco y no es un nombre. Ni siquiera tiene un significado bonito, significa "cremoso", que lo he buscado. No podremos ir nunca a Suecia con ese niño.

Ella.— Y como nosotros vamos a Suecia cada semana, eso es un problemón, claro.

Él.— Le llamaremos Juan.

Ella.— Juan es el nombre más común y más soso de la historia. Kramig es original, y suena bien, y tiene un significado para nosotros.

Él.— Cuando le dije a mi padre que íbamos a ponerle su nombre al niño le hizo una ilusión…

Ella.— ¿Le has dicho que le pondremos Juan?

Él.— ¿Qué te cuesta, mujer? Que el pobre hombre con lo de mi madre está destrozado, pobrecito.

Ella.— Pero si está encantado con la señora que ha conocido por Internet.

Él.— Pero eso es para tapar, está clarísimo. Por dentro está hecho polvo. Le vendrá bien una alegría.

Ella.— Muy bien, pues le pondremos Juan.

Él.— ¿En serio?

Ella.— Si salvas al niño.

Él.— Eso no lo haré.

Ella.— ¡Es mi hijo! ¡Es mi vida! ¡Soy yo quien va a decidirlo!

Él.— ¡Tú estarás inconsciente!

Ella.— Pero ahora no lo estoy. Júramelo.

Él.— Eso de salvar a la madre o al hijo pasaba en el siglo pasado. No sé ni porque…

Ella.— Le ha pasado a la amiga de tu madre, ¿no?

Él.— A la hija de su amiga. Y a saber si es verdad. Ya sabes como es mi madre. Exagera, inventa… A lo mejor simplemente tuvieron que hacerle una cesárea. Pero ella, si no tiene tema de conversación, se lo saca de la manga. Siempre tiene que ser el centro de atención, es como una niña pequeña.

Ella.— ¿Y quieres que alguien así se quede con nuestro hijo si morimos?

Él.— Ahora no estamos hablando de eso. Aunque lo del testamento tenemos que solucionarlo.

Ella.— Lo que tenemos que solucionar es qué pasa si en el parto se tiene que decidir a quién se salva.

Él.— Era una situación hipotética. Y ya te he dicho que es imposible que actualmente…

Ella.— Pues mejor me lo pones. Si es una situación hipotética imposible, ¿qué te cuesta jurar que salvarías al niño?

Él.— Si pasa algo, sería una putada y nos costaría superarlo. Pero lo haríamos. Podríamos tener otro hijo.

Ella.— Yo quiero a Kramig. No quiero un sustituto.

Él.— ¿No has dicho que se llamaría Juan?

Ella.— Solo si le salvas a él.

Pausa.

Él.— ¿Por qué siempre nos peleamos por cosas que no van a pasar?

Ella.— Porque es por lo que se pelea la gente. Viene en nuestro ADN. Si no va a pasar, ¿por qué no me lo puedes jurar?

Él.— No sé por qué le damos tanto valor a jurar si somos ateos.

Ella.— Porque es tu palabra. Y yo confío en tu palabra.

Él.— Le ponemos Kramig si quieres, o Stuva, o Singlar, o el puto nombre sueco que te dé la gana. Pero no me pidas que salve al niño porque no lo haré.

Ella.— O sea, que no me respetas como mujer.

Él.— ¿Pero qué coño dices?

Ella.— Tengo que decidirlo yo.

Él.— Lo va a decidir el médico. Y, por suerte, tu ginecólogo es suficientemente sensato como para no…

Ella.— Lo decidiremos nosotros.

Él.— Pues ya está decidido.

Ella.— ¿Pero tú te escuchas? ¡Pareces un puto nazi!

Él.— Y tú una loca. Eres la persona más egoísta que conozco y ahora, de golpe, ¡hala!, quieres salvar al niño.

Ella.— ¿Qué yo soy egoísta?

Él.— Esta discusión es absurda.

Ella.— Lo que es absurdo es que…

Él.— ¿Nos podemos calmar? Nos está mirando todo el mundo.

Ella.— ¡Pues que miren!

Él.— Por favor.

Ella.— No me toques.

Él.— Cariño…

Ella.— ¡Que no me toques!

Él.— ¿Pero dónde vas?

Ella.— Me lo tienes que prometer, tengo que saber que, si pasa algo, salvarás a nuestro hijo.

Él.— No puedo hacerlo porque sé que no podré. Te quiero demasiado.

Ella.— Si me quisieras de verdad, lo salvarías a él.

Él.— ¿Pero dónde vas? ¡Que hoy nos toca lo de las correas!

Él.— Esa discusión no acabó ni con beso ni con risas. Acabó con ella saliendo del hospital, yo corriendo detrás suyo, y ella pillando un taxi y yéndose a casa de sus padres. No me cogió el teléfono durante dos días. Habíamos discutido por cosas mucho más serias. Joder, que un día borracho besé a una camarera delante de ella y acabamos la noche muertos de risa. Nunca la había visto así. Me arrepiento tanto de haber sacado el tema, de haber hablado de qué pasaría si nos muriéramos, de qué pasaría si en el parto se tuviera que decidir a quién salvar… La ansiedad es precisamente eso: preocuparse por cosas que no han pasado, preocuparse por un futuro que no controlamos. Querer controlarlo todo es absurdo, se lo digo a diario a mis pacientes. Les invito a vivir el presente. Pero yo soy incapaz de hacerlo.

Él.— Ah, por cierto, mi madre me ha preguntado si congelaríamos el cordón.

Ella.– ¿Qué?

Él.— Se ve que es muy útil si el niño tiene alguna enfermedad rara. Que la hija de una amiga lo hizo y cuando el niño tenía 10 años…

Ella.— ¿De verdad que quieres volver a hablar de tragedias que no han pasado y que no tienen por qué pasar?

Él.— Perdona.

Ella.— Cuando tengamos al niño, no quiero oír hablar de dramas, ni de enfermedades, ni de…

Él.— Pensaba que no me ibas a coger el teléfono nunca más.

Ella.— Lástima que no me pude escapar muy lejos.

Él.— Te he pedido perdón mil veces, fue absurdo sacar el tema y tratar de imponerme de esa forma.

Ella.— Espero que te haya quedado claro que… Mierda. Ay, cariño, qué vergüenza.

Él.— ¿Qué pasa?

Ella.— Que me he meado.

Él.— ¿En serio?

Ella.— No me he dado ni cuenta. ¿Y ahora qué hacemos?

Él.— Estás chorreando.

Ella.— Vete a IKEA.

Él.— Es justo lo que estaba pensando.

Ella.— En serio, compra la cuna, y ropa de cama, y toallas.

Él.— No voy a ir a ningún sitio. Vamos a avisar a la enfermera. Si es genial.

Ella.— ¿Qué tiene esto de genial?

Él.— Has roto aguas en el hospital. ¿Sabes los nervios que nos ahorra eso? Tengo que confesarte que me daba miedo no llegar a tiempo, que tuvieras que parir en el coche, con el mal rollo que me da a mí la sangre, y que…

Ella.— ¡Au! ¡Au!

Él.— ¿Contracción?

Ella.— Joder, me duele mucho.

Él.— Amor, amor, ¿qué te pasa? ¡Cariño! ¡Ayuda! ¡Por favor! ¡Ayuda!

Él.— Fue todo muy caótico. Nuestro médico estaba en otro parto y la atendió un tío que no había visto en mi vida y no quiso dejarme entrar en el quirófano. Y yo estaba allí fuera, histérico, con el catálogo de invierno de IKEA pegado a mi mano. No sé por qué, pero no lo solté. Y, de vez en cuando, le daba una ojeada. Veía esas habitaciones tan perfectas, y las mesas, y

las cocinas… Es verdad que cuando miras el catálogo de IKEA parece que tu vida esté en tus manos. Supongo que por eso no lo soltaba. Vino a buscarme una enfermera y me llevó al quirófano. Todo el mundo estaba ajetreado. Era evidente que pasaba algo y que no era nada bueno. Ella no estaba inconsciente del todo. Me miró y le cogí la mano. El médico fue claro y directo: "Si salvamos al bebé, ella no sobrevivirá". Fue como un viaje al siglo XIX. Me imaginé a mi madre, a mi lado, diciéndome: "Yo ya te lo decía, a la hija de Conchi, cuando tuvo su segundo hijo…". El médico no llegó a pronunciar la pregunta. No hacía falta. Había que tomar una decisión y había que tomarla rápido. "¡A ella!, ¡Sálvenla a ella!", quería gritar. Pero ella me apretó la mano y me obligó a acercarme. "Salva a Kramig, por favor". Maldije el día que saqué el tema, el día que ella acabó cogiendo un taxi, el día que la llamé egoísta. No dejó de mirarme, suplicando. Y su mirada era tan clara, tan serena… Era una madre. De golpe era una madre que lo único que quería era salvarle la vida a su hijo. Cuando me pusieron a Kramig en los brazos, le llené de mocos y de lágrimas. Y él también lloraba, y el médico me decía que era normal, que el niño estaba bien. Pero ella…

Al final, resultó no ser inmortal. Y eso que, cuando ella lo decía, yo la creía. Pensaba: ¿por qué no? ¿por qué no puede ser el primer ser humano que no muera? Estaba tan segura de ella misma que todo lo que decía parecía que tenía que cumplirse. Pero esa vez se equivocó.

Kramig es el niño más simpático, inteligente y guapo que he visto en mi vida. Es igual que su madre: testarudo, "egoistorra" y acaba todas las discusiones como ella: con un beso y unas risas.

Al principio yo no soportaba estar en casa. Por eso empezamos a ir IKEA. Era donde iba ella cuando estaba deprimida, así que pensé que a nosotros también nos podría servir. Además, ella tenía razón: en IKEA las horas pasan más rápido. El primer año íbamos cada día. Llegábamos a las nueve, cuando abrían la cafetería. Yo me tomaba un café y un zumo, y Kramig un biberón de leche en polvo.

Al cabo de unos meses, ya conocía a todos los empleados. Nos juntábamos con ellos para comer y, por la noche, cuando ya habían cerrado la tienda, nos tomábamos unas cervezas. A Kramig le encantaba pasar el día en IKEA. En eso también se parecía a su madre. Empezó a gatear en la sección de baños y dio sus primeros pasos en la sección de cocinas. Cuando ya dominó eso de correr a toda leche, empezamos a espaciar nuestras visitas. Era imposible controlarlo y, después de romper quince jarrones, treinta y dos copas y veinte platos, decidí que iríamos solo un día a la semana. Ahora vamos los sábados. Le dejo un par de horas en la zona de niños y yo leo el periódico en la cafetería. Blanca hace un año que empezó a trabajar en la guardería de IKEA. Le encantan los niños. Y aunque eso un sábado por la tarde se parece más al infierno que a otra cosa, ella es feliz. Es una mujer vital y alegre. Y, poco a poco, me ha ido contagiando su alegría. Kramig está como loco con Blanca, se lo pasa pipa jugando con ella. Es una delicia verlos juntos.

Mi hijo tiene todos los modelos de peluches de IKEA en su habitación. El primero que le compré fue la gallinita. Y, aunque me costó una buena bronca con mi madre, también tiene un cochecito de muñeca de color rosa, un set de limpieza y una cocina en la que me prepara platos deliciosos. Su especialidad son los macarrones con Nocilla. Y le salen buenísimos.

En mi cama continúan estando sus peluches, y muchas noches me duermo abrazado al oso panda. A Kramig le hablo mucho de ella y le enseño sus vídeos. En uno sale cantando el *Waka Waka* de Shakira y al niño se lo tengo que poner en bucle. Bailamos el *Waka Waka* los dos juntos y nos partimos de risa. Y, a veces, de noche, cuando estoy abrazado al Kramig de peluche, pienso cómo habría sido mi vida si hubiésemos tomado la otra decisión. Pero enseguida me saco ese pensamiento de la cabeza porque, cuando nació el niño, decidí no pensar nunca más en situaciones hipotéticas. Preocuparse por cosas que no han pasado es una pérdida de tiempo y de energía. Y yo ya lo he hecho durante demasiados años. Es curioso, pero, desde que ella murió, ya no tengo ansiedad. Supongo que, al haberme pasado lo que

más temía en la vida, ya no tiene ningún sentido seguir angustiándose por lo que pueda pasar.

Hoy hace un mes que no vamos a IKEA. El niño prefiere hacer otras cosas. Hoy ha ido al zoo con mi madre y su novio enfermero. Ya llevan tres años, y la verdad es que parecen felices. Mi padre también sigue con la señora de Internet. Se jubiló y se fue a vivir con ella a Alicante. Vamos a menudo a visitarles, y mi padre y Kramig hacen pasteles, y ella, que fue nadadora profesional, le enseña a nadar en el mar.

Yo, desde que Blanca me dio su teléfono, también prefiero no ir a IKEA. No es que no me guste. Es la primera mujer en la que me he fijado desde que ella no está. Pero no la puedo llamar. Quedar con ella sería…

ÉL.— ¿Blanca? Hola, soy yo, el padre de Kramig.

Las Mil y una Muertes de Sarah Bernhardt

Antonia Bueno Mingallón

Esta pieza recibió una Ayuda a la Creación de la Generalitat Valenciana en el año 2005.

Antonia Bueno Mingallón

Antonia Bueno Mingallón es dramaturga, directora y actriz. Desde hace casi 40 años, realiza estudios y participa en proyectos teatrales. Fundadora y presidenta durante sus 13 años de existencia de la asociación DONESenART. La mayoría de sus obras están editadas y traducidas al inglés, francés, alemán y griego. Su trabajo tiene a la Mujer como eje principal de su creación artística y ha obtenido el respaldo de diversas instituciones como la beca de la Comunidad de Madrid por *Zahra, favorita de Al-Ándalus* (2001) y *Raquel, hija de Sefarad* (2004), y la ayuda a la Creación de Teatres de la Generalitat Valenciana por *Las mil y una muertes de Sarah Bernhardt* (2005) y por *Waltzing Tirisiti* (2009). Asimismo, ha recibido varios galardones por su labor teatral, entre los que cabe destacar el Premio Especial del Jurado en el IV Certamen Nacional de Directoras de Escena por *Sancha, reina de la Hispania* (2001), el XVI Premio ASSITEJ-España de Teatro para la Infancia y la Juventud por Ópera de los residuos (2009), el Primer Premio del XI Certamen de Narrativa Breve del Ayuntamiento de Valencia por *Yo, Clarita* (2012), sobre Clara Campoamor, el Accésit Teatro Mínimo del Certamen José Moreno Arenas por *El móvil del muerto* (2012), y la Elección para el I Laboratori Dramatúrgico Ínsula Dramataria Josep Lluís Sirera del Institut Valencià de Cultura por *Tiempo de argán y naranjas* (2018).

mujerdeteatro.blogspot.com

Las Mil y una Muertes de Sarah Bernhardt

Personajes
Sarah Bernhardt (Sarah)
Sara Sánchez (Sara) / Lysiane Bernhardt (Lysiane)

Cuando el público entra en la sala, se encuentra con la performance unipersonal Sarah is Dead, donde la actriz SARA SÁNCHEZ, *utilizando como tema las muertes escénicas de* SARAH BERNHARDT, *establece un soliloquio con sus propios fantasmas. Viste de negro y lleva una máscara de la divina* SARAH BERNHARDT. *Usa como elementos escénicos un ataúd, una pierna postiza, una calavera y un baúl. Sus acciones se entremezclan con las imágenes de* SARAH BERNHARDT *proyectadas, que maneja desde un ordenador portátil. Suena Endorphine, de Erik Satie, en versión electrónica de Café del Mar, a lo que se suma la voz grabada de* SARAH BERNHARDT *declamando en francés Fedra, de Racine, y el mismo texto en inglés con el que juega la actriz-performer.*

SARA SÁNCHEZ.— *What did you do, skeleton, with your soul?*
What did you do, lamp, with your flame?
What did you do, volcano, with your lava?
What did you do, deserted cage, with your beautiful bird?
What did you do, slave, with your master…?

Sarah is dead…, is dead…, is dead…
Sarah is dead…

Irrumpe la música de La Marsellesa. El baúl se abre. Una bandera francesa se agita. Bajo ella, entre una nube de vestidos polvorientos, aparece tosiendo SARAH BERNHARDT. *La joven performer detiene su acción y la contempla atónita. La Marsellesa decrece, creando un fondo sonoro que arropa las palabras de la gran diva.*

Sarah.— *Mon Dieu!* ¿Quién metió tanta antigualla apolillada? ¿Es esta manera de organizar una *tournée*? Dos botones hundidos en mis párpados, la punta de un zapato obstinada en hacerme comulgar con raso y hebillas, y las plumas de esa maldita boa haciéndome cosquillas en las narices toda una eternidad… *(Se despereza.)* Afortunadamente poseo, como Napoleón, el don maravilloso de dormir en cualquier momento y en cualquier lugar. *(Mira al público.)* Sí. El público también se rió en mis primeras apariciones… Pero, luego, conseguí hacerles llorar y estremecerse. Fue cuestión de tiempo y de constancia. Si me permiten, voy a continuar… *(Observa la escenografía.)* ¿Dónde fueron mis dragones dorados? ¿Volaron? ¿Y mis decorados? ¿Y las flores? ¿Y los muebles? ¿Y los otros cincuenta y cuatro baúles? Menos mal que traje lo esencial. *(Aspira con deleite.)* ¡Ah, este olor del Teatro! Nada más alegre que estas sombras. Nada más luminoso que esta negrura.

Sale del baúl y lo cierra, haciendo enmudecer La Marsellesa. Sentada sobre la tapa, recita el primer parlamento de Fedra.

Sarah.— No sigamos, Enone, no daré un paso más.
Me abandonan las fuerzas, casi no me sostengo.
Me deslumbra la luz que al fin vuelvo a mirar.
Y mis piernas no pueden con el peso del cuerpo.

(A la joven performer.) ¿Quién eres tú?

Sara.— Una artista multidisciplinar.

Sarah.— ¿Qué?

Sara.— Alguien que pretende hablar… de ti.

Sarah.— ¡De mí! ¿Y qué sabes tú de mí?

Sara.— *(Entra* ¡Oh, muerte, polvo de estrellas!, *de Gabriel Fauré.)* Sarah Bernhardt. Actriz. Nacida el 23 de octubre de 1844 en París… *(Se quita la máscara.)* y fallecida el 26 de marzo de 1923.

Sarah.— *(Asiente.)* También en París.

Sara.— Hija de una… cortesana holandesa y un belga que pronto abandona a la familia.

Sarah.— Dijo que volvería. Vendría a buscarme y me llevaría muy lejos…

Sara.— Debuta en la Comédie-Française en 1862, a los dieciocho años.

Sarah.— ¡Diecisiete! Mi cumpleaños era en octubre.

Sara.— Conocida como "La Divina Sarah". Sus escenas de muerte son tan célebres como su historia. Recibió la Legión de Honor…

Sarah.— ¡A los setenta! Si se descuidan… *(Muestra la banda.)* Me enterraron con ella. Cuando estoy triste o me encuentro sola, la miro y recuerdo… Allí hay mucho tiempo para recordar… Continúa.

Sara.— La más grande de las actrices. Frente a la rigidez de los postrománticos, crea una nueva fórmula: naturalidad, encanto… Una auténtica revolución.

Sarah.— Parece prometedor.

Sara.— Otros dicen que todo en ella era excesivo, ampuloso, dramático… *(Sarah se ridiculiza a sí misma. La música se va.).*

Sarah.— ¿No serás una más de esos que se conforman con copiar lo que otros dijeron de mí, para escribir una enésima biografía y vivir a mi costa…?

Sara.— Intento saberlo todo de ti.

Sarah.— ¿Por qué? Si eres una periodista… multidisciplinar has dicho, ¿no?, que busca de mí "la verdad". Me voy ahora mismo y te dejo con un palmo de narices.

Sara.— Soy actriz.

Sarah.— ¡Actriz! Eso es otra cosa. ¿Qué clase de actriz?

Sara.— *Performer.*

Sarah.— En mis tiempos se decía que había cuatro clases: malas, regulares, buenas…

Sara.— Y Sarah Bernhardt.

Sarah.— *(Ríe con su voz cantarina.)* ¿Cómo te llamas?

Sara.— Como tú.

Sarah.— ¿Sarah…?

Sara.— Sara Sánchez.

Sarah.— ¡Dios mío! Eso nos pone en un verdadero apuro.

Sara.— No te entiendo.

Sarah.— Está bien claro. No podemos llamarnos Sara las dos. ¡Sería un terrible problema dramatúrgico! Sarah dice "ta, ta, ta", y Sara contesta. ¡No, no! ¡Definitivamente no! Confundiríamos al público. Y al público hay que comunicarle con claridad nuestro

mensaje. Conmoverle siempre que podamos, divertirle cuando venga al caso y espolearle si es preciso… Pero nunca confundirle.

SARA.— Conceptos caducos. El Teatro actual no exige que renuncie a mi nombre. Sara es un buen nombre.

SARAH.— ¡Lo sé perfectamente! ¡Es el mío! El de la matriarca Sara, esposa de Abraham, que murió a los ciento veintisiete años…

SARA.— Sarah Kane, gran dramaturga inglesa, acababa de cumplir veintiocho.

SARAH.— ¡Tan joven! ¿Tenía alguna enfermedad terminal?

SARA.— Una depresión de caballo. Se suicidó.

SARAH.— ¿Y sus obras?

SARA.— La primera, *Devastados*.

SARAH.— ¿Y la última?

SARA.— *Psicosis*.

SARAH.— Coherente final… ¡Ya lo tengo! ¡Te llamarás Lysiane! *(Ante el estupor de la joven.)* Así se llamaba mi querida nieta, la pequeña de mi Maurice.

SARA.— La encargada de continuar tus Memorias…

SARAH.— Ella también era actriz. *(Le abre los brazos.)* Mi queridísima Lysiane. ¡Cuánto tiempo sin verte! *(La joven no sabe cómo reaccionar.)* ¡Vamos! ¿No eres actriz, querida nieta…? Interpreta tu gran papel. Dame una réplica de altura… Todos tenemos nuestro momento. Este es el tuyo.

LYSIANE.— Lysiane… Y yo, ¿cómo debo llamarte?

SARAH.– Está claro. Llámame abuela.

LYSIANE.— Nunca te gustó que te llamaran abuela.

SARAH.— ¿Ah, no? ¿Cómo había que llamarme?

LYSIANE.— *Great*.

SARAH.— ¡Otra vez el dichoso inglés! ¿Quieres comportarte como una nieta razonable? *(La abraza.)*

LYSIANE.— Abuela…

SARAH.— Me llamaban muchas cosas…

LYSIANE.— *(Intenta incorporar a SARAH en su performance. Suena Triomphe et tragedie, de Pitcho.)* Cabeza de virgen en cuerpo de escoba…

SARAH.— Movimiento perpetuo…

Lysiane.— Zambomba…

Sarah.— ¡Señorita revolución!

Lysiane.— ¡La vieja loca!

Sarah.— Ese es mi preferido. Esa locura es la que me hizo vivir grandes cosas, y por la que siempre fui censurada.

Lysiane.— Te gustaba dormir en un ataúd…

Sarah.— Con blando colchón y suave almohada.

Lysiane.— Despellejabas perros vivos…

Sarah.— Quemaba gatos…

Lysiane.— Tomabas drogas…

Sarah.— Demasiada gente murió a mi alrededor. Yo conseguí escapar de sus garras. *(La música se va.)* ¿Cuándo naciste? Ya no recuerdo.

Lysiane.— En el setenta y cinco. Cuando murió Franco.

Sarah.— ¿Quién? ¿De qué siglo me hablas?

Lysiane.— Del pasado.

Sarah.— ¿Y… qué siglo fue ese?

Lysiane.— El XX, claro.

Sarah.— O sea, que ahora estamos… ¡Ajá! Entonces, acerté en mis cálculos.

Lysiane.— Hoy cumplo treinta y tres.

Sarah.— Pareces más joven.

Lysiane.— Es cosa de familia.

Sarah.— *(Suena Peleas y Melisandre, de Gabriel Fauré.)* Yo no he envejecido, porque aún admiro los versos que incendia el sol de los veinte años… Bebo en las aguas de la juventud, que siempre tiene razón… Cada mañana saludo a mi destino. Es como poner los pies en una arena virgen. ¡Felicidades, querida Lysiane! ¿Cómo pude haberlo olvidado? ¡Qué falta de delicadeza no traerte ningún regalo! ¡Espera, creo que tengo algo para ti! *(Le entrega su colgante.)*

Lysiane.— ¡Esta es!

Sarah.— La lágrima gemela de la que hice derramar a Víctor Hugo con mi Doña Sol en su *Hernani*. "*Mademoiselle*, su genio me ha arrancado esta lágrima. Que brille sobre su pecho, precioso estuche de su divino corazón". Yo también acababa de cumplir treinta y tres.

Lysiane.— Pero…

Sarah.— ¿No es el cumpleaños de mi querida nieta? ¿Qué mejor regalo puede ofrecerte tu abuela? *(La observa.)* Estás de luto. ¿Alguien de la familia? Te entiendo. Tuve que salir a escena cuando murió el pobre Damala. Mi adorado esposo. Tan hermoso como bribón… "Pensaba que usted era un sinvergüenza", le dije, "Acepte mis disculpas". "Gracias, *madame*, pero no es preciso. Soy un sinvergüenza…". Un mujeriego, como Teseo. Por eso comprendió tan a fondo el alma de mi Fedra… Pero cuando uno se casa, el amor palidece y los sueños se arruinan. La amistad dura más que el amor…

Lysiane.— No es luto.

Sarah.— Entonces, ¿qué es?

Lysiane.— Moda.

Sarah.— ¿Moda? ¿Habéis desterrado los colores del arco iris? Menos mal que vine bien provista. *(Comienza a sacar ropa.)*

Lysiane.— Estoy hablando de la muerte.

Sarah.— ¿Y crees que la muerte es negrura? Te equivocas. La muerte es… blanca. De una blancura cegadora.

Lysiane.— Hace mucho que visto de negro.

Sarah.— ¿Por qué?

Lysiane.— Por… comodidad.

Sarah.— ¡Bobadas! Pruébate este vestido amarillo *(Se lo da.)*

Lysiane.— *(Lo tira.)* ¡Amarillo! Nunca me pondría nada amarillo en escena.

Sarah.— ¿Porque mi paisano Molière tuvo la ocurrencia de morirse de ese color? Otros han muerto de verde o de morado. ¿Vamos a prohibir todos los colores? Lo importante es morir en el campo de batalla… Morir actuando.

Lysiane.— Tú moriste en la cama.

Sarah.— ¡Pero actuando! Hasta mi último aliento hablé… y di que hablar.

Lysiane.— "¡Soy feliz de morir, porque dejaré de oír hablar de Sarah Bernhardt y de Ferdinand de Lesseps!".

Sarah.— Fueron las últimas palabras de Charles Narrey, amigo íntimo de Dumas hijo… ¡Qué tontería! Hay cosas más im-

portantes que decir cuando uno se muere. Yo recité *Fedra*. *(Saca del baúl una túnica blanca.)*

Lysiane.— Y le dijiste palabras amorosas a tu hijo.

Sarah.— Y a ti, querida nieta… ¿No recuerdas?

Lysiane.— Sí, abuela, claro que me acuerdo. Tu deseo indómito era agradar, agradar hasta las puertas de la muerte.

Sarah.— Elegí los parlamentos más hermosos… *(Juega con la túnica blanca y recita Fedra al modo galoclásico)*:

No tan solo te huí, ¡oh, cruel!, te alejé,
me obstiné en parecerte inhumana y odiosa.
Mas ¿de qué me sirvieron esos vanos afanes…?
Aquí está el corazón. Hiere aquí con tu acero.

Lysiane.— *(Recita Fedra de forma alternativa, intentando atraer a Sarah a su performance.)*:

No se ve por dos veces la región de la muerte.
De la muerte… La muerte…
El avaro Aqueronte jamás suelta su presa…
Jamás… Jamás… Su presa…

Sarah.— ¡Ah, Fedra! Esposa de Teseo, hermana del Minotauro… Cuando en 1879 en Londres el teatro se vino abajo, supe que Dios había venido a visitarme… Fedra era mi destino. Ya mi padrino quería que preparase Fedra para mi prueba en el Conservatorio… ¡El Conservatorio! Casi lo había olvidado. ¡Vamos, vístete o llegaremos tarde!

Lysiane.— ¿Adónde?

Sarah.— ¡A nuestra prueba en el Conservatorio! *(Recoge el traje amarillo.)* Estarás preciosa. *(Comienza a vestirla. Ve las letras SS en la ropa negra.)* Ese, ese…

Lysiane.— Sara Sánchez. Pero, también… ¡Ah, claro! Tú no conociste a Hitler.

Sarah.— ¿A quién?

Lysiane.— Él y sus SS exterminaron a los judíos. Juego a agredir con la ambigüedad.

SARAH.— Un juego peligroso. ¿Has oído hablar de Dreyfus? Un judío al que… Pero no estoy aquí para darte lecciones de Historia.

LYSIANE.— ¿Para qué estás?

SARAH.— Buena pregunta, hija, buena pregunta… ¿Crees que debo salir de escena y volver cuando sepa la respuesta?

LYSIANE.— ¿La gran Sarah Bernhardt me consulta a mí? Tú sabrás. Tienes toda una vida de tablas… y toda una muerte… ¡No puedo creerlo! Debe ser una alucinación.

SARAH.— ¿Ignoras que el Arte tiene diferentes reglas que la Vida? Yo estoy muerta y tú estás viva… ¡Excelente comienzo! ¿No te parece? Será como en el pasado. En las grandes tragedias, los muertos dialogan con los vivos. ¡Qué gran creación! ¡Tu juventud y mi experiencia! Tú conoces la época. Yo conozco el oficio. Juntas podemos llegar muy lejos.

LYSIANE.— *(Se refugia en su performance.) Sarah is dead! Sarah! Sa-rah!*

SARAH.— ¡Aquí estoy! *(LYSIANE no le hace caso.)* ¿Es forma esta de tratar a tu abuela?

LYSIANE.— Estamos en ámbitos distintos. No podemos dialogar.

SARAH.— ¿Ah, no? ¿Y eso, quién lo ha dicho?

LYSIANE.— La nueva hermenéutica teatral.

SARAH.— ¿Y dónde está esa dama que no me ha sido presentada?

LYSIANE.— Lárgate y déjame seguir con mi *performance*.

SARAH.— No puedo. Tú me invocaste.

LYSIANE.— No es cierto. No soy un chamán. No me interesa el teatro ritual.

SARAH.— ¿Tú crees?

LYSIANE.— Deja de preguntarme.

SARAH.— ¿Por qué?

LYSIANE.— ¡Me obligas a responderte… y no me gustan los diálogos!

SARAH.— ¿No?

LYSIANE.— No. Son una forma decadente del teatro del pasado. No expresan la verdad profunda.

SARAH.— ¡Qué idea tan extravagante!

LYSIANE.— *(Detiene sus acciones.)* ¿A qué coño has venido?

SARAH.— Quería decirte algo muy importante.

LYSIANE.— ¡Pues dímelo de una vez!

SARAH.— Lo he olvidado. Cuando estaba ahí *(Señala el baúl.)* todo parecía tan claro… Pero ¡zas! Se esfumó al poner el pie en este escenario. Qué le vamos a hacer. Cuando se atraviesan fronteras tan sutiles, todo corre el peligro de desvanecerse.

LYSIANE.— En 1907 anunciaste que escribirías la segunda parte de tus Memorias. ¿Has vuelto para eso?

SARAH.— Puede ser…

LYSIANE.— ¿Dónde has estado todo este tiempo?

SARAH.— Aquí mismo.

LYSIANE.— ¿En el baúl?

SARAH.— En el escenario, hijita. Habitando la voz colectiva… ¡de las buenas actrices, claro!

LYSIANE.— ¿Y tu pierna postiza…?

SARAH.— ¡No seas impertinente, Lysiane! ¡Ahora eres tú quien me abruma a preguntas! ¡Qué dirá tu *madame* Hermenéutica! ¡Vamos! ¡Acaba de vestirte o llegaremos tarde al Conservatorio! *(Le pone un sombrero.)* Todo se decidió en un Consejo de familia. "¿Qué vamos a hacer con esta niña?", dijo mamá, mirándome con aquellos ojos misteriosos, los más bellos que he visto en mi vida. "Ahora resulta que quiere ser monja. Y para eso hace falta mucho dinero", "¿Por qué no te casas?", me preguntó cariñosamente mi padrino. "Creo que tu fe es un deseo de amar".

LYSIANE.— *(Como niña SARAH.)* ¡Me casaré con Dios!

SARAH.— Mi madre sonriendo profirió las palabras más terribles: "Sarah, sabes que, después de tu hermana, eres la persona a la que más quiero del mundo". Lo dijo con lenta y dulce voz. Entonces habló el duque de Morny, retorciéndose el mostacho. "¡Que entre en el Conservatorio!".

LYSIANE.— *(Como niña SARAH.)* ¡Yo no quiero ser actriz!

SARAH.— El gran duque de Morny se marchó, en una salida de escena espectacular, y todo quedó decidido. *(Como distintos personajes familiares.)* "Hay que engordarla", "Mejorar su dicción", "Perfeccionar su voz".

LYSIANE.— *(Como niña SARAH.)* Pablito clavó un clavito, ¿qué clavito tendrá Pablito? Erre con erre cigarro, erre con erre, barril…

SARAH.— Madame Guérard, mi pequeña dama, me cogió de la mano y corrimos por las calles de París, en busca de mi destino. *(Corren por la escena.)*

LYSIANE.— Rápidos corren los carros cargados de hierro del ferrocarril…

Suena una voz de hombre.

VOZ DE HOMBRE.— ¡Henriette Rosine Bernard!

SARAH.— *(Se detiene. Mira al público.)* Ahí están. Sentados, escrutando… como aves de rapiña dispuestos a caer sobre esta pobre niña asustada… *(Susurra a LYSIANE.)* Haz la reverencia. Puedes comenzar.

LYSIANE.— *(Recita avergonzada.)* Dos pichones se amaban con tierno amor…

SARAH.— *(Como profesor gruñón.)* ¡Más alto!

LYSIANE.— ¡Dos pichones se amaban con tierno amor!

SARAH.— *(Como profesor.)* ¿Es esa forma de recitar una fábula?

LYSIANE.— ¡Viejos carcamales! ¡Sabrán ustedes lo que es Teatro! ¡Ahhhhhhhhh!

SARAH.— Eso es lo que habría deseado hacer con toda mi alma…

LYSIANE.— ¡Montón de viejos sordos e impertinentes!

SARAH.— Pero estaba demasiado asustada para gritar e, incluso, para decir una sola palabra. Entonces oí una dulce voz. *(Como profesor amable.)* "Continúa, hija".

LYSIANE.— Si hubieras salido corriendo, adiós carrera.

SARAH.— La paciencia es un arte. Lo malo es que se tarda toda una vida en adquirir su maestría.

LYSIANE.— Toda una vida…

SARAH.— Después asistí como espectadora a mi primera obra.

LYSIANE.– *Británico*, de Racine.

Sarah.— Lloré tanto, que conseguí que las miradas se dirigieran a mí… en vez de al escenario.

Lysiane.— ¿Fue esa noche cuando decidiste ser actriz?

Sarah.— No decidí ser actriz… ¡Descubrí que era actriz!

Lysiane.— *(Se quita el sombrero.)* Por si lo has olvidado, yo también soy actriz. Estaba en mitad de un espectáculo… sobre ti… cuando apareciste. *(Se dirige al portátil.)* Si me permites seguir…

Sarah.— Y este aparato… ¿qué es?

Lysiane.— Un ordenador. Algo así como tu prodigiosa memoria, embutida en una máquina.

Sarah.— ¿Mi memoria ahí dentro? ¿Y cómo demonios se ha metido ahí?

Lysiane.— Todo esto está lleno de información.

Sarah.— Pues yo no la veo.

Lysiane.— Millones de bits. Mira. *(Da a una tecla y aparece la proyección de Hamlet.)*

Sarah.— ¡Bah! Esta no es más que una de mis viejas películas. Aquel experimento de 1900… Mírame de Hamlet… Si hubiese podido verme a tiempo… ¡Lo que os habréis burlado de mí! ¡En qué mala hora se me ocurriría dejarme grabar en cine!

Lysiane.— Estas imágenes se conservan como una reliquia.

Sarah.— ¿De verdad? Entonces acerté al decirle a aquel director: "Hace bien en fijarme en su película, porque estoy en vías de disolverme y acabaré desapareciendo de este mundo visible".

Lysiane.— *(Imitándola.)* "¡Soy una película! ¡Soy inmortal!"

Sarah.— Sigo pensando que el cine es un arte demasiado pequeño… Eso no son más que fantasmas enlatados. Prefiero los auténticos fantasmas.

Lysiane.— ¿Como tú?

Sarah.— ¡Como yo!

Lysiane.— ¿Tú también… hablaste con espíritus?

Sarah.— Tenía que interpretar *Espiritismo*, de Sardou.

Lysiane.— La esposa infiel que finge su muerte y vuelve como "espectro" para pedir perdón. Un auténtico fracaso.

Sarah.— La retiró el triunfo de Tosca.

LYSIANE.— Y ahora estás intentándolo de nuevo, con tus reglas.

SARAH.— No se me había ocurrido. ¿Tú qué crees?

LYSIANE.— No sé… En un mundo virtual como este, una buena historia de fantasmas puede ser el éxito de la temporada. Se trataría de darle un toque…

SARAH.— ¡Estás empezando a pensar con la cabeza! ¡Eso es ser empresaria teatral!

LYSIANE.— ¿Lo ves? ¡Ya me estás liando!

SARAH.— ¿Y eso de lo "virtual", qué es?

LYSIANE.— Existen unas cosas llamadas redes…

SARAH.— ¿Las de pescar? En Belle-île había muchas, ¿te acuerdas? *(Vuelve Peleas y Melisandre, de Fauré. SARAH se pone el sombrero.)* Eras tan pequeña… Los largos veranos, los paseos por la playa, y tú, mi pequeña flor de Lis, siguiéndome a todas partes como un gatito ronroneante… Las siestas en las hamacas, los mirones con prismáticos, y yo intentando pasar desapercibida… ¡Yo, Sarah Bernhardt! "¡Estoy dormida, estoy dormida!".

LYSIANE.— Me refiero a las redes informáticas. El *network*. La nueva tecnología.

SARAH.— Me apasionan las nuevas tecnologías. El telégrafo. ¡Qué gran invento! ¡Y el teléfono! En el estreno de *El Aguilucho*, se instaló "el teatrófono", teatro por teléfono. Rostand, enfermo, pudo escuchar mi voz desde su lecho…

LYSIANE.— Ahora también está la televisión… Y la gran red de redes: Internet. Sí, abuelita. Los ordenadores, los SMS, el móvil… *(Saca uno. SARAH lo coge curiosa.)*. Incluso hemos ido a la luna.

SARAH.— ¿Tú has estado allí? *(Gesto negativo de LYSIANE.)* ¿Entonces cómo lo sabes?

LYSIANE.— Lo vi en la tele.

SARAH.— ¡Vaya una cosa! Yo también lo vi en el cine. Los Lumière eran geniales.

LYSIANE.— Hemos avanzado mucho.

SARAH.— ¿Ah, sí? ¿Hacia dónde? *(Devuelve el móvil y se retoca.)* Bueno, creo que llego a tiempo para el homenaje.

LYSIANE.— ¿Qué homenaje?

SARAH.— ¡Los cien años de mi muerte!

Lysiane.— Faltan quince.

Sarah.— ¿Ah, sí? Comprende que allí, de donde vengo, el cálculo del tiempo no es un deporte muy practicado… ¡Está bien! Me voy. Ya volveré, si vuelvo, dentro de quince años. Perdón por los malentendidos… y las molestias…

Lysiane.— Espera… ¡No puedes irte!

Sarah.— ¿Por qué no?

Lysiane.— *(Busca urgentemente una respuesta.)* ¡Míralos, han venido a verte!

Sarah.— ¿Quiénes? ¿No serán mis acreedores, esas ratas que me persiguen sin descanso? ¡Mis críticos más despiadados! ¡El único tribunal que nunca me absolvió! *(Forzando la vista.)* No veo a nadie…

Lysiane.— ¡Cómo puedes decir eso! Han venido todos. Mira, ahí está Víctor Hugo… Más allá, Dumas…

Sarah.— ¿Quién, padre o hijo?

Lysiane.— Los dos. ¡Vino hasta Freud!

Sarah.— ¿Ese joven doctor que estudia en París los trastornos mentales?

Lysiane.— Ese. ¿Sabes que su despacho está presidido por un gran retrato?

Sarah.— ¿De quién?

Lysiane.— De la gran… ¡Sarah Bernhardt!

Sarah.— Será aquel de Nadal donde posé desnuda por, bueno, por unos francos. Los doctores mentales son tan raros…

Lysiane.— Y aquí, en primera fila, la Duse.

Sarah.— Seguro que esa ha venido a reírse de mí, como siempre, a ver si encuentra algún defecto en mi actuación. *(A una espectadora.)* Hola, Eleonora, cuánto tiempo… No creí que volviésemos a vernos las caras… Por lo que veo, la tuya sigue siendo eternamente vulgar. ¿Has traído a tu amante D'Annunzio? No, no te molestes, puedes continuar sentada en el patio de butacas, de donde nunca debiste salir para pisotear este espacio sagrado. *(Saluda con solemnidad.)* Querido público: sabía que, aunque tardase cien años, seguiríais ahí sentados, aguardándome. Prometo que no os defraudaré.

Lysiane.— ¿Sabes quién está en aquel palco?

Sarah.— Aquello que brilla es… ¡una corona! *(Hace una reverencia.)* Majestad, gracias por asistir a mi *rentrée*. *(Mira hacia una butaca.)* ¿Y ese quién es?

Lysiane.— No sé. Va vestido de torero.

Sarah.— De torero… ¿Qué teatro es este?

Lysiane.— Abuela, estamos en España. *(Llegan las alegres notas de El Barberillo de Lavapiés, de Barbieri.)*

Sarah.— *Mais, voilà!* ¡Este es el Teatro de la Princesa! A veces vuelvo aquí, a encontrarme con doña María y recordar viejos tiempos, cuando fue a París en el 85 a tomar clases y se acercó tímidamente a mi camerino, antes de ser la gran Guerrero. *(La descubre en un palco.)* Mírala, ahí arriba. ¿No la ves? *Comment ça va*, María? Tuviste el honor de morir en tu propio palacio… Escalinatas, balcones, vestíbulos, colmados de arcos, molduras, espejos… Regia portada grecorromana y hermosísimo interior neomudéjar… Desde esos anfiteatros se ve y se oye a la perfección, cosa no muy común. ¿Qué era mi Renaissance al lado de este coliseo? ¡Nada! Solo una caja de pulgas, donde no podía estirar los brazos sin tropezar con las paredes. Tuve que deshacerme de él tras admirar esta joya.

Lysiane.— ¿No sería que te estabas haciendo vieja y te disgustaba la cercanía del público?

Sarah.— ¡Era un problema de respiración!

Lysiane.— Y un enorme gasto de maquillaje.

Sarah.— ¡Me ahogaba mi asma!

Lysiane.— Y tus deudas…

Sarah.— Lo abandoné, ¡al fin!, con Medea.

Lysiane.— Después de perder millones.

Sarah.— ¡Ah! ¡El Teatro de la Princesa!

Lysiane.— Ya no se llama así.

Sarah.— ¿No? Era un bonito nombre.

Lysiane.— Ahora le llaman María Guerrero.

Sarah.— ¡Vaya! Le pusieron tu nombre, mi vieja amiga… *(Al palco.)* No me habías dicho nada, María. Cuando fuiste a París en el 98, tuve que meterte, a mi pesar, en la caja de pulgas. Vuelve ahora, querida. Mi gran teatro Sarah Bernhardt te espera con los brazos abiertos. Haz como yo… ¡Aparécete en París*! (Mira a su*

alrededor.) ¡El Teatro de la Princesa! ¿Aún hay monarquía en España? Yo conocí a Alfonso XIII. Me regaló este hermoso broche de diamantes… ¿Quién reina ahora? ¿Otro Alfonso? ¿Y la reina, es también extranjera? ¿Y la princesa?

LYSIANE.— Una de esas periodistas que buscan de ti "la verdad".

SARAH.— ¡Una plebeya! Estos españoles, siempre tan bizarros.

LYSIANE.— También hizo teatro.

SARAH.— No hay duda, estos son tiempos nuevos. ¿Y tú, por qué estás triste, princesa?

LYSIANE.— ¿Qué motivo tendría para reír?

SARAH.— ¿Te parece poco la vida?

LYSIANE.— La vida… ¿Y qué hago con ella?

SARAH.— ¡Simplemente vivirla! ¡Quién pudieras! ¿Te parece poco el Teatro?

LYSIANE.— El Teatro ha muerto.

SARAH.— ¿Ha muerto? Pues yo no le he visto por allí arriba. No, hija, no ha muerto. ¿No sientes su respiración? ¿No hueles su perfume? El Teatro es eterno. Yo morí, tú morirás, pero él seguirá siempre aquí.

LYSIANE.— Te digo que ha muerto.

SARAH.— ¿Y quién le ha matado?

LYSIANE.— No sé, a mí me lo dieron agonizante.

SARAH.— Y tú le estás clavando la puntilla como en los toros.

LYSIANE.— ¿No has leído a Beckett? *(Extrañeza de SARAH.)* Definió la estética del fracaso, la imposibilidad de expresarse, la técnica de la sustracción… Sus dramas son apasionantes testimonios lúcidos de la nada. Él nos abrió los ojos.

SARAH.— ¿A qué? ¿A la impotencia? Tiempos oscuros estos, más que cuando usábamos luz de gas. Bueno, ¿y qué piensas hacer?

LYSIANE.— ¿Queda algo por hacer?

SARAH.— Queda todo. El Teatro no es repetición muerta como esas infames películas que tan poco honor me hicieron.

(Señala la proyección.) El Teatro es un rito vivo, que nace cada noche… gracias a nosotros.

LYSIANE.— Nosotros…

SARAH.— Nosotros, los sacerdotes, las sacerdotisas.

LYSIANE.— Conceptos románticos. El drama de la vida es más complejo… y miserable.

SARAH.— ¡Al diablo las elucubraciones vanas! Llenemos nuestros cálices con los mejores vinos… ¡y bebamos hasta hartarnos! Yo, Medea, bacante de Dioniso, te invito a brindar conmigo. ¡Sonríes! Ah, veo que no está todo perdido. Estas venerables tablas… Aquí brillaron mi Tosca, mi Fedra, mi Gismonda, mi Margarita, mi Hamlet… Acababa de estrenarlo en París. Se llenaron todas esas butacas. Madrid entero vino corriendo a ver a aquella atrevida mujer que osaba interpretar al príncipe de Dinamarca. *(Saca del baúl una capa que coloca sobre sus hombros.)*

LYSIANE.— Apareciste inmóvil, los brazos cruzados, pálida y triste… *(SARAH interpreta las actitudes.)* La capa terciada con varonil desaliño… El público estaba contigo.

SARAH.— *(Declama Hamlet.)* "¿Aparentar? No, señora, yo no sé aparentar".

LYSIANE.— *(Coge del baúl un recorte y cita una reseña de la época.)* "Su interpretación de Hamlet es totalmente diferente. Sin recovecos ni dobles sentidos".

SARAH.— *(Continúa declamando Hamlet.)* "Ni el color negro de este manto, ni el traje acostumbrado en solemnes lutos, ni los abundantes ríos de mis ojos, ni la dolorida expresión del semblante, bastarán para manifestar el verdadero afecto que llena mi alma".

LYSIANE.— *(Continúa la cita.)* "Deshilvana los versos como melopea de oro, con voz dulce, lánguida y clara".

SARAH.— *(Continúa Hamlet.)* "Aquí dentro anida algo más profundo que la apariencia…".

LYSIANE.— *(Sigue la cita.)* "… que se pliega maravillosamente al hechizo del ritmo".

SARAH.— *(Sigue Hamlet.)* "El resto solo son atavíos del dolor".

Lysiane.— *(Acaba la cita.)* "Pronunciación perfecta, movimientos acompasados y armoniosos, reflejo de la tradición galoclásica". Te permitiste hacer el famoso monólogo sentada y a media voz.

Sarah.— *(Declama otro fragmento sentada en el baúl.)* "Ser o no ser: he ahí la cuestión. ¿Cuál es más digna acción del ánimo: sufrir los aguijones penetrantes de la fortuna injusta o enfrentarse al torrente de calamidades y darle fin con atrevida resistencia? Morir es dormir". *(Se levanta y se quita la capa negra.)* ¡Ah! Fueron dos *tournées* magníficas en este teatro. En la primera recuerdo que los españoles pedían un Teatro Nacional.

Lysiane.— Pues ya lo tenemos.

Sarah.— ¿Ah, sí? ¿Y dónde está?

Lysiane.— *Voilà!*

Sarah.— ¡Bravo por España y su teatro! Faltaban cinco años para el nuevo siglo. Se inauguraba el nuevo emplazamiento de la Cibeles… ¡Qué controversias entre los madrileños!

Lysiane.— Dos diosas estrenaban escenario.

Sarah.— "¡Cuerpo de diosa!", exclamaron los médicos de La Equitativa que me reconocieron.

Lysiane.— ¡No me lo puedo creer! ¿Aprovechaste tu viaje para hacerte un seguro de vida?

Sarah.— Así, si me moría, iría de Madrid al cielo como decía aquel chotis. *(Canta el comienzo.)*

De Madrid al cielo.
Y un agujerito para poder verlo
y poder siempre soñar…

¡Ah, el cielo de Madrid! ¿Sigue siendo tan hermoso?

Lysiane. .— No sé…

Sarah.— ¿No?

Lysiane.— Nunca me he fijado.

Sarah.— ¡Cómo es posible!

Lysiane.— Hay muchas cosas que hacer aquí abajo.

Sarah.— ¿Tan importantes como mirar el atardecer? Volví a pisar estas sagradas tablas días antes de finalizar mi querido siglo XIX. ¿Aunque cuál fue realmente mi siglo? ¿Cuál es el tiempo

de los artistas? El verdadero Arte sobrepasa las circunstancias que le ven nacer. ¡La escena estaba en plena ebullición! Vuestro joven Benavente publicaba su manifiesto por un Teatro Artístico, siguiendo la estela innovadora de nuestro Antoine…

LYSIANE.— ¿El rancio Benavente? No puedo creerlo.

SARAH.— *(La música desaparece.)* Esas dos no fueron las únicas veces que vine a España.

LYSIANE.— Lo sé. Fueron cinco. La primera tenías diecinueve años.

SARAH.— Eran mis comienzos…

LYSIANE.— Aunque ya habías estado en la Comédie-Française.

SARAH.— Y la había abandonado. ¡Me asfixiaba esa frialdad sepulcral! Un día en la puerta de artistas vi un montón de gente y me asusté. ¿Por qué están esperando? ¿Para matarnos a la salida? *(Se ríen ambas.)*

LYSIANE.— Habías entrado en el Gymnase.

SARAH.— Allí todo era encantador… Pero los papeles tan pequeños como grande mi deseo de triunfar. *(Se imita a sí misma, en una frívola canción.)* "¿Un besito? ¡No, no, no!". Yo quería hervir, pero no burbujear.

LYSIANE.— Y de nuevo intervino tu madre…

SARAH.— "Hija, has estado horrible en esa ridícula princesa rusa. Nunca me he sentido tan avergonzada… Me temo que no has sido llamada por el Noble Arte del Teatro".

LYSIANE.— Te fuiste llorando a casa.

SARAH.— Y tomé mi gran decisión.

LYSIANE.— ¡Vendrías a España!

SARAH.— Había leído a Dumas y a Gautier. Su retrato de este país era fascinante… ¡Me casaría con un torero y cambiaría de vida!

LYSIANE.— ¿Viniste ya embarazada?

SARAH.— *Oh, là, là!* ¡Esa es la gran pregunta! ¿Te gustaría conocer la respuesta?

LYSIANE.— Tengo mis razones para desear escucharla.

SARAH.— Yo también puedo tener las mías para callarla.

LYSIANE.— Apenas unas líneas en tus Memorias.

Sarah.— Como actriz, debes haber oído hablar del monólogo interno.

Lysiane.— Sí, lo más importante es lo que no se dice… ¿Vas a decírmelo ahora?

Sarah.— *(Se oyen murmullos.)* ¿Por qué hay tanto revuelo entre el público? ¿Será que no les gustamos?

Lysiane.— Es el torero, que se ha puesto en pie…

La gigantesca sombra de un torero se proyecta en la escena. Suena la suite orquestal de Carmen, de Bizet.

Sarah.— Hace ya tanto tiempo… La primera vez siempre es especial, no puede olvidarse… *(Saca una mantilla y un abanico, transformándose en aquella jovencita que visitó España por vez primera.)* Todo me envuelve de nuevo, huelo la sangre y los gritos… Aunque estaba empezando, ya era el mejor. Años después, las mujeres le adorarían. A mí también me enamoró…

Lysiane.— Entonces, abuelita, ¿encontraste a "tu" torero?

Sarah.— ¡El torero! Salvador Sánchez, ¡Frascuelo!

Lysiane.— Salvador… Sánchez…

Sarah.— Nunca había conocido a un hombre como él.

Lysiane.— En casa de tu madre había muchos…

Sarah.— Este era… ¡de otra raza! *(La música de Bizet queda de fondo.)* ¡Qué terrible viaje desde Marsella! Uno sabía cuando salía, pero nunca cuándo ni cómo llegaría. Los bandoleros eran una plaga… Y las posadas…

Lysiane.— ¿Cómo eran?

Sarah.— De tres tipos: malas, peores… y pésimas. Y aquella ciudad portuaria de Alicante… "¿Se puede tomar algo?", "Tome usté asiento"…

Lysiane.— ¿Y Madrid? ¿Cómo era Madrid?

Sarah.— La noche del primero de mayo llegué a la Puerta del Sol. Una puerta siempre abierta. ¡Bullicio de gentes, caballerías, vendedores de diarios, aguadores con cubos semejantes a vasos etruscos! Todo un universo, iluminado con gas, como la luna y el teatro. Decían que en el subsuelo había una mina de oro… Me dormí con las doce campanadas y el rumor de la

fuente, colándose por las ventanas del Hotel París… Desperté sobresaltada con gritos y música. ¿Se habían vuelto locos los madrileños? *(Remedando los gritos.)*

¡Honor y gloria a los héroes!
¡Y que todo español al monstruo jure
rencor de muerte, que en sus venas cunda
y a cien generaciones se difunda!

LYSIANE.— ¡El desfile del 2 de Mayo! Festejaban que os habíamos echado de aquí.

SARAH.— ¡Vaya recibimiento! ¡A mí! ¡Una embajadora francesa! Emilia Dausant, actriz que también se alojaba en el hotel, me lo explicó en el desayuno, mientras leía la crítica de Otelo. *(Le pasa un recorte.)*

LYSIANE.— *(Lee.)* "Anoche acabó la temporada en el Real. Vimos en Otelo que el señor Sterbini es joven, lo que no es poco, estando el teatro a oscuras, como siempre. Dos chinos asistieron a la función y no cesaron de darse aire con sus abanicos." *(SARAH se abanica con furia. LYSIANE se ríe.)*

SARAH.— Sí, Emilia era muy divertida. Como protegida de don Manuel Catalina, llevaba tres temporadas en el Príncipe. Esa noche libraba y me llevó al Teatro Circo a ver *El Sitio de Zaragoza*… ¡Los toros… eran los franceses! *Mon Dieu!*

LYSIANE.— ¿Una obra de teatro?

SARAH.— ¡Una bufonada! Pero el bufón era un joven novillero… Frascuelo… Emilia me lo presentó en el Café Imperial. Su figura varonil, su rostro de bronce, sus ojos azabaches bullendo de energía… Yo había tenido un pretendiente español, aquel curtidor calvo que perdía su cabeza, sin un pelo, por mí. Ahora contemplaba embelesada esa abundante cabellera negra y rizada, con su coleta cayendo sobre la chaquetilla colmada de bordados, orlas, madroños… ¡Un héroe clásico*! (Se quita la mantilla y da un pase de capote. Como Frascuelo.)* "¿É uzté artizta?".

LYSIANE.— *(Como SARAH joven.)* "Soy una rendida admiradora de su arte".

SARAH.— *(Como Frascuelo.)* "Loz toroz y el teatro zon doz artez zublimez".

Lysiane.— *(Como Sarah joven.)* "Usted se juega la vida".

Sarah.— *(Como Frascuelo.)* "Zeñorita, matan máz zus ojoz que loz cuernoz de un morlaco". *(Volviendo a sí misma.)* Esa noche no pude dormir… Un solo día en Madrid y esta ciudad me tenía subyugada… Dos días después asistí a mi primera corrida. Toreaban Cúchares, el Tato, el Gordito y Bocanegra.

Lysiane.— ¿Y Frascuelo?

Sarah.— Ya te he dicho que entonces era solo novillero. "Yo quió zer torero y lo zeré", me susurró al oído. Sus rizos negros jugando con mis rizos rojos… Compartiendo un mismo sueño: ¡Triunfar en el Arte! Los críticos le decían, como a mí, que no estaba mal, pero que aún tenía mucho que aprender. "Quió zer rico y famozo, y en Ezpaña zólo dezta forma ze pué lograr". Llegaría a ser tan grande como esos matadores.

Lysiane.— Tú serías más que la gran Rachel… Maurice nació casi ocho meses después…

Sarah.— *(Cortando la insinuación.)* Ese sábado asistí al salón de la Condesa de Velle. Su exquisito gusto francés aunaba tradición y nuevas tendencias. Me abrió su casa. Ante mí se rindieron los dos mundos: el *snob* de los salones y el popular de los toros.

Lysiane.— ¿Volviste a ver a Frascuelo?

Sarah.— Ese domingo, baile en Capellanes… Y el domingo siguiente, San Isidro, romería en la Pradera. Tiempo veraniego. Olor de fritangas, rumor del agua, son de los organillos y miles de incidentes: riñas, cuchilladas, heridos en los columpios… Un portugués y dos españoles detenidos. El primero, por blasfemar borracho contra la bandera española. Los otros, por hacerle tragar sus palabras con varios litros del Manzanares…

Lysiane.— *Mon Dieu!* ¡La Divina Sarah en esos lances!

Sarah.— La mañana siguiente me despedí de Emilia, dejándole una carta. "Querido Salvador: Tu país es apasionante, y tú, adorable, pero yo amo por encima de todo el Teatro. Como bien sabes, una gran pasión necesita alimentarse de todas nuestras fuerzas, no admite medianías. Tú y yo somos demasiado ambiciosos. Dos "tes" nos separarían siempre: el Teatro y los Toros. Serás grande, como lo seré yo. Brindemos por ello a nuestros dioses patrios. Hasta siempre, Sarah." *(Se quita la mantilla. La mú-*

sica sale.) El profesor Neumayer anunció para el año siguiente el fin del mundo. Cuando ese cometa llegara arrastrando su larga cola, quería estar en casa, con los míos.

Lysiane.— ¿Volviste… a verle?

Sarah.— Fue otro mes de mayo, en París… Veinte años después.

Lysiane.— Triunfabas con *La Dama de las Camelias*.

Sarah.— Grandes carteles llenaron vallas y faroles, anunciando la primera corrida. En el Hipódromo se instaló una plaza de toros desmontable, enorme, cubierta de cristales. Los periódicos publicaron bravas semblanzas del gran torero… Salvador llegó en olor de multitudes a la estación de Orleáns y se instaló en una suite del Gran Hôtel de la Terrase. La mañana siguiente se paseó a caballo por los Campos Elíseos…

Lysiane.— ¿Le viste torear?

Sarah.— La corrida fue suspendida.

Lysiane.— ¿Por la lluvia?

Sarah.— Por el celo de la autoridad. Lo consideró un espectáculo bárbaro.

Lysiane.— Ya… Políticamente incorrecto.

Sarah.— *(Saca un clavel rojo del pecho.)* Fue a ver mi *Dama de las Camelias*. Me regaló este clavel. Aún conserva su aroma…

En el silencio cargado de fragancias se desgrana El Cid, de Massenet. Ambas se sienten a gusto en el mismo nivel de ficción. Un pícaro ángel atraviesa la escena de puntillas.

Lysiane.— Los hombres…

Sarah.— Excelentes actores en una mediocre comedia que ellos mismos han escrito. Les conozco bien. He sido su discípula y su maestra. *(Guarda el clavel. La música de Massenet se aleja.)* Sí. Fui puta unos años, unos cuantos años. ¿Te sorprende que diga lo que todo el mundo sabe? Ahí fue donde adquirí la experiencia del sublime fingimiento. Al fin y al cabo, actor en griego es *hipokrites*, ¿no? La actriz, como la cortesana, vive de la pasión, el placer y el artificio. Ambas dan funciones tarde y noche, sueñan

con largas temporadas en cartel y buenas pagas, temen el desempleo y la vejez…

Lysiane.— ¿Quieres decir que sin ese aprendizaje… nunca habrías llegado a ser la Divina Sarah?

Sarah.— Es más difícil engañar en la cercanía del lecho que en la distancia del escenario. Además, hacer el amor era el camino más rápido… Al menos, en mi tiempo.

Lysiane.— Me temo que ahora también.

Sarah.— ¿Tú también tienes un protector?

Lysiane.— Bueno… Tengo una subvención.

Sarah.— ¿Y eso qué es?

Lysiane.— Es dinero para hacer teatro.

Sarah.— ¿A cambio de qué?

Lysiane.— Pues de un proyecto atractivo y rompedor, de la búsqueda de nuevos lenguajes, de…

Sarah.— ¡Vaya! ¡Y dices que no han cambiado las cosas! ¡Dinero para hacer teatro! *(Mirando los elementos de la performance.)* O lo que sea… ¡a cambio de nada!

Lysiane.— Bueno, ya te he dicho, a cambio de algo… interesante.

Sarah.— ¿Y qué diablos es eso de "interesar"? ¡En mi tiempo el teatro tenía que fascinar!

Lysiane.— No hablo de teatro convencional, sino de teatro de riesgo, de investigación.

Sarah.— ¿Te parece poca investigación averiguar lo que trataban de decirnos aquellos gigantes de la dramaturgia, y poco riesgo llevarlo a la escena?

Lysiane.— A mí, como a ti, me repugna el conservadurismo. El Teatro tiene que romper tabúes.

Sarah.— ¿Quieres volver a abrir la caja de Pandora?

Lysiane.— Esa caja se abrió hace ya mucho tiempo.

Sarah.— Los dioses la cerraron en su momento. Por algo sería.

Lysiane.— Los dioses no tienen por qué decirnos qué hacer. A ti no te lo dijeron… Y si te lo dijeron, no los escuchaste. ¿No te das cuenta? ¡Queremos dinero del sistema para destruir al sistema!

SARAH.— ¿Y cómo vais a hacerlo?

LYSIANE.— Socavando los cimientos de su propio lenguaje. El que usa para dominar y corromper.

SARAH.— ¿Y después?

LYSIANE.— Crearemos… algo nuevo.

SARAH.— ¿Un orden nuevo? Querida mía…

LYSIANE.— Me tratas como si fuese una niña.

SARAH.— Una niña ingenua… y perdida. Sí, bajo tu disfraz de lobo agitador, se esconde una ovejita indefensa.

LYSIANE.— ¡Llevo casi diez años viviendo de esto!

SARAH.— ¡Yo llevé sesenta! Y cada día tenía que salir a escena a cazar mi dinosaurio para llevármelo a la cueva. Si no, esa noche no había cena.

LYSIANE.— No me hagas reír. Cuando surgió la humanidad ya se habían extinguido los dinosaurios.

SARAH.— Es una licencia poética. ¿Es que no entiendes de metáforas? Romper el lenguaje…

LYSIANE.— Deconstruirlo. El postmodernismo…

SARAH.— ¿El qué?

LYSIANE.— El modernismo, que nacía cuando tú morías, acabó muriendo también.

SARAH.— Una lástima. ¡Era tan hermoso!

LYSIANE.— El postmodernismo también está a punto de morir. Hay quien dice que ya ha muerto…

SARAH.— ¡Vaya! No dejáis títere con cabeza.

LYSIANE.— A partir del siglo XX, el Teatro se atrevió a dejar de contar.

SARAH.— ¿Ah, sí?

LYSIANE.— ¡Abdicó de su función narrativa!

SARAH.— Terrible y esclavizante función…

LYSIANE.— El postmodernismo decreta la muerte de las utopías y los grandes relatos. La deconstrucción…

SARAH.— ¿Sabías que uno de mis juegos predilectos con mi padrino era recitar a La Fontaine y adivinar de qué fábula se trataba?

LYSIANE.— ¿Y eso qué tiene que ver con lo que estamos hablando?

SARAH.— Se trataba de comenzar la fábula por el final.
"Baila, pese a tu cuerpo.
Pues ahora, que yo como,
cuando yo andaba al remo…
¡Hola!, ¿con que cantabas…"
"Sin cesar ni un momento,
Cantaba alegremente,
a todo pasajero…"
"Yo", dijo la Cigarra.

La cigarra y la hormiga. ¡Pobre padrino! Siempre ganaba yo. ¡A mí me vas a hablar de deconstrucción!

LYSIANE.— Las fábulas de animales son estúpidas. Del derecho o del revés.

SARAH.— Tienes razón. Desde el punto de vista científico, La Fontaine es un disparate… Pero es que el punto de vista científico es muy aburrido.

LYSIANE.— Hablas como si fueras mi madre.

SARAH.— Soy tu abuela.

LYSIANE.— En realidad, mi madre nunca me habló así.

SARAH.— Debería haberlo hecho.

LYSIANE.— No quería molestarme.

SARAH.— Una de las tareas de los padres es molestar a sus hijos.

LYSIANE.— ¿Lo hiciste tú con el tuyo? *(SARAH calla.)* Fuiste una adelantada a tu tiempo… Criaste un hijo caprichoso, inmaduro…

SARAH.— Tu padre.

LYSIANE.— *(Rompe, como SARA SÁNCHEZ.)* ¡Mis padres fueron los *hippies* de Mayo del 68!

SARAH.— ¿Qué mayo fue ese?

LYSIANE.— Un mayo francés en el que toda una generación rechazó el mundo de sus padres… y puso las palabras patas arriba.

SARAH.— Se les verían las enaguas.

LYSIANE.— Desconfío profundamente de las palabras y de la capacidad de los artistas para transformar con ellas el mundo.

SARAH.— Bueno, algo de razón no te falta. Puede que sean puentes imperfectos, pero nos ayudan a pasar al otro lado. *(Señala la sala.)* Ahí donde está nuestro público.

LYSIANE.— Ya no.

SARAH.— ¿Se fueron? *(Forzando la vista para ver.)* ¿Tan mal lo estamos haciendo? En mi tiempo abarrotaban la platea. Algo de culpa habréis tenido vosotros.

LYSIANE.— El Teatro no puede seguir siendo explícito en un mundo tácito.

SARAH.— Siempre hubo diletantes de la incomunicación. En mi época, ¡a finales del XIX!, Gissing escribió una novela en la que un personaje escribe a su vez otra novela donde lucha por que sus personajes sean tan aburridos, que nadie pueda seguir leyéndola.

LYSIANE.— ¿La leíste?

SARAH.— Me aburrí.

LYSIANE.— Como pretendía su autor.

SARAH.— ¡Ah, las palabras! ¡Misteriosos mensajeros del alma! Cuando pierden esa sagrada misión, se convierten en ruido, simple y aburrido barullo.

LYSIANE.— Ahí fuera, las cosas no son precisamente hermosas…

SARAH.— La belleza no suele estar a la vista. Es una preciosa perla… A menudo, la ostra está tan encajada que hay que hacer un enorme esfuerzo por abrirla. Pero… *Oh, là, là!*… ¡Merece la pena! Si logramos que circule sangre por nuestras palabras, que produzcan palpitaciones… El colmo del realismo es la insulsez total. Por eso siempre fui antirrealista.

LYSIANE.— Pues… estabas forrada.

SARAH.— Intenté aunar el interés económico con el artístico. ¿Es eso pecado? ¿Tú sabes lo que es mantener una compañía? *(Mirando los objetos de la performance.)* ¡Qué vas a saber! Las patas de palo, las calaveras y los ataúdes no comen ni pagan impuestos ni tienen familias que mantener.

LYSIANE.— Esto es una *performance* unipersonal.

SARAH.— ¡Era! ¿O es que yo no pinto nada? No, no te preocupes. A mí no vas a tener que pagarme. ¡Pero sí vas a tener que

escucharme y darme la réplica apropiada! Jóvenes rebeldes… Faltaban tres lustros para que yo naciera, fíjate bien…

Lysiane.— El tiempo de Mari Castaña.

Sarah.— En una función memorable el joven poeta Gautier y su cuadrilla de románticos, armados de sedales con anzuelos, levantaron desde el entresuelo las pelucas de los bienpensantes burgueses de la platea al grito de "¡Abajo las calvas!". ¿Habéis hecho algo así los de tu generación?

Lysiane.— Solo intento hacer una creación original.

Sarah.— La originalidad es una estafa. Siempre los autores muertos colaboran con los vivos.

Lysiane.— Es mejor representar un autor contemporáneo, con todos sus defectos, que diez Shakespeares.

Sarah.— ¿Es que aún no te has dado cuenta? Shakespeare, Racine, Víctor Hugo… me decían como tenía que hacerlo. Ahora yo lo haré contigo… si es que te atreves…, mi pequeña ovejita.

Lysiane.— ¡Adelante, divina abuela! Estoy preparada.

Sarah.— ¡Formidable! Veo que somos muy parecidas.

Lysiane.— ¿Qué es una vida sin desafíos? Tú me enseñaste.

Sarah.— ¡Haremos una obra grandiosa! *(Busca en el baúl.)* El Teatro es conflicto, contraste. Se sufre y se goza. *(Saca dos nuevos trajes y se los muestra a Lysiane.)* El palacio de Doña Sol y el jardín de Margarita Gautier me descansaban y me extenuaban a la vez… Detestaba que escribieran un papel para lo que "suponían" que era yo. ¡Dios mío! ¡Yo podía hacer todos los papeles! ¿A ti no te ocurre lo mismo?

Lysiane.— Nunca escribieron ningún papel para mí.

Sarah.— No puedo creerlo. No te preocupes, aquí estoy yo para reparar esa ofensa.

Lysiane.— Perdona… Eras la más grande en la escena, pero tu pluma…

Sarah.— ¡Qué sabrás tú de plumas! ¡Tú solo entiendes de esas… mamarrachadas! ¿Crees que no he visto tus patéticos intentos por recrear "Mi Vida"? ¿A eso le llamáis ahora Teatro?

Lysiane.— Has estado fuera casi un siglo… ¡y ahora llegas a decirnos cómo tenemos que hacer las cosas!

Sarah.— El oficio es el oficio.

LYSIANE.— ¡Y el tiempo es el tiempo!

SARAH.— Estamos hablando de Arte y eso son palabras mayores.

LYSIANE.– Que se pueden decir de muchas formas…

SARAH.— ¡La forma, la forma…! La verdadera forma es la que sale del alma. Y el alma es eterna. ¿Y qué teatro hacéis ahora? ¿Es todo como… esto? *(Señala los elementos de la performance.)* Dame un periódico. Quiero ver la cartelera para saber los gustos del público.

LYSIANE.— No compro el periódico.

SARAH.— ¿Por qué?

LYSIANE.— No me interesan las contingencias comunes.

SARAH.— ¿No te interesa lo que pasa a tu alrededor?

LYSIANE.— He aprendido de ti.

SARAH.— Hay que saber seleccionar las enseñanzas, hijita.

LYSIANE.— De todos modos, hay dos clases de público.

SARAH.— ¿Ah, sí? ¿Los listos y los tontos? El buen Teatro gusta a todos; el malo, solo a los que van de listos. ¿Aún no lo has descubierto? ¡Pero bueno! Parece que estamos haciendo una de esas obras raras que a ti te gustan, donde nada es lo que parece…

LYSIANE.— Ya te dije. Todo es un gran simulacro. *(Va al ordenador. Hace aparecer imágenes de SARAH y retoma su performance.)*

SARAH.— ¡Bah! ¿Qué diferencia hay entre estas pantallas y mis telones?

LYSIANE.— Permiten profundizar en la violencia poética, bucear bajo las apariencias.

SARAH.— ¿Como los rayos X? En 1910 acababan de ser descubiertos y eran una atracción de feria. Madame Curie había obtenido algo que se transformaba en nada, aunque producía calor y efectos eléctricos… Y no era precisamente el orgasmo. ¡Había aislado el radio! Francia ha dado grandes mujeres.

LYSIANE.— Madame Curie era polaca.

SARAH.— En Polonia solo había sido una oscura mujer llamada María Skłodowska. Fue Francia quien la iluminó.

LYSIANE.— Los franceses siempre queréis poneros todas las medallas.

Sarah.— ¿Queréis? ¿Cómo es eso, querida nieta? ¿Reniegas de tu cuna?

Lysiane.— ¡Estoy harta de jugar a la nietecita que escucha las batallitas de la abuela! ¡Yo soy española! ¡Y me llamo Sara Sánchez!

Sarah.— ¡Qué agradable sorpresa! Veo que al fin te sientes orgullosa de esta gran tierra que pisamos…, aunque te empeñes en hablar en inglés e incomunicarte con tus compatriotas.

Lysiane.— ¡Vuélvete a tu baúl y déjame seguir con mi *performance*!

Sarah.— Niña, no seas descarada. Decir eso a tu pobre abuela, que ha venido desde tan lejos… Además, tú no quieres contar una historia. ¡Has "abdicado"! Así que te da igual cualquier interrupción.

Lysiane.— ¿Pero no te das cuenta de que todo lo que ocurra tengo que integrarlo en mi acción performativa? No puedo ignorarte… ¡por más que quiera! Son las leyes de la *performance*. ¡Con lo que me costó alcanzar la energía *chi*!

Sarah.— ¿…?

Lysiane.— ¡El estado mental y físico apropiado!

Sarah.— Yo lo hacía en el camerino, antes de salir a escena. ¡Nunca se me ocurrió mostrarlo al público!

Lysiane.— Estás *out*.

Sarah.— Y tú estás chiflada…Te faltan varios tornillos.

Lysiane.— A ti te sobran años y divismo.

Sarah.— *Touchée*. ¿Y qué es eso de la *per-for-man-ce*?

Lysiane.— *(Pone la música conceptual de Rosas y revoluciones, de Werner Henze.)* Una intervención sobre el mundo de las apariencias. En las *performances* no se actúa.

Sarah.— ¿No?

Lysiane.— Se acciona.

Sarah.— ¡Ah!

Lysiane.— El cuerpo interviene como materia provista de su propio ritmo y de su propio tiempo. Según Baudrillard…

Sarah.— ¿Un francés…?

Lysiane.— Estamos seducidos por el mundo hiperreal y postmoderno de puras imágenes flotantes, tras las cuales no existe nada.

Sarah.— Como en ese condenado cine.

Lysiane.— El objeto se ha convertido en artículo de consumo. El deseo es manipulado por las imágenes con un fin conformista. El simulacro ha asesinado a la realidad.

Sarah.— Espera, hija, que me siente. Creo que este rollo va para largo. *(Se sienta.)*

Lysiane.— ¿Te parece un rollo?

Sarah.— Bueno, dejémoslo en "parlamento". Un parlamento superlativo y aburridísimo.

Lysiane.— Yves Klein nació en Niza, tres años después de morir tú… Aunque le había precedido Malevich, con su cuadro blanco. Klein puso color al vacío…

Sarah.— ¿Más paisanos?

Lysiane.— Klein creó la *performance*, los *happenings*, las acciones públicas…

Sarah.— ¿Y qué ha sido de él?

Lysiane.— Se arrojó desde una ventana, en una de sus acciones más conocidas… Luego vinieron los minimalistas… hasta llegar a posicionamientos sobre la identidad sexual. Las *transperformances*… *(Sarah la mira absorta.)* ¿De qué te sorprendes? Tú fuiste una pionera. Interpretaste muchos papeles de hombre.

Sarah.— Pero, créeme, me encantaba ser hembra, artista y francesa.

Lysiane.— Confiesa que disfrutaste más haciendo Hamlet que Ofelia.

Sarah.— No me importó hacer ambos… *(Como Ofelia, sobre la performance.)* "Señor Hamlet, ¿nos dirá este actor lo que significa la escena que hemos visto?" *(Responde como Hamlet.)* "Hermosa Ofelia, los cómicos no pueden callar un secreto. Todo lo cuentan. Si vos no os avergonzáis de representársela, él no se avergonzará de deciros su significado". Aunque siempre me interesaron más los protagonistas que los secundarios.

Lysiane.— A ti lo único que te interesaba era llenar los teatros… como fuera.

Sarah.— ¡Alto ahí! Yo nunca hice teatro para atraer al público, sino para transmitirle algo sagrado, como una imposición de manos del sacerdote de cualquiera de las religiones poderosas.

Lysiane.— Eso es cosa de otro tiempo. Hay que despojar al Teatro de toda veneración.

Sarah.— ¡De qué me estás hablando a mí, hija de la revolución fraternal y laica! Me refiero a la Religión con mayúsculas. A ese *religare*, a esa comunión mágica entre el actor y el público.

Lysiane.— Nunca comulgué.

Sarah.— Yo llegué al teatro por la iglesia.

Lysiane.— Yo he llegado por la incredulidad.

Sarah.— ¿Y por qué haces teatro?

Lysiane.— Para inquietar y, si es posible, para confundir. Me gusta provocar al público que llega con ideas preconcebidas. Busco culpabilizar a esta sociedad fría e impotente.

Sarah.— ¿Oíste hablar del Mirliton? *(Sale Rosas y revoluciones.)* Un cabaret fantástico en el corazón de Montmartre… *(Música de cabaret francés.)* Pero era tal la competencia, que iba a la ruina. El secreto del éxito fue de una simplicidad extraordinaria. ¡Insultar al público, a voz en grito, según entraba al local, con las cosas más desvergonzadas! *(Pronuncia una sarta de insultos.)* La gente afluyó una y otra vez, llevando a sus amigos, por el placer de ver maltratar a los desprevenidos novatos. ¿Qué crees, que estás descubriendo la pólvora? No, hija, tu pólvora ya estallaba en 1888. Hace…

Lysiane.— Ciento veinte años. *(Sale la música de cabaret.)*

Sarah.— ¿Tanto? ¿Lo ves? Más de una vida. ¿Te habías parado a pensar que los viejos una vez fuimos jóvenes? ¿Qué la vejez no es más que el futuro de la juventud? Todos creímos descubrir América. Pero, cuando llegamos, América ya estaba allí.

Lysiane.— ¿Y las vanguardias?

Sarah.— *(Vertiginosamente.)* El cambio de siglo fue… ¡un gran carrusel! Todo se puso en cuestión. Como dijo Musset: "Lo que era ya no existe; lo que ha de ser no existe todavía". Se decretó que ir a la moda era tirar el corsé… Llegaron el bidé, la

cisterna, el tenis y la bicicleta. Veinticinco kilómetros por hora… ¡Qué experiencia embriagadora!

LYSIANE.— Una época fascinante.

SARAH.— Una enorme responsabilidad. Nobel acababa de inventar la dinamita. Algunos la usaron para llegar más deprisa a Utopía… Todos quisimos volver a ser niños y reinventar el mundo, como pequeños dioses…

LYSIANE.— Como ahora.

SARAH.— Como siempre, pero mucho más. París era el ombligo del mundo. Alfred Jarry volvió a la etapa anal con el grito de guerra de su *Ubú Rey*…

LYSIANE.— "¡Mierda!"

SARAH.— … mientras apuntaba con una pistola a los transeúntes. *(Entra Gymnopédies, de Satie.)* Erik Satie componía música con máquinas de escribir. Los títulos eran auténticos poemas. *Tres trozos en forma de pera*, *Piezas frías*, *Sonatina burocrática*… Mis preferidas eran las *Gymnopédies*. Hieráticas, no se parecían a nada de lo que se hacía en Francia.

LYSIANE.— Como tú.

SARAH.— Tristán Tzara leía sus poemas inconexos con ruidos de cascabeles y matracas, entusiasmando a Duchamp y Picabia. Raymond Roussel hizo debutar a su lombriz "tocadora de cítara", cuyas gotas de sudor se deslizaban por las cuerdas produciendo sonidos extravagantes…

LYSIANE.— ¿Y el público?

SARAH.— "Vivo con miedo a que me comprendan", decía Oscar Wilde. Todas las revoluciones las hicimos entonces.

LYSIANE.— Casi todas.

SARAH.— Desengáñate, hijita, ahora no sois más que imitadores, pálidas sombras de lo que ya fue. *(Se va la música de Satie.)* Aunque yo prefería a los simbolistas: la Vida por el Arte. Arder en cada momento con la llama pura de una gema… Eso fue para mí la vida. Como dice el aria de Tosca: "Vissi d'Arte", he vivido para el Arte. *(Tararea unas estrofas.)*

LYSIANE.— Teatro de ensueño. Yo estoy contra la ensoñación.

Sarah.— Querida, un antepasado tuyo lo describió muy bien: ¡La vida es sueño!

Lysiane.— Y los sueños, sueños son.

Sarah.— Pero no todo era trascendencia. También estaba el *music-hall*. *(Lysiane pone una imagen de Toulouse-Lautrec.)* ¡Ah, ese hombrecito! Nunca vi tanto genio en un cuerpo tan diminuto. Fue la inspiración para mi Jacasse, mi querido bufón… Toulouse… Ese juego sublime de líneas, esa intensidad de color, ese dramatismo de sus personajes, esa alegría de vivir…

Lysiane.— ¿Le conociste?

Sarah.— *(Llega como una ola Orfeo en los infiernos, de Offenbach.)* Aquel compatriota tuyo, Joseph Oller… ¡Demonio de hombre! Se propuso erigir un nuevo París. Creó el hipódromo, las apuestas, el primer *music-hall*… y finalmente… ¡el Moulin Rouge! Acabo de regresar de mi tercera gira por los Estados Unidos. 1889 fue un año agridulce… Muere mi esposo Damala…

Lysiane.— Y nace tu nieta Simone, mi hermana mayor.

Sarah.— París se viste de gala para la Exposición Universal.

Lysiane.— Se inaugura la Torre Eiffel.

Sarah.— ¡No pudieron esperar a que volviera de mi *tournée* para colocar la bandera! El Moulin Rouge abre sus puertas. La alta sociedad y los artistas nos apresuramos a recorrer esa maravilla… La gran pista de baile, espejos, espejos, docenas de espejos… El jardín con su enorme elefante… Y Toulouse-Lautrec con sus pinceles, conduciendo a la inmortalidad a las chicas del can-can. *(Lysiane amaga unos pasos de baile.)* Yo iba a verlas para aprender… Pero todo aquello murió. *(Se va la música. Lysiane deja de bailar.)* Bonito mundo os hemos dejado en herencia.

Lysiane.— Un mundo de simulacros. Cada cosa encubre otra, que tal vez sea la real y que quizá nunca lleguemos a conocer.

Sarah.— ¿Y crees que eso es nuevo? Ya habló de ello Platón y los grandes trágicos y alguno de mis contemporáneos. De eso trata la religión. ¡Dios es un poeta! Su imaginación no tiene límites. Y Él nos ha dado, a través del Teatro, el medio de acceder a lo divino que solo poseen los iniciados.

Lysiane.— ¡La religión de nuevo! ¡Mis padres se rebelaron contra la Iglesia cuando descubrieron su doble moral! Expulsaron a Dios de su conciencia y se refugiaron en el marxismo, confiando en encontrar coherencia entre palabras y conducta.

Sarah.— Y te vetaron la espiritualidad.

Lysiane.— Ese opio insano que doparía nuestras jóvenes mentes…

Sarah.— Sé lo que ese alemán y sus ideas hicieron, o mejor, deshicieron en Europa. Él ya fue un "deconstructivo" avanzado. Yo aún vivía en el 17. ¿Y aquella Unión Soviética, vive todavía?

Lysiane.— Murió en los noventa.

Sarah.— ¡No llegó a cumplir los sesenta y cinco! ¡Vaya! ¡Vivió menos que yo!

Lysiane.— Pero para mí ya era tarde. Yo ya era mayor, laica y desvalida.

Sarah.— Pobre niña. ¿Y qué hiciste?

Lysiane.— ¿Dónde podía refugiarme? ¿En una espiritualidad de la que solo había oído burlas desde que tuve uso de razón?

Sarah.— Siempre hay una bandera que esgrimir.

Lysiane.— Sí, la del "buen rollito". También la esgrimí.

Sarah.— ¿Y?

Lysiane.— Cuando se mostró tan falsa como las otras, me quedé con el culo al aire… Un muro se alza, negro y macizo, en la autopista de mi vida. Junto a mí, legiones de colegas… mirándonos desolados, buscando una respuesta, un hueco, una puerta… Pero, nada, no hay nada. Absolutamente nada. Solo nuestro desconcierto ante ese muro que invade el paisaje… ¿Lo escalaremos? ¿Lo derribaremos? ¿Nos lanzaremos desde sus almenas, en un vuelo imposible a nuevas utopías?

Sarah.— Mientras tanto, vestís de luto por la muerte de la esperanza.

Lysiane.— Esperamos a Godot, pero Godot nunca acudirá a nuestra cita.

Sarah.— No sé quién es ese señor tan descortés. Pero aquí estoy yo. ¿Crees que puedo sustituirle?

Lysiane.– Esperando a Sarah…

Sarah.— Un buen título para una gran obra. ¡Vamos, querida! El público aguarda.

Lysiane.— ¿No ensayamos?

Sarah.— Ambas tenemos muchas tablas, ¿no es así? Seguro que sabemos hacerlo a la primera. *(Mira al público.)* ¡Vamos! No podemos hacer esperar a estas damas y caballeros que pagaron su entrada para vernos actuar hoy, no el mes que viene.

Lysiane.— Eres desconcertante.

Sarah.— Júpiter adquirió innumerables formas. De hermoso cisne a temible toro.

Lysiane.— ¿Te estás comparando a Júpiter?

Sarah.— No soy yo quien me llamó Divina.

Lysiane.— Eres vanidosa.

Sarah.— Y extravagante y egoísta y paradójica… El único defecto que jamás tuve fue la vulgaridad.

Lysiane.— Sí, realmente no te pareces a nadie.

Sarah.— Ni a mí misma. *(Suena el Concierto en re menor, de Mendelssohn.)*

Lysiane.— Vieja mujer en la vencida Roma…

Sarah.— Magnífica emperatriz en Bizancio…

Lysiane.— Cortesana y santa a los treinta…

Sarah.— Hombre joven a los sesenta…

Lysiane.— La altiva María Antonieta…

Sarah.— La hermosa Cleopatra…

Lysiane.— La cínica espía de *La mujer de Claudio*…

Sarah.— La humilde Jeanne Doré…

Lysiane.— El Príncipe encantador… *(Leyendo otra crítica.)* "Ella es el teatro entero, espejo infinito de esta humanidad a la que da voz". *(La música cobra vigor.)*

Sarah.— La voz de Tosca…

Lysiane.— La tos de Margarita…

Sarah.— Las manos de Fedra…

Lysiane.— La calavera de Hamlet…

Sarah.— La ingenuidad de Juana de Arco…

Lysiane.— La lujuria de Lorenzaccio…

Sarah.— Los sueños de un bufón…

Lysiane.— *(Emulando a un detractor.)* "Su hijo fue lo único natural de su vida". Un día una actriz te preguntó: "¿Cómo puedes estar temblando? Yo nunca he sabido lo que es tener miedo al público".

Sarah.— "¡Lo sabrás cuando tengas talento!" *(Ambas ríen. La música desaparece.)*

Lysiane.— ¿De dónde sacaste tu magnetismo?

Sarah.— Era una plaga en Europa. Debió contagiarme. *(Como magnetizador con Lysiane.)* El magnetizador fijaba los ojos en el paciente y le sugería su curación. Muchos explotaron la novedad con fines comerciales.

Lysiane.— Como tú.

Sarah.— Yo hacía Arte.

Lysiane.— Tú hacías taquilla.

Sarah.— ¿Quién obligaba al público a ir a verme?

Lysiane.— Tu fama.

Sarah.— ¿Y eso es malo?

Lysiane.— Eso es comercio.

Sarah.— ¡Vaya! Ahora me entero de que solo los desconocidos… sois verdaderos artistas.

Lysiane.— El aspecto volcánico del auténtico Arte hace que la gente se aterrorice.

Sarah.— Sí, pero con un terror rebosante de sentido, no vacío.

Lysiane.— Al público solo le gustan las comedias.

Sarah.— Hija, los espectadores tienen olfato de lince. Sal de tu huevo. El mundo está ahí fuera. *(Señala el público.)* Y el Arte, aquí dentro. *(Señala su pecho.)* Algunos tienen talento, pero no logran conectar con su época.

Lysiane.— ¿Acaso hay reglas?

Sarah.— La pasión… y el ánimo. Yo tardé casi ochenta años… No sé si lo logré.

Lysiane.— Ochenta años…

Sarah.— Si carecía de escenario, actuaba igual… Nada me impedía actuar.

Lysiane.— En 1910 apareciste por primera vez en un espectáculo de variedades.

Sarah.— El segundo acto de *El Aguilucho*.

Lysiane.— Entre un tragasables y una contorsionista.

Sarah.— ¡Y triunfé! *(Coge otro viejo recorte y se lo entrega a Lysiane.)*

Lysiane.— *(Lee.)* "El repertorio de la señorita Bernhardt se compone de comedias, entremeses, obras de un acto y monólogos, aptos para las veladas de la mejor sociedad".

Sarah.— *(Acaba la cita.)* "Para detalles y condiciones contacten con Mr. Jarret, secretario en Londres de la señorita Bernhardt".

Lysiane.— Llevaste ochenta maletas y a todos tus animales. *(Accionan con el baúl.)*

Sarah.— Mis tres perros: Mirto, Chouette y Tosca…

Lysiane.— Dos serpientes que dormían entre las ropas.

Sarah.— Mi camaleón Croci-Croça…

Lysiane.— El león Scarpia y el mono Darwin…

Sarah.— Mi lagarto Ali-Gaga, que murió por beber demasiado champán…

Lysiane.— Tortugas, loros, cacatúas… Un circo.

Sarah.— Mi desembarco en Inglaterra fue… ¡Miles de personas! "¡Viva Sarah Bernhardt!". Se acercó un joven, pálido como Hamlet: "¡Bravo por Sarah!". Era un poeta inglés, uno de los grandes del siglo.

Lysiane.— Oscar Wilde.

Sarah.— Escribió para mí su inolvidable *Salomé*… Los ingleses. ¡Pueblo adorable!

Lysiane.— Entonces, ¿por qué te molesta que hable en inglés? Yo también les adoro.

Sarah.— A mí me entendían hablando en mi lengua. El Arte del Teatro está por encima de los idiomas.

Lysiane.— Realmente, eras camaleónica.

Sarah.— Siempre me sentí de todas partes. Aquí en España, española; en América, americana; en Inglaterra, inglesa… Tal vez mi ascendencia judía, nómada, como mi propia vida… *(Guarda un conmovido silencio.)* En Londres, asistí a uno de los espectáculos más impresionantes… ¡El hombre elefante! ¿Oíste

hablar de él? Su madre sufrió un trauma durante la gestación, al verse inesperadamente atacada por una manada de elefantes.

Lysiane.— Verdaderamente, debió ser muy inesperado ese ataque en pleno Hyde Park.

Sarah.— ¡Qué sabrás tú de la verdad de las cosas! La verdad reside en lo inverosímil. Se alzaba orgulloso en el centro de la pista de un circo de mala muerte. Cuando retiró la tela de su rostro, el público estalló en carcajadas y aullidos. Él apenas dijo: "*I'm just a man!*". Solo soy un hombre. Todos callaron. El mundo quedó en suspenso. Pocas veces he contemplado una interpretación tan grandiosa y patética.

Lysiane.— Él no era actor. Era su propia vida.

Sarah.— ¿Y acaso no es nuestra vida la que desnudamos en el escenario los auténticos actores? Aquel monstruo era una de las personas más exquisitas que he conocido.

Lysiane.— ¡Qué horrible espectáculo!

Sarah.— Te equivocas. Tan solo he asistido en mi vida a cuatro espectáculos terribles…

Lysiane.— ¿Mal interpretados?

Sarah.— Bueno, los actores hacían lo que podían… Cuando a uno lo ejecutan, no está en su mejor momento creativo. Dos ejecuciones en París, una en Londres, y otra aquí, en España… Me produjeron una honda impresión.

Lysiane.— ¿A ti, que estabas habituada a las muertes trágicas?

Sarah.— Querida Lysiane, cuando yo moría en Tosca o en Margarita o en Cleopatra, el público me devolvía a la vida con sus aplausos… Aquellos desdichados no estaban haciendo teatro. ¿Sigue habiendo ejecuciones ahora? ¿Y guerras? Después de la Gran Guerra, habréis aprendido a convivir.

Lysiane.— Hubo otra Guerra, aún mayor.

Sarah.— ¿Otra Guerra Mundial? Hice bien en retirarme a tiempo. Hay que saber cuándo salir de escena… ¡Cómo sería la Segunda! La primera fue horrible.

Lysiane.— Estuviste muy comprometida.

Sarah.— No creas, hija, no creas… Séverine, periodista rebelde, me pidió firmar por los Derechos de la Mujer. Yo estaba

encerrada en casa, sufriendo aquellos dolores insoportables de mi pierna, leyendo noticias cada vez peores…

Lysiane.— Y no firmaste.

Sarah.— Siempre preferí los actos a las declaraciones.

Lysiane.— Siempre hiciste lo que te dio la gana.

Sarah.— *(Entra Athalia, de Mendelssohn.)* Recorrí a pie las llanuras de Troya…

Lysiane.— Desafiaste a los prusianos en el cerco de París…

Sarah.— Galopé bajo el cielo de Austerlitz…

Lysiane.— Has vivido todas las épocas heroicas.

Sarah.— ¡Los héroes y los dioses no mueren!

Lysiane.— Bebiste todos los venenos…

Sarah.— Empuñé todas las dagas…

Lysiane.— Besaste todos los labios…

Sarah.— Viajé más que muchos hombres…

Lysiane.— Te quedaste embarazada a los diecinueve…

Sarah.— Fui la "protegida" de muchos…

Lysiane.— Pero te ganabas la vida a los veinticuatro…

Sarah.— Y con más de sesenta tuve un hermoso amante de veintisiete… *(Athalia desaparece.)* Pero, como tú has dicho, no estamos aquí para contar batallitas, sino para algo más… esencial. ¡Un cuerpo a cuerpo de alto voltaje!

Lysiane.— ¡La vida y la muerte en acción!

Sarah.— *(Entra el Ave María, de Gounod. Sarah se tiende en el baúl.)* Mi primer sueño teatral: morir sobre el altar.

Lysiane.— *(Cubriéndola con la capa.)* Envuelta en una magnífica capa negra…

Sarah.— A mi alrededor, velas llameantes, lustrosas como estrellas…

Lysiane.— *(Coloca elementos alrededor del baúl.)* Contemplada por el público…

Sarah.— Como la víctima de un rito sagrado…

Lysiane.— Has estado mil veces al borde de la muerte…

Sarah.— Era mi deporte predilecto…

Lysiane.— En la escena…

Sarah.— Y en la vida…

Lysiane.— Cayendo al fuego a los cinco años en Bretaña…

SARAH.— Lanzándome por la ventana de la sórdida portería de la calle Provence…

LYSIANE.— Donde tu familia te tenía olvidada…

SARAH.— Despeñada en el precipicio bajo aquel viejo puente en América…

LYSIANE.— Estrellada en accidente de coche…

SARAH.— Un año antes de morir…

LYSIANE.— Asfixiada por Otelo…

SARAH.— Aquel terrible actor, que confundía el teatro con la realidad…

LYSIANE.— Ahogada por uno de tus ataques de asma…

SARAH.— Desesperada por no poder arrancar a mi esposo de las garras de la droga…

LYSIANE.— Avasallada por tus amantes…

SARAH.— El dramaturgo Mounet-Sully…

LYSIANE.— El actor Richepin…

SARAH.— El pintor Doré…

LYSIANE.— El conde de Keratry…

SARAH.— El marqués de Caux…

LYSIANE.— El banquero Stern…

SARAH.— ¡El mismo Napoleón III!

LYSIANE.— Muchos sufrieron por ti.

SARAH.— Como les amaba por razones diferentes, no les era infiel.

LYSIANE.— Un pobre infeliz se colgó de un farol…

SARAH.— Un príncipe se arruinó por una sonrisa…

LYSIANE.— Abandonaste a Mounet por Doré…

SARAH.— Mounet me ofrecía la simple hospitalidad de su minúscula buhardilla, Doré su grandioso estudio con murales de bosques, lagos, vistas del Sena…

LYSIANE.— Eras…

SARAH.— ¿Una puta? Ya te lo dije. Pero no era la única. Mira La Patti.

LYSIANE.— ¿Ella también era puta?

SARAH.— Ella era simplemente… La Patti. Yo era la amante de su marido; ella, la amante de mi amante… Un hermoso juego de filigrana.

Lysiane.— Víctor Hugo a sus setenta años quería tener un hijo tuyo. *(La música desaparece.)*

Sarah.— Lo intenté… La Madre Naturaleza no me lo permitió.

Lysiane.— ¿Abortaste?

Sarah.— …o tal vez fue el Padre Destino.

Lysiane.— Claro. Las leyendas no sudan ni aúllan en los partos.

Sarah.— Eres cruel con tu pobre abuela.

Lysiane.— El último de tus amantes acabó quitándose la vida. *(Entra, como un mazazo, el piano del Réquiem, de Gabriel Fauré.)*

Sarah.— *(Incorporándose del catafalco.)* ¿Lou? Mi joven y hermoso Lou… Nadie me lo había dicho. Será que los suicidas tienen su propio cielo… o su propio infierno…

Lysiane.— Once años después de tu muerte.

Sarah.— ¿Cómo fue?

Lysiane.— Se clavó unas tijeras.

Sarah.— ¡Pobre Lou! Habría sido más honroso con un puñal.

Lysiane.— Hubo otro suicidio… Tu yerno.

Sarah.— ¡Louis Verneuil! ¿Cómo lo sabes?

Lysiane.— Soy tu nieta Lysiane, ¿no es así, abuelita? Él era mi marido.

Sarah.— Mi querido Louis… Tan gentil, llevándome en mi silla de inválida, creando para mí aquellas últimas grandes piezas de mi repertorio… ¿No era feliz contigo?

Lysiane.— Nos divorciamos después de tu muerte. En realidad, siempre estuvo enamorado de ti… Cuando murió la divina abuela, no había razón para continuar casado con la nieta.

Sarah.— ¿Murió… solo?

Lysiane.— En una habitación del Hotel Terminus. *(Guardan silencio.)* Pero antes escribió un hermoso libro: *La vida maravillosa de Sarah Bernhardt*. *(Coge del baúl un libro y lee.)* "A mis once años quedé fascinado por Sarah. Era 1904. Ella tenía sesenta años, pero nadie, incluso desde la primera fila, podría darle más de treinta y cinco".

Sarah.— Alguien dijo que a los cuarenta y tres era una codiciosa acabada, demasiado mayor para hacer otros papeles que

los de confidenta y madre. Entonces representé *Tosca*… Arrastrando mi sinuosa cola, volví a encantar al público y a los críticos, por mi lozanía y juventud… Y hasta inspiré su gran ópera a Rossini…

LYSIANE.— *(Continúa leyendo.)* "Cuando al final del quinto acto de *La bruja* de Sardou la vi, moribunda, ser conducida a la hoguera, una inmensa desolación me invadió; no por verla morir, sino porque acababa un espectáculo tan hermoso como no podría ver otro en mi vida". *(Cierra el libro.)* Eso decía Louis.

SARAH.— ¡Yo seguía electrizando a los sesenta y cinco! Cuando en 1909 se repuso *Juana de Arco*, ya era bisabuela. ¿No recuerdas?

LYSIANE.— Sí, mi hermana Simone había tenido un hijo. *(Como inquisidor.)* "¿Cuál es tu nombre?".

SARAH.— *(Evocando su actuación.)* "Juana".

LYSIANE.— *(Como inquisidor.)* "¿Y tu edad?" *(Como LYSIANE.)* Juana se vuelve hacia el público…Y proclama con dulzura, pero con orgullo…

SARAH.— *(Mirando a los espectadores como Juana.)* "Diecinueve".

LYSIANE.— La sala estalló en aplausos.

SARAH.— El teatro se vino abajo como en el estreno, veinte años antes. *(La música sale.)*

LYSIANE.— En Bucarest, la reina exiliada de Serbia lloró tanto, que hubo que interrumpir la función.

SARAH.— Sabes muchas cosas de mí.

LYSIANE.— Me fascina la muerte, y tú eras la maestra.

SARAH.— Tal vez en la escena. La muerte verdadera no es fascinante.

LYSIANE.— No era eso lo que pensabas en vida, cuando la considerabas voluptuosa.

SARAH.— Estaba equivocada. En realidad, es… fastidiosa.

LYSIANE.— De cada cuatro obras, morías en tres.

SARAH.— Sí, morir en escena era una de mis pasiones predilectas. ¡Qué delicia sumergirme en la sutileza de cada una de las muertes…! Margarita, Lady Macbeth, Cleopatra, María Antonieta, Teresa de Ávila, Tosca… Podía morir mil veces en escena asaeteada por los aplausos del público… Pero la verdadera

muerte, la muerte real, no es un juego escénico. Es… otra cosa. Un adiós definitivo… Un telón que baja para no volver a levantarse más. Y yo siempre estuve acostumbrada a los bises en mis aplausos finales.

Lysiane.— Total, ¿para qué seguir… fingiendo?

Sarah.— Querida niña, yo también intenté quitarme de en medio, por miedo al fracaso… Pero el destino volcó el veneno de mi copa, afortunadamente para mí.

Lysiane.— Y para el mundo.

Sarah.— Si no… ¡Adiós, Sarah Bernhardt! *(Se imita a sí misma, con grandes gestos.)* "¡Tiembla, digna hija de Jezabel! ¡El cruel Dios de los judíos triunfa también sobre ti! ¡Te compadezco por caer en sus terribles manos! ¡Tiembla, tiembla!" *(Ambas ríen.)* Fue mi primera… "interpretación". *(Gesticula.)* "¡Tiem-em-em-embla!" ¡Cómo se rieron las niñas del internado! Cómo os reís de mí ahora, diciendo que era mi forma de actuar, ¿no es cierto?

Lysiane.— Bueno, ¿y no lo era?

Sarah.— ¡Pero, hija! ¿Crees que iba a encandilar a medio planeta con esas pomposas gesticulaciones? Poco conoces al público. Al público se le puede engañar una vez, pero no durante una larga vida.

Lysiane.— Siempre fuiste una gran farsante.

Sarah.— Lo mío, querida, era la tragedia.

Lysiane.— Una embaucadora, una tramposa.

Sarah.— ¿Por eso me admiras? *(Confusión de Lysiane.)* El Teatro es efímero. Al bajar el telón despertamos. Yo intenté hacer de mi vida una continuación de ese sueño… ¿No entiendes que, de otro modo, habría destruido la credibilidad de mi personaje? ¿Qué actriz hace eso? Yo me creé a mí misma. Fui mi Pigmalión y la más lograda de mis creaciones.

Lysiane.— Otros han contado cosas que tú nunca te atreviste a desvelar.

Sarah.— ¡Oh! Aquella Marie Colombier… Nunca debí hacerle ciertas confidencias. Pensé que la amistad era algo sagrado. Tuve que escribir mis Memorias para atajar sus infundios.

LYSIANE.— ¡Y tú me acusas de simuladora! ¡Tú, que inventaste tu propia historia y nos la hiciste creer a pie juntillas! Hay infinitas versiones sobre tu origen, todas oscuras.

SARAH.— Como en toda leyenda que se precie.

LYSIANE.— Tu mismo nacimiento…

SARAH.— ¿Qué culpa tengo de que durante la Comuna el fuego destruyese el ayuntamiento? Mi certificado de nacimiento… ¡voló! Tal vez fueron *las petroleras*.

LYSIANE.— ¿Quiénes?

SARAH.— Mujeres que rociaban de petróleo los edificios públicos y les prendían fuego. ¡Qué horrible hedor! Ardieron el palacio de Justicia, las Tullerías, el Hôtel de Ville… Mi París, el París que yo amaba, se convertía en pavesas y desaparecía para siempre.

LYSIANE.— Admiro tu valor durante la Comuna.

SARAH.— Hice lo que pude.

LYSIANE.— ¡Hiciste mucho más! Transformaste el teatro Odeón en hospital y atendiste a docenas de heridos. ¡Ojalá hubiera podido vivir ese momento!

SARAH.— Querida niña, baja a la tierra. Aquello fue horrible. *(Llega Le Temps des Cerises.)* El doce de mayo se promulgó un edicto: "Todo el que tenga entre diecinueve y cuarenta años y no luche será fusilado". Solo en la calle Saint Honoré hubo sesenta ejecuciones… Yo tenía veinticuatro años… ¿Qué podía hacer? Sí, abrí mi teatro. Era cuestión de vida o muerte. La de todos aquellos enfermos, pero también la mía.

LYSIANE.— No es eso lo que me contaron.

SARAH.— Yo lo vi con mis propios ojos.

LYSIANE.— Pero tu comportamiento fue heroico.

SARAH.— La vida es una tragedia heroica.

LYSIANE.— Tus padres inventaron la revolución.

SARAH.— Sí, pero luego no supieron qué hacer con el invento.

LYSIANE.— Toda revolución es buena.

SARAH.— ¿Para qué?

LYSIANE.— No sé… Dímelo tú.

Sarah.— Si lo supiera, te lo diría. Los nuevos ricos se bebieron los barriles de los nobles. Los pobres siguieron sedientos. Querían construir un orden nuevo y para eso había que destruirlo todo, hasta los cimientos. Si hubiera estado la Torre Eiffel, la habrían dinamitado también so pretexto de que era demasiado "aristocrática" y ponía en cuestión las construcciones de su entorno.

Lysiane.— Tú eres hija de la revolución.

Sarah.— Hija póstuma, putativa, huérfana.

Lysiane.— Tuviste grandes maestros: Sade, Marat, Robespierre…

Sarah.— La guillotina fue una hoz que segaba las cabezas que sobresalían del sembrado… ¡Ah, la medianía de la revolución! Nunca me gustaron las medianías. Lo tuve claro desde que nací. *(Se desvanece Le Temps des Cerises.)*

Lysiane.— Y, dime, ¿cuándo naciste exactamente?

Sarah.— Cuando París derrumbaba sus murallas. Pero a mí me facturaron lejos… *(Llegan los aires de una música bretona.)*

Lysiane.— A Bretaña…

Sarah.— Cuando me llevaron de vuelta…

Lysiane.— A los cuatro años…

Sarah.— Las calles estaban atestadas de gente que corría y gritaba… Había estallado la revuelta que destronaría a Luis Felipe y traería la Segunda República. "¿Quiénes son estos señores?", le pregunté al aya. "Tus nuevos dueños", me dijo. "Yo no quiero que nadie me mande". Allí vi por primera vez correr la sangre. *(Silencio.)* Mi mundo no era en blanco y negro. La culpa la tuvo el cine, ese aprendiz de artista que tan poco favor hizo al Arte. ¿De qué color es mi pelo?

Lysiane.— Rojo.

Sarah.— ¿Y mi traje?

Lysiane.— Azul.

Sarah.— ¿Lo ves? Solo mi piel es blanca.

Lysiane.— Los colores… de tu bandera. *(Las dos ríen.)*

Sarah.— Flor de leche. Así me llamaba mi nodriza.

Lysiane.— ¿Te quería mucho?

SARAH.— Como quieren los pobres… cuando tienen tiempo. Mis primeros recuerdos están llenos de dramatismo. Cuentos espeluznantes de fantasmas, brujas, animales…

LYSIANE.— Qué terrorífico para una niña.

SARAH.— La Madre Naturaleza no siempre es una madre amorosa.

LYSIANE.— ¿Como tu madre?

SARAH.— Como mi madre.

LYSIANE.— ¿Y tu madre, qué te contó?

SARAH.— No tenía tiempo para cuentos. Siempre estaba con sus viajes.

LYSIANE.— Y con sus amantes. Debía ser experta en contar historias picantes con modesto sonrojo.

SARAH.— ¡Niña! Era tu bisabuela.

LYSIANE.— *(Se va de golpe la música.)* ¡Mi bisabuela no era puta ni nació en Holanda, sino en Torralba de Calatrava, provincia de Ciudad Real!

SARAH.— Cerca del precioso corral de Almagro.

LYSIANE.— Sí, cerca. ¿A qué has venido?

SARAH.— Tú me llamaste.

LYSIANE.— Era… una convención teatral.

SARAH.— ¿En qué quedamos? ¿No acabas de decirme que en las *performances* todo es auténtico? Aquí estoy. *Voilà!*

LYSIANE.— Pues lárgate por donde has venido.

SARAH.— Es muy fácil para los jóvenes enterrar a los mayores… Tú me has creado. Ahora soy tu personaje. *(Se mueve gesticulando por escena.)*

LYSIANE.— ¿Es que no puedes parar un momento?

SARAH.— Si me quedo quieta pareceré un besugo muerto. ¡Y soy una actriz! Muerta, pero actriz. *Sarah is not dead! Sarah is not dead!*

LYSIANE.— Esto es una pesadilla.

SARAH.— Me gusta. ¡Teatro dentro del teatro! Como aquella obra que estrenó dos años antes de mi muerte ese italiano… Como las muñecas rusas que me regalaron en San Petersburgo, cuando actué para el zar. Te las traje como regalo, ¿recuerdas? ¿Estás bien, querida?

LYSIANE.— Simplemente, te escucho.

SARAH.— Estaba acostumbrándome a tus exabruptos.

LYSIANE.— Abuela…

SARAH.— Dime, querida nieta.

LYSIANE.— Eres… genial.

SARAH.— ¡Vaya! Viniendo de ti, ese adjetivo tiene un valor ¡incomparable!

LYSIANE.— La mejor.

SARAH.— Ni la más guapa ni la más inteligente… Simplemente la más famosa.

LYSIANE.— Actriz, escritora, pintora, escultora, música… Algún día me gustaría llegarte a la altura del tobillo.

SARAH.— ¿Y qué harías allí? ¿Contar hormigas? Tú tienes que ser grande. *(Sube al baúl.)* Estar arriba para contar palomas, nubes, ángeles… ¡Vamos, nuestro globo está a punto de despegar! *(Suenan las Aventuras de Mercurio, de Erik Satie. LYSIANE sube también al baúl.)* Toda una tarde perdida sobre los cielos de París… como en una novela de Verne.

LYSIANE.— Otra de tus… excentricidades.

SARAH.— ¡Alcanzar la libertad! Flotar totalmente libre… entre las nubes… ¿Quieres saber cuál era en esos momentos mi deseo más imperioso?

LYSIANE.— ¡Ser pájaro!

SARAH.— ¡Averiguar cómo diablos conseguiríamos bajar! Que alguien misericordioso pudiera agarrar nuestro globo y anclarnos a la tierra, a la insignificante y vulgar tierra que tanto añoraba en esa total desligación de ahí arriba.

LYSIANE.— Pero eras totalmente libre…

SARAH.— ¡Ah! ¡La libertad! Veo que es la dama más estimada en estos tiempos. ¿Y qué pasó con sus hermanas Igualdad y Fraternidad? ¿Se las tragó su hermanita mayor para quedarse con toda la herencia de sus padres? No comprometerse a nada es una forma monstruosa de libertad.

LYSIANE.— Eres una demagoga. Tú siempre hiciste lo que te dio la gana.

SARAH.— Quizá lo pagué caro.

LYSIANE.— ¿Quiénes somos nosotros para imponer una jerarquía de valores, para decir lo que vale y lo que no?

SARAH.— En mis tiempos, había una cosa que se llamaba Ética.

LYSIANE.— ¡La Ética! ¡Ya salió a relucir!

SARAH.— Mi Ética es mi Estética.

LYSIANE.— Eso ya lo ha dicho alguien.

SARAH.— Yo. Acabo de decirlo.

LYSIANE.— Eres insoportable…

SARAH.— ¿Además de genial? Veo que habéis consagrado la Estética de la Pereza. ¡Qué felicidad! ¡Todo vale! ¡Ya no existen los críticos! Puedo respirar tranquila.

LYSIANE.— Vanidosa…

SARAH.— No podemos reprocharle al sol que brille.

LYSIANE.— Prepotente…

SARAH.— ¡La antigüedad es un grado, querida!

LYSIANE.— Y la libertad un derecho.

SARAH.— Si no hay valores, la libertad del dictador es tan válida como la del ciudadano… Pero más fuerte, no lo olvides. *(LYSIANE baja del baúl.)* ¡Verne, la exploración del espacio y del tiempo a nuestro alcance! Cuando murió, yo interpretaba el papel del rey Asuero en la *Esther* de Racine. *(Como Asuero, desde encima del baúl.)* "¡Dioses poderosos! ¿Qué extraña palidez borra el color de su rostro?" *(A LYSIANE.)* "Esther, ¿qué tienes?". Verne, un visionario… ¿Qué ocurrió con las utopías? *(Mirando los focos.)* Veo que el hada Electricidad no llegó a transformarse en demonio y devoraros. ¡Qué magníficas obras podría haber hecho con estas luminarias! En mi tiempo, las luces eran tan débiles que las escenas a pleno sol parecían suceder a medianoche… *(Baja del baúl. La música de Satie se aleja.)* En fin, a cada uno le toca una época y hay que lidiar con ella.

LYSIANE.— Ahora, quizá no te habrían amputado la pierna.

SARAH.— Pero era 1905, un año muy movido. Manaus, el calor, los mosquitos… ¡Construyeron para mí un teatro en medio de la selva! Y como colofón de la gira brasileña, Río de Janeiro. *(Señalando a la espectadora de primera fila.)* La Duse actuaba en el teatro rival con la misma obra. *(Dirigiéndose a la espectadora.)*

Siempre supiste quién era la mejor. *(Imitando a la Duse.)* "Sarah se adueña del público porque siempre es dueña de sí misma. Cien representaciones que haga, siempre será la misma en voz y gesto. Las tres veces se sentó a la mesa del mismo modo y abrió el cajón con tres vueltas idénticas de llave. Eso solo puede hacerlo una gran actriz".

LYSIANE.— ¿Cómo fue vuestro encuentro?

SARAH.— *(Imita a la Duse.)* "¡Qué pena, Sarah! Admiro tanto su personalidad anímica… Tengo tantas cosas que decirle".

LYSIANE.— ¿Qué te dijo?

SARAH.— No lo sé. Me dormí. *(A la espectadora.)* Tú y tus esbirros vertisteis somnífero en el vino. Y después limpiasteis la bolsa con los ingresos, mi cofre de joyas y una caja de guantes donde guardaba cinco mil francos en oro.

LYSIANE.— Un amargo recuerdo de Río.

SARAH.— *(Tocándose la pierna.)* Dos, querida Lysiane, dos. Aquellos maquinistas… ¡El demonio les tenga en su seno!

LYSIANE.— Olvidaron colocar el colchón al final de Tosca…

SARAH.— Y caí sobre mi rodilla derecha. ¡Doctor, córteme la pierna por encima de la rodilla! No soy conservadora. Mi pierna me da igual. ¡Que se vaya donde quiera! Prefiero una de madera. *(Coge la pierna de madera del atrezzo y desfila como si fuera un rifle, cantando La Marsellesa.).*

LYSIANE.— Así entraste en la sala de operaciones.

SARAH.— *(Se tiende en el baúl. Se tapa boca y nariz, como mascarilla de cloroformo.)* ¡Funciona! Me voy, me voy… Ya me he ido. *(Queda inerte.)*

LYSIANE.— La gran Sarah Bernhardt reducida a la inmovilidad.

SARAH.— ¿Y mis sales? ¡Tráeme mis sales!

LYSIANE.— Ya no existe tal cosa.

SARAH.— Pues utiliza un método actual. *(LYSIANE le da una bofetada. SARAH reacciona.)* ¡Prefería mis sales! El doctor Pozzi se llevó mi pierna y me dio la vida. El "Doctor Dios", asesinado dos años después por uno de sus enfermos. ¡Qué ingratitud!

LYSIANE.— Reposa un poco…

SARAH.— *(Se incorpora.)* ¡Reposar! ¿Acaso crees que he venido para eso? ¿Piensas que yo reposaré alguna vez? ¡Nunca!

Con esta pierna, me amputaron también todas mis grandes heroínas: Fedra, Andrómaca, Fedora, Tosca… Pierna de palo y papeles ortopédicos… Y, aún así, seguí actuando. ¡Siempre actuando! Volví a esta ciudad, ya sin mi pierna, el 21… Dos años antes…

Lysiane.— De morir… Sé lo que pasó aquel día. *(Suena el piano del Nocturno, de Falla.)* A las 9 de la noche llegó el tren a la Estación del Norte. Cinco mil personas te aguardaban.

Sarah.— Cuando Louis y Emile me levantaron en la silla y aparecimos en la puerta del vagón…

Lysiane.— Un impresionante silencio se apoderó de toda aquella muchedumbre.

Sarah.— Entonces ocurrió algo que no olvidaré jamás…

Lysiane.— Como a una orden muda…

Sarah.— Recibida al unísono…

Lysiane.— Todos aquellos hombres se quitaron sus chaquetas…

Sarah.— ¡Y las echaron al suelo!

Lysiane.— Formando una fabulosa alfombra de doscientos metros…

Sarah.— Era un camino de honor para los que tenían el honor de portarme…

Lysiane.— Dicen que fue una de las pocas ocasiones en que estuviste verdaderamente emocionada… ¿Qué te ocurre?

Sarah.— Todos estos recuerdos…. El poder de la mente es tan grande… Crea alegría y salud, pero también terribles enfermedades…

Lysiane.— Somatizar. ¿Es eso lo que hiciste con tu pierna? ¿Estabas cansada de andar?

Sarah.— Ya sabes lo que dicen los ingleses para desear éxito: "*Break yourself a leg!*". Rómpete una pierna.

Lysiane.— O sea, que necesitabas llamar la atención de tu público, que empezaba a abandonarte.

Sarah.— ¡El público nunca me abandonó!

Lysiane.— Pero, a partir de 1889, acabó la unanimidad y comenzaron las malas críticas.

Sarah.— ¡Nunca hacia mí! Si acaso, hacia mis obras.

Lysiane.— El suicidio de la Léna de Berton estuvo a punto de ser el suicidio de Sarah.

Sarah.— Fue una pequeña racha. No se puede estar siempre en la cima de la ola. El mar tiene sus flujos…

Lysiane.— Y sus reflujos.

Sarah.— Ya te enterarás. A ti también te ocurrirá… si alguna vez te atreves a apostar fuerte. *(Callan ambas.)* Y, después de mí, ¿no ha habido otra… Sarah Bernhardt?

Lysiane.— Como sabes, el teatro está en estado de letargo.

Sarah.— Pues, entonces, ¿a qué esperas? ¡Vamos a despertarlo!

Lysiane.— *(Música estrepitosa de jazz. Lysiane vocea como repartidor de prensa.)* "¡1916! ¡Sarah Bernhardt, la mujer más vieja del mundo, llega hoy a Nueva York!".

Sarah.— Yo no tenía más que… setenta y dos años. *(Al público.)* ¡A los ciento tres os enseñaré lo que es una vieja!

Lysiane.— *(Voceando.)* "¡No dejen de asistir esta noche a su muerte en directo!".

Sarah.— *(Al público.)* ¿Qué muerte prefieren? ¿La de Fedra? ¿La de Margarita? ¿La de Cleopatra? ¿La del príncipe Hamlet? ¿La del bufón Jacasse?

Lysiane.— Muerte a la carta. Eso no es serio, abuelita.

Sarah.— ¡Las mil y una muertes de Sarah Bernhardt! *(Se aleja el jazz.)* San Quintín, California… Estaba de gira por Estados Unidos, cuando recibí la carta de seis condenados a muerte, pidiéndome una representación. No podía negarles ese último deseo. *(Suena Claro de Luna, de Debussy.)* La prisión estaba en el centro de un gran parque, con apariencia de catedral. Actué en un hermoso patio lleno de sol ante dos mil prisioneros… Seis serían ejecutados al día siguiente. ¡Aquellos correctos caballeros y damas encantadoras eran estafadores y asesinos! Un elegante gentilhombre había cortado la cabeza a su tía para heredarla…, una distinguida señora había matado a su marido, su hijo y sus dos nietos, sin perdonar a la nodriza… Deseaba llorar desgarradoramente, pedir clemencia para aquel amable público… Pero el dolor y el sufrimiento físicos no son artísticos. Tuve que ahogar mis lágrimas y continuar.

LYSIANE.— Y dicen que eras inhumana.

SARAH.— No era por humanidad. ¡Era por Arte por lo que quería indultarlos! Algo de mí moriría con ellos. Me sublevaba ese recuerdo tan breve.

LYSIANE.— Esto no lo contaste en tus Memorias.

SARAH.— Tenía que dejar algo para el segundo acto.

LYSIANE.— Tus Memorias acabaron en el primero. No hubo segundo.

SARAH.— ¡Es cierto! ¡Claro, por eso he vuelto!

LYSIANE.— Lo malo es que ya… no estás aquí.

SARAH.— ¿Cómo que no? ¿Acaso no estás hablando conmigo? ¡Tú eres la prueba de que estoy aquí! ¡Tú me justificas! *(Su risa arrastra la música hasta hacerla desaparecer.)* ¡Vamos, apúrate! ¡El segundo acto es el mejor de una gran tragedia…! Será como mi *tournée* trágica recorriendo los frentes en la Gran Guerra… Cuando volví, mi pequeño Maurice me esperaba con los brazos abiertos… Bajé corriendo del barco…

LYSIANE.— Abuela… En la Primera Guerra Mundial mi padre tenía más de cincuenta años… Y tú ya no tenías tu pierna. Eso ocurrió mucho antes, a tu vuelta de la primera gira por Estados Unidos…

SARAH.— ¡Me dejarás o no que cuente mi historia! ¿Acaso no soy la protagonista? Sé perfectamente mi papel. Me he aprendido, como siempre, concienzudamente mi texto.

LYSIANE.— Estás dando saltos en el tiempo.

SARAH.— ¡Y qué demonios es el tiempo! Solo una convención para los simples.

LYSIANE.— Es la base de una auténtica *performance*. Sin tiempo no hay acciones reales. El nuevo teatro tiene que partir del tiempo para bombardearlo…

SARAH.— ¡Ya estamos otra vez con las bombas! El Arte es un ejercicio de Paz.

LYSIANE.— Estamos en guerra.

SARAH.— ¿La tercera? ¿Contra quién es esta vez?

LYSIANE.— Contra los tópicos, las manipulaciones, las falacias, los prejuicios…

Sarah.— ¡Bravo! Lo has dicho todo en una sola respiración y con los acentos en su sitio… Y eso que era un verdadero trabalenguas. ¡Vas progresando! Llegarás a ser actriz.

Lysiane.— Soy actriz… ¡de otro tipo de teatro!

Sarah.— *(Mira los elementos de la performance.)* Lo que llamas "tu teatro" no es más que… un "simulacro", como decís ahora. Creí que había logrado metértelo en esa dura mollera. La ficción escénica no solo deja de ser bella, peca además de falsa cuando se limita a representar lo anormal. En lugar de caracteres, hace caricaturas; en lugar de seres humanos, monstruos.

Lysiane.— No hago teatro naturalista.

Sarah.— ¡Yo tampoco! Por eso creo que el Teatro tiene que elegir minuciosamente aquellos elementos dignos de figurar en él, recreando su íntima y preciosa esencia… Separar el oro de la escoria, ofrecer al alma un espectáculo sublime que amalgame lo bueno con lo verdadero…

Lysiane.— Siempre supiste hablar.

Sarah.— No son palabras mías, sino de un compatriota tuyo: Tamayo y Baus.

Lysiane.— ¿El de esta calle?

Sarah.— Él también hizo una Juana de Arco conmovedora, a imitación de Schiller… que a su vez se inspiró en la del Cardenal de Retz. Ya te dije, la búsqueda de originalidad es una labor fatua y baldía. ¡La vida está ahí fuera! A veces es caprichosa, a menudo caótica, enmarañada, aparentemente absurda… Pero nosotros somos esa pequeña chispa que tiene la sagrada misión de iluminar, desenmarañar, desentrañar, esclarecer. El verdadero Teatro solo es uno y tiene que ser moral, transmitir valores, educar.

Lysiane.— *(Estalla furiosa.)* ¡Ya está bien! ¿Quién eres tú para darme lecciones de Ética? ¡Tú, la caprichosa, la inconstante, la materialista, la ególatra! ¡La gran Sarah Bernhardt! Aquella que nunca quiso a nadie… más que a sí misma. El resto era paisaje, circunstancia, conveniencia. ¡Ja! ¡La divina Sarah! Araña cazadora de todo incauto que caía en sus redes, quedando automáticamente convertido en sumiso adorador de la diosa despótica… Y si osaba rebelarse… ¡Zas! ¡Arrojado sin miramientos del

templo, con una patada en el culo! ¡Pues conmigo no podrás! ¡A mí no me engañas! La omnipotente Sarah no es ahora más que una sombra, un fantasma de otra época, un camino abandonado, una excrecencia decimonónica. ¡Montón de huesos apolillados y chauvinistas! "Querida, verdaderamente no te va este papel de abuela digna y razonable. Deja de interpretar esa parodia de ti misma. Estás destruyendo toda una prometedora carrera". ¡Resultas patética! *(Se ríe con estruendo.)*

SARAH.— *(Aplaude satisfecha.)* ¡Bravo, bravo! Sí señor, esto es interpretación y no esas pamemas que balbuceabas cuando llegué. ¡Qué gama de registros! ¡Qué riqueza de matices! ¡Qué conmovedor discurso! Casi conseguiste hacerme llorar. Sigue así y volveré a descansar tranquila en mi tumba, sabiendo que la pasión escénica no ha muerto.

LYSIANE.— ¿Qué dices?

SARAH.— Que has estado soberbia. He visto tu alma bullir a borbotones y llenar estas cuatro paredes.

LYSIANE.— ¿Te ha gustado?

SARAH.— No solo a mí. *(Le señala el público.)* Mira sus ojos. Has conseguido despertar la chispa dormida, devolverles la esperanza.

LYSIANE.— La esperanza… En estos tiempos no es un valor muy cotizado.

SARAH.— Encárgate de hacer subir las acciones.

LYSIANE.— ¿Me pides que traicione a mi tiempo? ¿Que vaya contra corriente?

SARAH.— Contra lo corriente, contra lo vulgar.

LYSIANE.— Dirán…

SARAH.— ¿Qué?

LYSIANE.— Que soy una ingenua…

SARAH.— Yo pasé toda mi vida intentando alcanzar la inocencia.

LYSIANE.— Que estoy en otra onda.

SARAH.— Sobrevivirás.

LYSIANE.— Se reirán de mí…

SARAH.— Se reirán contigo. Y llorarán y se apasionarán y pensarán… y soñarán.

Lysiane.— ¿Me pides que haga… tu Teatro? No puedo seguir llamando al pañuelo "el lienzo testigo de mis ardientes lágrimas".

Sarah.— ¡Válgame el cielo!

Lysiane.— Ni decir que "A esa hora en que el alba entreabre las cortinas de la noche para dar paso al día y el astro radiante acaricia la tierra, el cíclope me tomará en sus alas metálicas para conducirme hasta mi destino".

Sarah.— ¿Por qué no?

Lysiane.— Porque perdería el avión.

Sarah.— ¿Y para qué demonios quieres ahora coger un avión?

Lysiane.— Para llegar un poco más cerca de ti.

Sarah.— ¡Te prohíbo que repitas a pies juntillas mis preceptos! Te pido que creas en el Teatro… y luches por él. Tendrás que buscar ese nuevo Teatro entre el perfeccionismo y la desconfianza.

Lysiane.— No pienso claudicar.

Sarah.— El futuro del Teatro no es claudicación, sino apertura a riquísimas posibilidades. Cuando yo estaba a punto de hacer mi mutis final, comenzaron a llegar en tropel las nuevas vanguardias… Antoine, Copeau, Pirandello, Piscator, Meyerhold… Eran caminos hacia el corazón del Teatro, avenidas hacia la intensidad… ¡Ah! ¡Cómo me habría gustado montarme en ese tren! Hice lo que pude, pero mi tiempo se acababa. Ahora es tu turno, querida nieta. El turno de la esperanza.

Lysiane.— Ya te dije que la esperanza… está pasada de moda.

Sarah.— ¿Y a ti te importan las modas?

Lysiane.— ¡Tanto como a ti!

Sarah.— ¡Así se habla! *(A los palcos.)* Querida amiga María Guerrero. Aquí tienes madera. Tu teatro aún tiene una larga vida por delante. *(Hace amago de retirarse.)*

Lysiane.— ¿Vas a dejarme?

Sarah.— ¿Dejar el teatro? *(A la platea.)* Mientras un actor tenga fuerzas y se sienta amado por el público, no tiene derecho

a retirarse. Sería una deserción. *(Lysiane acaricia la lágrima.)* Aprovéchala y auméntala.

Lysiane.— ¿Cómo?

Sarah.— Siendo la mejor.

Lysiane.— Esa eres tú.

Sarah.— Toda mi vida luché ardientemente por llegar a la cima del Arte…

Lysiane.— ¿Y no lo lograste?

Sarah.— Estás tú para subir el último repecho.

Lysiane.— ¿Tendré la fuerza necesaria?

Sarah.— El genio no es solo ímpetu. Es la facultad de abrir el cerebro. En nuestras células grises yace adormecido un antiguo saber… Solo hay que despertarlo. ¡Ánimo, querida nieta! La cima está aguardándote.

Lysiane.— Mi meta es tu meta, abuela.

La Meditación de Thais, de Massenet, se alza potente.

Sarah.– ¡Callad! Voy a comenzar mi última tragedia. Necesito silencio para escuchar los pasos del dios que acude a recibirme, dispuesto a recibir de mis manos el cabrito del sacrificio. Preciso acompasar los latidos de mi corazón a ese ritmo celeste… Me dispongo a actuar por última vez… Voy a entregaros lo mejor de mí, para que lo guardéis en vuestro recuerdo… Así, yo, Sarah Bernhardt, nunca moriré. *(Interpreta el último parlamento de Salomé.)*

¡Ah!
He besado tu boca, Jokanaán.
He besado tu boca.
Había un sabor amargo en tus labios.
¿Era el sabor de la sangre?
¡No!
Tal vez no era sino el sabor del amor.
Dicen que el amor tiene un sabor amargo.
Mas, ¿qué importa?, ¿qué importa?
He besado tu boca, Jokanaán.
Yo, Salomé, he besado tu boca.

Lysiane.— *(Toma la alternativa, interpretando el último parlamento de Lady Macbeth. Restregándose las manos con furia.)* "¡Fuera, mancha maldita! ¡Fuera digo!" *(Suenan golpes que retumban en todo el teatro. Escucha aterrorizada.)* "Llaman a la puerta" *(Se dirige al proscenio.)* "¡Venid, venid, venid, dadme vuestras manos!" *(Les tiende las manos manchadas de sangre.)* "¡Lo que está hecho no puede deshacerse! ¡Al lecho! ¡Al lecho! ¡Ah, qué sombrío es el infierno!" *(Se aleja enloquecida hacia el centro del escenario.)*

Sarah.— *(Interpreta el último parlamento de Doña Sol. Mira el ataúd.)* "¡Muerto no! ¡Dormido…! Es mi esposo… Nos amamos y nos hemos acostado. ¡Estamos celebrando nuestra noche de bodas!" *(Al público.)* "¡Shhhh! No le despertéis. Está cansado" *(Al ataúd.)* "Amor mío… Hernani… Aquí estoy…" *(Se desploma.).*

Lysiane.— *(Deteniéndose, interpreta el último parlamento de Hamlet.)* "La activa ponzoña sofoca mi aliento… No viviré para saber nuevas de Inglaterra; pero me atrevo a anunciar que Fortimbrás será elegido. Yo, Hamlet, moribundo, le doy mi voto… Díselo tú, Horacio, e infórmale de cuanto acaba de ocurrir… Para mí solo queda ya… silencio eterno." *(Cae.)*

Sarah.— *(Interpreta el último parlamento de Ofelia. Levantándose, comienza una danza alucinada en torno al ataúd.)*

Nos deja, se va
y no ha de volver.
No, que ya murió,
no vendrá otra vez…
Se fue, ¡dolorosa
partida!, se fue.
Los cielos piadosos
descanso le den.

Lysiane.— *(Interpreta el último parlamento de Atalía. Recuperando su lucidez, dirige sus ojos a lo alto.)* "¡Tú ganas, Dios de los judíos! Tú, que, brindándome una fácil venganza, me has opuesto en un día veinte veces a mí misma. Que reine ese niño. Y para señalar su nuevo imperio, que hunda el cuchillo en mi seno. He aquí lo que muriendo le desea su madre".

SARAH.— *(Deteniendo su danza, interpreta el último parlamento de Ifigenia. Se dirige al público.)* "Mi muerte no se lleva todo el fruto de vuestro cariño. Vuestros ojos me verán en mi hermano Orestes. Podéis oír la voz de un pueblo impaciente. Dignaos a abrirme los brazos por última vez señora… Euribates, conducid a la víctima al altar".

LYSIANE.— *(Interpreta el último parlamento de Margarita Gautier. Intenta levantarse en vano.)* "¡Oh, ven, ven, Armando! Tu Margarita sufre horriblemente. He tosido y escupido sangre toda la noche. Ya no puedo hablar y apenas puedo mover los brazos. ¡Dios mío, voy a morir!".

SARAH.— *(Interpreta el último parlamento de Juana de Arco. Mira al suelo.)* "Estas horribles llamas ¿son mi vestido de boda?" *(Contempla su cuerpo encadenado.)* "¿Son estas cadenas las que me retienen?" *(Mira hacia lo alto e intenta elevarse. Se recupera, renaciendo y vuelve a danzar.)* "Ya voy. Ya he roto las cadenas. Voy hacia una Alegría más fuerte. Voy hacia un Amor más grande. Yo, Juana, voy hacia Dios". *(Danza en un arrebato frenético.)*

LYSIANE.— *(Interpreta el comienzo del último parlamento de Fedra.)* "Y la muerte, robando claridad a mis ojos…".

SARAH.— *(Va deteniendo su danza, mientras cierra la frase de Fedra.)* "…al día mancillado devuelve su pureza".

La música se aleja. SARAH se detiene y eleva sus ojos a lo alto, buscando a su alma entre los telares del teatro, deseando que este cuerpo de aquí abajo pueda volver a reunirse con ella. LYSIANE la contempla con ternura. La música se aleja. Una enorme ovación atruena el teatro.

LYSIANE.— ¿Escuchas, abuelita? Te aplauden todos: María, Dumas, Víctor Hugo, Frascuelo…

SARAH.— No, hija. Te aplauden a ti. Este es tu público. Yo ahora solo soy… tu *partenaire*.

LYSIANE.— Mi público…

SARAH.— Yo, Fedra, me pierdo en el laberinto de mi memoria… Y ya no soy Fedra, sino Ariadna, la otra, la amante de Teseo, mi querido esposo, que me dejó abandonada en brazos de su hijo Hipólito, para correr en busca del Minotauro, conde-

nándome a la soledad y al incesto… La soledad… Siempre necesité estar rodeada por mi corte… Hasta ahora no me había dado cuenta. Todo lo que verdaderamente valemos se aprende cuando estamos solos, preparándonos para la última bajada de telón… Algunos críticos decían que yo moriría en escena, representando Fedra. Eso habría sido demasiado fácil, incluso cómico. Un día imité tan bien mi muerte en el camerino, que el director desolado salió a anunciar al público que la representación se suspendía… porque Sarah había muerto. *(Se ríe.)*

Lysiane.— Un estallido de risa entre bastidores le hizo volver a salir y rectificar: Madame Bernhardt se había curado y actuaría.

Sarah.— No. Sarah no había muerto… Aún no. Maquíllame antes de que lleguen el cura y el monaguillo bizco.

Lysiane.— No te vayas, abuela…

Sarah.— La función acaba. Deberías saberlo. Hay que tener olfato para saber cuando no puede durar un minuto más, para no trocar el embeleso del público en aburrimiento o cansancio… Mañana tenemos que seguir llenando el teatro. Has elegido el mejor de los oficios. Tendrás que luchar con uñas y dientes, como hice yo. Pero, a cambio, serás inmortal. ¿Cabe éxito más glorioso? ¿Es posible felicidad mayor? *(Levantándose, llama a sus dramaturgos ausentes.)* ¡Sardou, Rostand, Morand, Verneuil! ¡Venid prestos! Tenéis que escribirme una nueva obra. Y esta vez no me conformaré con cualquier cosa… Tendrá que ser la mejor, sin concesiones ni fisuras. Es para mi nieta. Una nueva obra que hable a este siglo nuevo. Un texto potente que alumbre esta oscuridad, que abra caminos nuevos, ventanas a la esperanza, puertas al futuro… *(Espera una respuesta.)* ¿Dónde os habéis escondido, comadrejas? ¿Os asusta tamaña tarea? ¿Tendré que escribirlo yo? ¡Está bien, puesto que así lo queréis! No tengo miedo. ¡Racine, Molière, Shakespeare, Hugo! Prestadme vuestro talento para expresar con claridad esta confusión, con sencillez esta complejidad. Inspiradme un drama nuevo que sacuda estas dormidas butacas, que atruene hasta los últimos rincones de esta aséptica ciudad, de este planeta catatónico. Que haga llorar y reír a todos y cada uno de estos cadáveres que se deslizan hacia el abismo…

¡Puccini, Rossini, Musset, Offenbach! Tocad vuestras trompas dormidas, sacudid el polvo de vuestros timbales, haced vibrar las cuerdas, las maderas, los metales, las pieles, los músculos y el corazón de nuestro público. Tenemos que conseguir llenar de nuevo los liceos, abarrotar los auditorios, atestar las carpas… ¿Me oís, amigos…? Yo, Sarah, os conjuro, por el poder de vuestras plumas y la luz de vuestras mentes… Yo, Henrriette Rosine, os pido, por amor a la nieta de mi nieta, que hagáis latir de nuevo nuestros corazones, para que este tiempo oscuro se alumbre con su resplandor. *(Lysiane va a colocarse la máscara de Sarah, pero esta se la retira.)* Ahora, intenta ser tu propia Sara. *(Mira a su alrededor.)* España… Aquí vine huyendo por primera vez, para alejarme de mis propios fantasmas. *(Se dirige al baúl.)* He pasado mi vida muriendo… *(Se detiene y mira al público con picardía.)* Esta vez es una auténtica primicia. No moriré al final de la obra. ¡Ya estoy muerta! Quiero decir… muerta en la vida real, esta de andar por casa… Pero, ya saben ustedes, el Teatro no es la Vida, el Teatro es Eterno y nunca morirá. *(Suena un pitido de tren. Sarah se dirige a la joven.)* Despídeme con una música hermosa. Es hora de dormir. Mañana despertaré de nuevo…

Sara/Lysiane.— Despertaré…

Sarah.— Y, como cada mañana, saludaré con esperanza a mi destino…

Sara/Lysiane.— Saludaré…

Sarah.— La esperanza es lo que nos hace jóvenes, eternos…

Sara/Lysiane.— La esperanza…

Se proyectan las escenas del funeral de Sarah, acompañadas de la obertura de La Traviata, de Verdi. Sarah Bernhardt majestuosamente se introduce en el baúl. Sara Sánchez-Lysiane acaricia con orgullo la lágrima colgada de su cuello. La luz se va apagando. Cuando se cierra la tapa del baúl, se hace la oscuridad. La voz de Sara-Lysiane se alza, como aquel grito junto a la tumba de Sarah en su entierro, alumbrando de nuevo con su eterna antorcha el camino.

SARA/LYSIANE.— ¡Los inmortales no mueren, abuelita!

Por eso el Teatro continúa…

Apofis

Diana de Paco

Diana de Paco

Diana de Paco es dramaturga y profesora titular de Filología Griega en la Universidad de Murcia. Su primera obra publicada fue *Eco de Cenizas*, por la que obtuvo el Premio Accésit de Teatro en el V Certamen Literario de la Universidad de Sevilla (1998). Muchas de sus obras han sido estrenadas y publicadas de manera individual o en antologías. De entre sus publicaciones, cabe destacar *Polifonía*, finalista del Premio Calderón de la Barca (2000), publicada en *Primer Acto 291* (2001) y reeditada más tarde en la serie Antología Teatral Española de la Universidad de Murcia (2009) y, junto a otras cuatro piezas, en el volumen *Casandras* de Esperpento Ediciones Teatrales (2016); *Obssession Street*, galardonada con el Premio Palencia de Teatro (2009) y publicada en Huerga y Fierro (2010); y *De mutuo acuerdo o el concierto de un hombre con un abrigo pegado a la piel*, Premio Irreverentes de Comedia (2015). Su última obra estrenada es *Casandra* (2017), dirigida por Miguel Cegarra.

Apofis

Personajes
Él (voz en off)
Simón / Apofis
Ana
Roberto
Clara
Álvaro

ESCENA I

Casa de *Roberto y Ana. Roberto, hombre de unos 50 años, atractivo, está leyendo el periódico en la cocina. Ve algo que le impresiona. Se pone nervioso y agitado y se dispone a deshacerse del periódico. En ese momento entra Ana, mujer de unos cuarenta y tantos, elegante. Le da un beso y se pone un café. Antes de que él pueda evitarlo, le coge el periódico de las manos y se sienta a leerlo. Roberto no sabe muy bien qué hacer. Coge otro periódico y lee también.*

Ana.— ¡Dios!
Roberto.— ¿Qué? ¿Qué dices?
Ana.— Nada. *(Continúa leyendo.)*
Roberto.— ¿Pero qué…?
Ana.— Nada, nada.
Roberto.— ¡Ah! Nada, vale, vale.
Ana.— ¡Dios!
Roberto.— ¿Por qué? ¿Por qué dices eso?
Ana.— Por nada.
Roberto.— Ah, vale, vale.
Ana.— Es terrible, es…
Roberto.— Nada.
Ana.— ¿Cómo que nada?
Roberto.— Tú vas y dices eso y, luego, dices nada, pues yo he pensado, te ahorro el nada y…

Ana.— *(Lo corta.)* Esta noticia, Roberto, la del niño de los pantalones rosas.

Roberto.— ¿Qué niño? ¿De qué hablas? ¿Qué?

Ana.— Esta, mira.

Roberto.— ¿Qué dice, cariño? *(Ella le da el periódico, pero Roberto no lo coge. Hace como si sonara el teléfono.)*

Roberto.— ¡Teléfono! A ver, perdona.

Ana.— No ha sonado.

Roberto.— Vibración, está en… trrrr, ya sabes. *(Roberto saca el teléfono y contesta, solo con monosílabos y cuelga. Ana sigue leyendo.)*

Roberto.— Hoy voy a llegar tarde, amor, tengo otra reunión en el banco y, luego, el fútbol, a no ser que lo suspendan, con esta lluvia…

Ana.— *(Ensimismada en la lectura.)* Dios mío. Ahorcado. S.L.R, S.L.R. ¿qué nombre será S.L.R.?

Roberto.— Pues Salvador López Rodríguez, por ejemplo, o yo qué sé… yo qué sé. Cómo quieres que lo sepa yo. Yo qué sé. *(Se queda pensativo.)* Mira a ver…

Ana.— Nada, llevaba unos pantalones rosas, iba sin camiseta y le han encontrado muerto en su casa. Parece un suicidio. Dice que era acosado por Internet. ¡Qué peligro!

Roberto.— *(Sin prestar mucha atención, pero con cierta premura por cambiar de tema.)* No sé dónde vamos a llegar, cariño. Mira a ver…

Ana.— No dice nada más, mira…

Roberto.— Sí, sí, mira a ver si dice algo ahí del partido de esta noche… Con este tiempo no sé si lo van a suspender… Y yo ya tengo las entradas desde…

Ana.— *(Se da cuenta de que Roberto está totalmente desinteresado en relación con la noticia.)* Parece que le acosaban y que se burlaban de él por los pantalones rosas, que le habían amenazado con colgar unas fotos suyas en las redes y… el chico no aguantó y…

Roberto.— ¡Cariño, joder! *(Pierde los nervios.)* Dame el periódico…

Ana.— ¡Eeeeh! Tranquilito Roberto, a mí no me grites. Toma. Cuando lo leas, quiero recortar esa noticia.

Roberto.— *(Arranca la página y se la da.)* A ver los deportes… el partido…

Ana.— ¿Qué?

Roberto.— El partido, con esta lluvia…

Oscuro.

ESCENA II

Un joven, de unos 15 años, su nombre es Simón, su nick Apofis, escribe al ordenador, está chateando. No es necesario que exista un ordenador. Puede hacer una especie de monólogo repitiendo las respuestas de su contertulio o, de otro modo, se puede escuchar la voz del contertulio en off. Simón va vestido con unos pantalones de color rosa y sin camiseta, es un chico alto y muy delgado.

Apofis.— Ya sabes, está previsto que para el 2029 un asteroide de dimensiones enormes choque con la Tierra.

Él.— ¿De qué me estás hablando?

Apofis.— La NASA está buscando el modo de detenerlo. Hay dos posibilidades.

Él.— Me importa una mierda la NASA y el 2029. Vamos a lo nuestro.

Apofis.— La primera posibilidad es enviar una bomba nuclear que destruya el meteorito.

Él.— ¡La puta con el empollón! Dime cómo vas vestido.

Apofis.— Pero con esta posibilidad la destrucción no se evitaría.

Él.— Joder… Vale, dime…

Apofis.— ¿Por qué me hablas así? Otras veces eres mucho más amable.

Él.— Estás muy plasta con la piedra espacial.

Apofis.— Si envían la bomba, la destrucción no se evitaría…

Él.— ¡Eres un puto cenizo! ¡Vamos a lo nuestro!

Apofis.— Estás muy raro.

Él.— ¡Vamos a lo nuestro!

Apofis.— Pues el asteroide enorme se rompería en miles de miniasteroides que chocarían con la Tierra y la destrucción sería total. Como cuando desaparecieron los dinosaurios.

Él.— A eso se le llama: peor el puto remedio que la puta enfermedad. Venga, termina con la puta clase de Física de una maldita vez y vamos a lo nuestro. ¡Me estoy cabreando!

Apofis.— No es Física, es Astrofísica.

Él.— ¡La puta con el empollón!

Apofis.— Hoy estás escribiendo tal y como piensas… No tienes filtro.

Él.— Filtro te voy a dar yo a ti…

Apofis.— Ya te lo he dicho muchas veces, la otra posibilidad es enviar una bomba nuclear que no impacte con el asteroide, sino que cambie su trayectoria explosionando en la distancia y lo aleje de la Tierra.

Él.— Pues nada, venga, esta segunda que parece mucho mejor. Vamos. Ya hablas tú con la puta NASA y les dices…

Apofis.— Pero para eso necesitan veinte años al menos de experimentación.

Él.— Pues si no han empezado ya, no llegan a tiempo. ¡Quieres dejar el maldito meteorito y concentrarte en lo nuestro!

Apofis.— Hablas como el malo de una película yanqui.

Él.— ¿Que yo hablo como un puto malo de una maldita película? ¿De qué vas, tío?. Tú qué coño vas a saber… ¡Vamos!

Apofis.— Todo el rato con el "puto" y el "maldito", es muy desagradable. Tú no eres así. Algo pasa. Hoy no tienes filtro.

Él.— ¡La puta con el filtro!

Apofis.– La NASA ya lleva años experimentando para encontrar el modo de desviar el asteroide.

Él.— Genial, venga. ¿Qué llevas?

Apofis.— *(Animado por la pregunta, cambia la conversación.)* Pues… hoy me he puesto los pantalones rosas, son mis preferidos. Quiero que el rosa se ponga de moda. Las uñas también las llevo rosas. La NASA… *(Le interrumpe.).*

Él.— ¿Rosas? Estás mal de la puta cabeza.

Apofis.— ¿Por qué? A ti te gustan mis pantalones rosas.

Él.— ¿A mí? ¡Rosas! Vas a ser al final un puto maricón.

Apofis.— Me gusta el rosa.

Él.— Los maricas son lo peor, una peste.

Apofis.— ¿Qué?

Él.— Yo lo que quiero es comértela, pero si eres un puto marica de rosa…

Apofis.— ¿Y qué más te da cómo sean mis pantalones?

Él.— Yo no se la voy a comer a un puto marica con unos putos pantalones rosas.

Apofis.— ¿Pero qué dices de comer? Si yo no he dicho nada de eso. Yo no quiero nada. No te entiendo. No sé, no sé qué te pasa hoy, no te reconozco, TEDUL.

Él.— Hay que terminar con los pervertidos. Y los maricas son…

Apofis.— La destrucción no es la solución, recuérdalo. Hay que cambiar el rumbo de las cosas. Como con el meteorito.

Él.— ¡Vamos a lo nuestro, mierda!

Apofis.— No, no. No sé qué es lo nuestro. No. Tú no eres TEDUL. Y es la primera vez que hablas de comer y de putos pantalones…

Él.— ¿Qué dices? TEDUL, ¿no lo ves? Es que me estás poniendo nervioso con la historia de los pantaloncitos y… Es que tengo mil problemas, estoy… Perdona…

Apofis.— A ti te gustan mis pantalones rosas. El asteroide que chocará con la Tierra en 2029 se llama APOFIS.

Oscuro.

ESCENA III

Cada uno de los personajes de las escenas anteriores en un espacio escénico distinto s e hablan a sí mismos en voz alta. Ël sigue siendo una voz en off.

Ana.— ¿Qué es lo que pasa?

Apofis.— Nada, no pasa nada. Unos pantalones rosas, las uñas pintadas, no pasa nada. Nunca me había hablado así. Parecía otra persona. Era otra persona.

Ana.— ¿Qué es lo que pasa? Roberto nervioso, casi histérico por si han suspendido el fútbol y es esa reacción tan de libro, tan tópica que parece mentira… Pero así es. ¿Qué pasa?

Apofis.— Nada, no pasa nada. Yo solo quiero ir a la NASA a desviar el asteroide. Pero no sé si soy, ¿cómo dices? Un puto marica, no lo he pensado, no, yo lo único que quiero es ir a la NASA.

Él.— *(En off.)* Solo te lo digo para ver si eres un puto marica.

Apofis.— ¿Qué más da?

Él.— Pues si lo eres, tendrás que atenerte a las consecuencias, con pantalones rosas.

Ana.— Roberto está distraído, nervioso y ausente, no sé muy bien por qué. Todavía recuerdo cuando lo conocí, hace un año, era otra persona, mucho más interesado por el mundo y por mí. Ahora… No sé… ¿Y este pobre niño? Con quince años es un niño, aunque jueguen a ser mayores, con quince años son niños.

Roberto.— Entonces, ¿lo han suspendido o no? El partido digo, por la lluvia. Es que tengo mucho trabajo y no quiero llegar allí y… ¿Lo pone ahí? ¿Lo pone? *(Nervioso.)*

Él.— Con quince años ya puedes saberlo. Mándame esas fotos.

Apofis.— Ya está. Enviadas.

Él.— *(Recibe las fotos y las ve.)* ¿Por qué llevas estos pantalones?

Apofis.— A ti te gustan, TEDUL. La NASA conseguirá desviar el asteroide.

Ana.— Me casé con Roberto hace un año, lo conocí por casualidad, no pensaba que iba a casarme jamás y, mira…, aquí estamos. Hace poco hemos celebrado nuestro primer año…

Él.— ¿Lo haces con los pantalones rosas puestos?

Apofis.— ¿Hago el qué?

Roberto.— Mira a ver en la página de deportes, tal vez lo hayan suspendido. No sé, sería una faena, yo quiero ir al partido, yo quiero ir…

Apofis.— El asteroide se llama Apofis.

ESCENA IV

En una entrevista de trabajo Ana *y* Álvaro. Álvaro *tiene el currículum de* Ana *en las manos.*

Ana.— Sí, estoy casada.

Álvaro.— ¿Hijos?

Ana.— No, no.

Álvaro.— Bueno, bueno… Muy bien, yo creo que tienes el perfil.

Ana.— ¿Eso qué…?

Álvaro.— Que sí, que te voy a contratar. Primero, unas semanas de pruebas, y, después, ya veremos.

Ana.— ¡Oh, oh! ¡Así, sin más! No me lo creo. He hecho más de cien entrevistas y…

Álvaro.— Si quieres, me lo pienso, pero no te lo recomiendo, suelo cambiar bastante de opinión.

Ana.— ¡No, no, no piense nada!

Álvaro.— Tutéame.

Ana.— Llevo tres años en paro. Ahora me mantiene mi marido, trabaja en un banco, pero a mí eso no me gusta…

Álvaro.— A mí tampoco.

Ana.— ¿Qué…?

Álvaro.— Que sea banquero, ¿no dices que no te gusta? *(Ríe.)*

Ana.— No, no, que me mantenga.

Álvaro.— Ya, ya, era broma. ¡Broma! Yo también tengo un amigo banquero. ¡A ver si es el mismo! *(Ríe.)*

Ana.— *(Sonríe, tímida.)* El paro es destructivo y…

Álvaro.— Esta crisis está haciendo estragos. Pero tú has tenido suerte. ¡Me has encontrado! *(Ríe.)*

Ana.— ¡Cuando se lo cuente!

Álvaro.— ¿A quién?

Ana.— Pues a mi marido.

Álvaro.— Ah, pensaba que decías al banquero…

Ana.— Es el mismo.

Álvaro.— ¡Ya! ¡Broma, broma! *(Ríe constantemente de sus bromas sin gracia.)* Ja, ja, ¿Crees que se va a alegrar?

Ana.— Pues claro… Y más cuando sepa qué firma me ha contratado.

Álvaro.— No sé yo, si es banquero…

Ana.— ¿Y qué tiene que ver?

Álvaro.— Moda alternativa y banqueros… ¿Crees que pega? *(Ríe.)* Broma, Ana, broma. Relájate. La entrevista se ha terminado, puedes respirar y, si acaso, sonreír.

Ana.— Ya, ya. *(Se fuerza para reírse.)*

Álvaro.— Bueno, vamos ya a lo nuestro. Empecemos a trabajar.

Ana.— ¿Ya?

Álvaro.— ¿Por qué no? Vamos a ver, estamos preparando la colección de primavera. ¿Qué tono dominante elegirías tú para esta colección?

Ana.— ¿Yo?

Álvaro.— Sí, no te preocupes, si no me gusta, no te voy a despedir, sería demasiado pronto, todavía ni has firmado… *(Ríe. Otra de sus bromas sin gracia, Ana no es capaz de sonreír.)*

Ana.— El rosa.

Álvaro.— ¿El rosa?

Ana.— Sí, el rosa.

Álvaro.— No sé, sí, puede ser, ¿y para los hombres?

Ana.— El rosa.

Álvaro.— ¿Rosa para los hombres? No sé…

Ana.— Bueno, es que, si yo decidiera, haría un homenaje a un chico que…, bueno, vistiendo a todos los hombres de rosa… El chico se llama S. algo…

Álvaro.— ¿S. algo?

Ana.— Sí, es que hace unos días murió un chico, S. algo… parece ser que era acosado por Internet. La noticia me impresionó mucho, mucho.

Álvaro.— ¿Te lo estás inventando?

Ana.— No, te lo aseguro. Se suicidó por el acoso y…

Álvaro.— ¿Es el del asteroide?

Ana.— ¿Perdona?

Álvaro.— ¡Sí! He leído que tenía como *nick* el nombre de un asteroide: Apolis, amolis, no sé cómo es. *(Ríe.)* Lo he leído

esta mañana, una noticia de esas del muro de Facebook… ¿Es el mismo? ¡Menuda historia!

Ana.— APOFIS.

Álvaro.— ¡Eso, APOFIS! Vaya nombre, raro.

Ana.— ¿Qué te parece el rosa, y le hacemos un homenaje?

Álvaro.— Una mariconada.

Ana.— *(Descolocada.)* Mmmm… Yo…

Álvaro.— *(Ríe, es otra de sus bromas absurdas.)* Estoy de broma, Ana, ¿pero es que no me ves? *(Hace un gesto amanerado.)*

Ana.— ¿Tú eres…? Ah, no me había dado cuenta. *(Nerviosa, ya no sabe qué decir y sale por donde puede.)* Como eres tan guapo.

Álvaro.— ¡Pues por eso! *(Ríe.)* Anda, dejémonos de tópicos.

Ana.— *(Incómoda por las bromas, intenta volver a la conversación sobre Simón.)* Podríamos hacer un homenaje al chico…

Álvaro.— ¿A quién?

Ana.— ¡Al niño de los…!

Álvaro.— APOFIS.

Oscuro.

ESCENA V

Un año atrás. Ana habla con su amiga Clara por teléfono.

Ana.— Sí, nena, que me ha pedido que me case con él… ¿Que no me case ni loca? Claro, como tú ya tienes un marido y un hijo desde hace siglos. Pero yo, hija, quiero probar otra vida, a ver si me gusta, bueno, creo que quiero, no lo tengo tan claro, pero… Si yo no me quería casar, pero es que ha insistido mucho y, bueno, yo ahora no tengo trabajo y él me quiere y… Que ya lo sé, pero no todos los maridos van a ser tan cabrones como el tuyo. Perdona, pero… ¿y el niño, cómo está? Me imagino que sufre, pero ¿por qué no te divorcias?… Ya, nena, lo del trabajo es una faena… Dímelo a mí. ¿Y el crío?… Ya, bueno, así se distrae, no te preocupes, no creo que esté enganchado, tu nene es muy listo y lo de Internet es lo que se lleva ahora entre los jóvenes, no

hay peligro… *(Ríe.)* No, no puedes venir a la boda porque Roberto quiere que sea algo íntimo… ¿Cómo de íntimo? Intimísimo *(Ríe.)* Ya te digo, él y yo y el que nos case y, si hace falta, algún testigo o algo, no sé… Ya, cariño, lo sé que es muy raro, pero así lo quiere él y a mí me da igual. Es que él no tiene familia, ahora solo me tiene a mí. Pues ya te lo dije, trabaja en el banco. No sé, ya… Pues hace un par de meses que lo conocí… No te he dicho nada porque ya no me fío de los tíos… ¿Qué? Pues, hija, parecerá una peli, pero pasó así, fui a pedir un préstamo, me invitó a un café porque era su hora de desayunar, me dijo que no me lo concedía y empezamos a quedar. No, es que él tiene muchas ganas de que nos casemos… Como ya va para los cincuenta, ya sabes los hombres tan tradicionales tienen que cumplir con todo… Ya, que no me apresure. Mira, cariño, yo pruebo y, si sale mal, ¡lo desplumo! *(Ríe.)* Es broma… Joder, Clarita, qué negro lo ves todo, parece mentira, con ese nombre que tienes… Mira, en cuanto nos casemos, os llamo para hacer una cena… Pues sin tu marido, que venga el chico, seguro que se lleva bien con Roberto. Los ponemos a los dos en el ordenador y, nosotras, a contarnos la vida. Venga, vale. Tengo muchas ganas de verte… Besos, besos, ya sé que todo es porque me quieres… Dale besitos al chaval y a tu marido… una patada en los huevos… *(Ríen, se despiden.)*

Cuelga. Estaba recordando.

Ana.— S. habría podido ser cualquiera, el hijo de Clara, sin ir más lejos tiene 15 años… Es terrible, esta noticia. Es tan raro. Es una energía que me dice que algo no va bien. Es que pienso que… No sé… *(Oscuro.)* ¿APOFIS?

ESCENA VI

En casa de Ana y Roberto. Presente.

Roberto.— ¿Cómo? ¿En esa firma?

Ana.— ¿No te alegras?

Roberto.— *(Sin alegrarse.)* Me alegro, me alegro. Dame un beso, cariño. Ale, ya te han reconocido lo que vales, tienes que

estar satisfecha y orgullosa de ti misma, yo lo estoy, yo ya te había dicho que dibujas…

Ana.— No dibujo, diseño.

Roberto.— Pues eso, que diseñas muy bien. Ya te lo decía yo, pero, bueno, tú querías el reconocimiento ajeno… Pues ya lo tienes, ya está.

Ana.— Yo lo que quiero es trabajar y realizarme.

Roberto.— ¡Pero qué manía con lo de realizarse, realízate conmigo!

Ana.— No te alegras.

Roberto.— Me alegro. Pero ya está, yo alegre, tú alegre, y ahora seguimos como antes. Tú no tienes que agotarte, cariño, estoy yo, mi vida, que gano mucho. Y haces tus dibujos…, perdón, diseños en casa, y luego se los vendes a tus amigas.

Ana.— ¿Cómo?

Roberto.— Pero eso es un lujo, cariño.

Ana.— Estás idiota, ¿no? No me cabrees, Roberto.

Roberto.— Nosotros con mi trabajo podemos vivir estupendamente.

Ana.— Pues ya ves cómo están los bancos, igual…

Roberto.— No, no, no, no empieces con eso, que estás hablando con un alto directivo que…

Ana.— Pues por eso…

Roberto.— Yo prefiero que estés aquí, conmigo y que hagas tus diseñitos tan bonitos y te los cosas para ti y para tus amiguitas, para Clara…

Ana.— *(Irónica.)* Roberto, yo haciendo vestiditos para Clara no soy feliz.

Roberto.— ¿No eres feliz conmigo? ¿No eres feliz, mi vida? Cariño, ven aquí. Esto es trabajo, tú aquí, cosiendo y pintando trajes, estás trabajando y estás conmigo.

Ana.— Pero tú nunca estás. *(Se da cuenta de lo que le ha dicho.)* ¡Y yo no pinto trajes!

Roberto.— Porque trabajo mucho.

Ana.— Pues eso digo yo, Roberto, ¡escúchame!

Roberto.— ¡Calma, calma! Dame un besito…

Oscuro. Ana pasa de su casa al despacho de Álvaro.

ESCENA VII

En el despacho de Álvaro le enseña una tabla de colores rosáceos.

Álvaro.— ¿Este tono te gusta?

Ana.— Sí, ese es perfecto e, incluso, podemos escoger uno un poco más claro para combinarlos…

Álvaro.— Por supuesto, tenemos estos, mira… ¿Pero qué te pasa hoy? Llevas aquí una semana y ya te has cansado de trabajar conmigo. Estás rarísima, distraída.

Ana.— Es que Roberto…

Álvaro.— ¿Quién?

Ana.— Mi marido…

Álvaro.— ¿Qué?

Ana.— Pues que no quiere que trabaje, dice que haga mis vestiditos en casa para mis amigas.

Álvaro.— Será gilipollas *(Ríe.)* Banquero fulero…

Ana.— ¡Álvaro!

Álvaro.— Perdona, perdona…

Ana.— Que es mi marido.

Álvaro.— Perdona. Perdona, es que estas cosas me sacan de quicio. Venga, vamos a tomar un vino y hablamos. ¿Hay algo más?

Ana.— *(Se echa a llorar.)*

Álvaro.— ¿Estás así porque ese… marido tuyo no te deja trabajar?

Ana.— No, no es por eso. Es por… el niño.

Álvaro.— ¿Qué niño?

Ana.— S.

Álvaro.— ¿S.?

Ana.— Ya sé qué nombre es.

Álvaro.— ¿Qué nombre es?

Ana.— S. es Simón. Simón es, era, hijo de Clara.

Álvaro.— Me he perdido.

Ana.— Clara es mi amiga, mi mejor amiga. S. es Simón, el niño de los pantalones rosa…

Álvaro.— ¡Joder! *(Se levanta y la abraza.)*

Oscuro. Ana pasa a la casa de Clara en el espacio contiguo. Álvaro queda en oscuro, inmóvil.

ESCENA VIII

Ana y Clara hablan en la habitación de Simón/Apofis, observando sus cosas.

Ana.— Pero con quién hablaba él. *(Mirando el ordenador, lee.)*

Apofis.— *(En otro plano o en off recita el chat.)* Nada, nada, no pasa nada, unos pantalones rosas. Otra vez hablas así, como el malo de las pelis americanas…

Él.— *(En off, o el mismo Apofis leyendo la respuesta.)* ¿No serás un puto marica? ¡Los maricas tienen que morir!

Clara.— No sé, él solo hablaba de planetas y asteroides y cosas de ciencia y… yo creía que era eso lo que hacía en el ordenador, yo no…

Ana.— ¿No sospechas de nadie?

Clara.— Yo creo que ha sido mi marido, estoy segura Ana. Creo que él lo ha llevado al suicidio.

Ana.— ¿Es posible?

Clara.— ¿Qué piensas?

Ana.— No sé.

Clara.— Mi marido le decía que con esa ropa parecía una niña, una niña puta y una puta niña, le decía.

Ana.— Pero él… ¿Dónde está?

Clara.— Pues estará con Rosa o con Yoli, o yo qué sé… con alguna de sus nenas. Consolándose.

Ana.— Cuando vi la noticia no pensé…

Clara.— No te pude llamar antes, estaba en *shock*. Abrí la puerta de la habitación y me lo encontré ahí colgado…

Ana.— Yo sentí el miedo, sentí la tragedia cerca, Clara, no sé cómo explicarte yo…

Clara.— *(La abraza.)* Basta, Ana, hace un año que no nos vemos, desde que te casaste con Roberto, desde aquella cena, y yo no podía… Bueno, cómo ibas tú a pensar que era Simón.

Ana.— No me has llamado en todo este tiempo.

Clara.— No te imaginas lo que es vivir con esa bestia; los días los paso encerrada. Si él vuelve y no me encuentra…, me quedo protegiendo a mi Simón y… y no me di cuenta de que el peligro estaba en su refugio, su habitación, su ordenador… *(Llora.)* Ahora, ¿qué? ¡Si ha sido él…!

Ana.— *(Sigue leyendo.)*

Apofis.— Hay dos modos de evitar que colisione con la Tierra…

Él.— Vamos a lo nuestro de una puta vez…

Ana.— ¿Tu marido habla así?

Clara.— No tengo ni idea, nunca le he oído hablar.

Ana.— *(Sonríe y llora a la vez.)* Tú no pierdes el sentido del humor.

Clara.— Es que no es una broma, Ana, mi marido aquí no habla. Ladra y golpea, nada más. Y se caga en la puta mierda y está hasta los putos huevos. Eso no es hablar.

Ana.— Pues… entonces…

Clara.— Mi niño…

Ana.— ¿Me enseñas su ropa? Quiero que estés con nosotros, que nos ayudes a organizar este desfile… Vamos, Clara, enséñame su ropa. *(Sigue mirando el ordenador.)* A veces la vida nos lleva a sitios… Cómo iba yo a pensar que ese niño…, pero tenía, tenía un presentimiento que… Ahora, mira…

Clara.— *(Se dirige al armario. Saca pantalones de colores.)* Mi niño…

Apofis.— Pero si explota la bomba contra el asteroide, los microasteroides, convertidos en meteoritos destrozarían la Tierra.

Él.— Los maricas tienen que morir…

Clara.— *(Ha cogido del armario unos pantalones rosas.)* Mi niño…

Ana deja el ordenador, se acerca, la abraza. Oscuro.

ESCENA IX

En casa de Ana y Roberto. Entra Roberto, ella lo está esperando. Se saludan muy fríamente.

Roberto.— ¿Y ahora qué te pasa?

Ana.— Roberto no estoy para broncas.

Roberto.— ¿Y yo? ¿Estoy yo para broncas?

Ana.— ¿Por qué has venido tan tarde?

Roberto.— Porque vengo de trabajar y de ganar el dinero que nos permite vivir… Porque ya se ve que tú con tus dibujitos recortables y tu jefe marica no nos vas a sacar adelante.

Ana.— ¡Roberto!

Roberto.— ¿Qué?

Ana.— ¿Qué dices?

Roberto.— Perdona, perdona, es que estoy muy nervioso, cariño. Ven, dame un beso.

Ana.— ¡No! Déjame, no aguanto que te pongas así conmigo.

Roberto.— Tengo mucho trabajo, con esta crisis nos están asfixiando…

Ana.— Roberto, el chico de los pantalones rosas…

Roberto.— ¿De qué hablas?

Ana.— El chico era el hijo de Clara, mi amiga Clara. ¿Te acuerdas de que estuvo aquí el año pasado? El niño te enseñó cosas en Internet y tú…

Roberto.— *(Nervioso.)* Nos van a investigar, Ana, ¿sabes lo que es eso? Y tú me vienes con pantaloncitos rosas.

Ana.— Roberto, está muerto.

Roberto.— ¿Quién?

Ana.— El hijo de Clara.

Roberto.— ¿Qué le ha pasado?

Ana.— Es el chico de…

Roberto.— *(Desesperado.)* ¡Ana, ya!

Se quedan inmóviles. Ambos. Oscuro. Ana cambia de lugar. Un día más.

ESCENA X

En el despacho de Álvaro.

Álvaro.— ¿El hijo de tu amiga?

Ana.— *(Llora.)* Sí, ¿no te parece todo muy raro? Yo tenía esa sensación…

Álvaro.— Ven aquí, no llores. Haremos esta colección por Simón y…

Ana.— Estoy sola…

Álvaro.— No, nena, no estás sola… Estás conmigo y…

Ana.— Roberto está diferente, como ausente, y…

Álvaro.— ¿Qué pasa con él?

Ana.— Supongo que es el estrés, trabaja mucho y descansa poco… Y tiene miedo a que esta crisis se lleve el banco por delante…

Álvaro.— ¡Qué inocente eres, mi amor!

Ana.— ¿Qué?

Álvaro.— Que eres tan buena… Ven, vamos a tomar un vino.

Ana.— ¿Por qué me dices eso?

Álvaro.— Mírate, si sufres por todo el mundo. Anda, ven.

Ana.— Álvaro, desde que leí esta noticia, la del chico de los pantalones, bueno, el hijo de Clara, Simón, mi vida se ha torcido, completamente. Lo único que tengo es esto, este trabajo y a ti, pero todo lo demás se ha ido a la mierda, no entiendo muy bien por qué, es como un ciclo de desgracias… Mi amiga sufre, mi marido sufre, yo sufro y no puedo hacer nada por nadie…

Álvaro.— Estás haciendo esta colección en homenaje a Simón, y lo bonito es que la quisiste hacer antes de saber de quién se trataba.

Ana.— *(Llorando bebe vino.)* ¿Tú sufres?

Álvaro.— *(Exagerando, bromea, aunque sí, sufre.)* Sí, querida, sufro… Es esta puta vida que nos maltrata…

Ana.— *(Llora desconsolada.)* ¿Ves?

Lo abraza. Oscuro.

ESCENA XI

Vuelve el espacio de Ana *y* Roberto*, retomando el momento en que se quedaron inmóviles. La tensión es la misma, el momento puede ser otro.*

Roberto.— Déjate esa historia de los pantalones, de tu amiga, de los vestidos, estás muy pesada… ¡Ana, estoy ocupado!

Ana.— ¿Por qué me hablas así?

Roberto.— Perdona, cariño, perdona.

Ana.— No me escuchas.

Roberto.— Ni tú a mí.

Ana.— ¿Quieres que cenemos esta noche? Juntos, solos, y hablemos…

Roberto.— ¿Esta noche? Sí, sí, claro, mi amor.

Ana.— Y otro día, si quieres, invitamos a Álvaro.

Roberto.— ¿A quién?

Ana.— ¡A Álvaro! Mi jefe.

Roberto.— ¿Para qué?

Ana.— Para que lo conozcas. Nos hemos hecho muy amigos. Él…

Roberto.— No me interesa.

Ana.— ¿Qué?

Roberto.— Que no me interesa conocer a tu jefe. ¿Quieres tú conocer a mis empleados? Yo no soy amigo de mis empleados, no entiendo por qué tienes que ser amiga de tu jefe. ¿Quieres que me haga amigo de la cajera y la traiga a cenar?

Ana.— Vale, por qué no.

Roberto.— ¡Porque no! ¡Joder, Ana!

Ana.— ¡Roberto!

Roberto.— *(Se da cuenta de su explosión, no es conveniente en este momento, y cambia totalmente el tono, un forzado afecto.)* Ven aquí, ven aquí, solos tú y yo…

Se abrazan sin ganas. Quedan inmóviles. Oscuro y transición.

ESCENA XII

En el pasado, en la habitación de Simón/Apofis*, se reanuda el chat.*

Él.— *(En off.)* Busco maricas.

Apofis.— ¿Para qué? La NASA conseguirá alejar el asteroide, pero…

Él.— Sois la peste.

Apofis.— Pero no hay certeza de que la desviación sea la suficiente para que no vuelva y colisione…

Él.— Yo creo que tú eres marica.

Apofis.— ¿Y qué importa? Han enviado un cohete para calcular la distancia… No tienen certeza de…

Él.—Vamos a lo nuestro… ¿Cuándo te como la maldita polla? Si te gusta, te mato.

Apofis.– ¿De qué hablas?

Él.— ¿Cuándo?

Queda inmóvil Simón/Apofis. Oscuro.

ESCENA XIII

Roberto, Ana y Álvaro hablan por teléfono en tres espacios distintos.

Roberto.— No, Ana, no puedo volver a cenar. Lo sé, sé que te he prometido que cenaríamos juntos, pero todo esto se ha liado y tengo que estar aquí… Ana, esto es muy serio, intenta comprender la situación. Es mi banco, es el dinero que yo administro… ¿Dónde está? ¡Yo qué sé dónde está! Joder, Ana, qué cortita eres… Perdona, perdona, eso no era un insulto, Ana. Por dios, ¡estoy crispado! Entiéndelo. Cena con tu amigo si quieres, sí, con ese… Álvaro, y te prometo que mañana cenaremos los dos juntos. Un beso, cariño.

Ana.— *(Llama o recibe una llamada.)* Hola Álvaro, he pensado que podríamos cenar hoy. Ya, ya sé que iba a cenar con Roberto, pero no puede. ¿Tontita? Tú también, pues estamos buenos. ¡Vete a la mierda! *(Cuelga.)*

Álvaro.— *(Al teléfono.)* ¿Estás loco? No, no voy a seguir con esto, ya lo sabes, y ten cuidado que te puedo hundir. Desde el principio te dije que yo no iba a aguantar mucho esta farsa. ¿Por qué? ¿Por qué la contraté? Porque vino a hacer la entrevista, por-

que trabaja muy bien y porque me salió de los huevos. ¡Pues sí, de los putos huevos! No, no voy a encubrirte más y no te voy a ayudar a estafar a nadie más. ¿Pero qué estás haciendo? ¿Una vida normal? ¿Y cuando no estás ni conmigo ni con ella? ¿Y qué haces con el dinero?… ¡Vete a la mierda! *(Cuelga.)*

ESCENA XIV

De nuevo en su habitación, retoma el momento en que quedó inmóvil.

Apofis.— No puedes hacerme eso…

Él.— Ya te he dicho que las putas fotos las va a ver todo el mundo, las pienso colgar… No habérmelas mandado.

Apofis.— Te las envié porque no te creías que llevara pantalones rosas, pero tú … No sé, por favor, no me hagas esto…

Él.— Uuuuy, ¿tienes miedito? La nena tiene miedo, ¿no? Pues más vas a tener cuando todo el mundo te vea poniendo caritas con los morros pintados y tu mierda de pantaloncitos sexis marcapaquete. ¿Qué? ¿Ya no me cuentas lo del meteorito?

Apofis.— Asteroide.

Él.— ¡Lo mismo da! Esa puta historia que te tiene obsesionado. Mañana serás famosa, nena.

Apofis.— Las hice de broma, creía que te harían gracia, por eso puse las caras y me pinté los labios. Era solo un juego, creí que te gustaría, ¿por qué?…

Él.— ¡Patética!

Apofis.— Por favor… Saltarán todos los trozos y destrozarán el mundo, mi mundo, por favor… No hagas eso.

Él.— Eres una zorrita pervertida…

Apofis.— Saltarán todos los trozos y destrozarán mi mundo, esta bomba destrozará mi mundo…

Inmóvil. Oscuro.

ESCENA XV

De nuevo Ana y Clara, en la habitación de Simón/Apofis, están leyendo el ordenador. La conversación de Apofis y Él como quedó en la última escena.

Clara.— Encontraron esto.

Ana.— ¿Estas fotos son las que…?

Clara.— Sí, las tenía en el ordenador y las había mandado a un contacto de estos… Luego ese pervertido le amenazó con colgarlas en una red social…

Ana.— ¿Quién puede ser?

Clara.— Es su padre, estoy segura.

Ana.— No me lo puedo creer.

Clara.— Él no pensaría que le iba a llevar al suicidio.

Ana.— Pero estas conversaciones, su padre…

Clara.— A su padre le nombras a un homosexual y vomita, Ana.

Ana.— Dios, no me puedo imaginar…

Clara.— Tú has tenido mucha suerte con Roberto.

Ana.— No tanta. No tanta.

Clara.— ¿Qué dices?

Ana.— Déjalo, Clara, ya hablaremos.

Clara.— Cuéntame. Vamos.

Ana.— No, no, al lado de lo que tú estás pasando no es nada, no tiene importancia.

Oscuro.

ESCENA XVI

Ana y Roberto en el despacho de este. Ella le repite frases del chat.

Apofis.— Saltarán todos los trozos y destrozarán mi mundo…

Álvaro.— Es terrible.

Ana.— No me puedo imaginar qué clase de monstruo puede hacer algo así.

Álvaro.— Yo tampoco, Ana, yo tampoco.

Suena el teléfono. Ana contesta, es Roberto.

Ana.— Vale, pues nada, otra vez será. No te preocupes, cariño. Adiós.
Álvaro.— ¿Otra cena cancelada?
Ana.— No estoy para bromas, Álvaro.
Álvaro.— No estoy de broma, Ana.

Teléfono, Álvaro *contesta, es* Roberto.

Álvaro.— Vale, pues nada, pero conmigo no cuentes para nada más. Ya lo sabes. Se ha terminado. Adiós. Tú sabrás lo que haces. *(Cuelga.)*
Ana.— Oh, oh, ¿alguien acaba de dejar a alguien?
Álvaro.— No.
Ana.— ¿Y esta llamada?
Álvaro.— Ana, no estoy de humor.
Ana.— ¿Y si te invito a cenar?
Álvaro.— No.
Ana.— ¿Y si echamos un polvo?
Álvaro.— ¡Ana! *(Ríe.)*
Ana.— ¿Ves? Te has reído, al menos…
Álvaro.— ¡Es que eres muy bruta!
Ana.— ¿Me has dicho puta?
Álvaro.— ¡Bruta!
Ana.— ¿Puta?
Álvaro.— ¡Sí, eres una puta bruta!
Ríen, se abrazan.

Ana.– Anda, cuéntame….

Oscuro.

ESCENA XVII
En casa, es tarde, Roberto *vuelve,* Ana *está esperando sentada.*

Roberto.— Cariño, ¿qué haces despierta?
Ana.— Esperarte, sé que estás pasando un mal momento y quiero estar contigo.

Roberto.— No, no debes quedarte hasta tan tarde son…

Ana.— Son las cinco de la mañana. *(Se acerca, le da un beso.)* ¡Apestas!

Roberto.— ¿Qué?

Ana.— ¿Has bebido, has fumado, te has drogado? ¿De dónde vienes?

Roberto.— Sí, he bebido, he fumado y me he drogado… Para concentrarme, Ana. Estoy hasta arriba de problemas. Ana hay cosas que… Bueno, vamos a dejarlo. *(Se echa a llorar.)*

Ana.— Eh, eh, ¿por qué estás así?… Estás llorando, Roberto.

Roberto.— ¡No!

Ana.— Ven, no te preocupes, no va a pasar nada, si no hay dinero, ya buscaremos; si el banco quiebra, ya trabajarás en otro sitio…

Roberto.— No es solo eso, es que…

Ana.— Vamos, ven, vámonos a dormir y mañana lo verás todo más claro, te lo prometo.

Ana se queda inmóvil esperando que Roberto vaya con ella. Este cambia de escena y se enfrenta a Álvaro. Transición.

ESCENA XVIII

En el despacho de Álvaro.

Roberto.— No se lo puedes decir.

Álvaro.— ¿Me lo vas a impedir tú?

Roberto.— Si hace falta, sí.

Álvaro.— ¿Cómo, me vas a pegar?

Roberto.— Álvaro, no se lo puedes decir.

Álvaro.— ¿Cuál de las cosas no puedo decir? ¿No puedo decir que me has estado robando dinero?

Roberto.— No te lo he robado, ha sido un préstamo… No, no es eso…

Álvaro.— ¿O es que no puedo decir que te casaste con Ana para que nadie supiera que te acostabas conmigo? ¿Es eso? ¿No

puedo decir que de pronto ya no eres homosexual, sino putero? ¿Qué es lo que no puedo decir?

Roberto.— Yo no soy putero.

Álvaro.— ¿Y dónde vas todas las noches si no estás con Ana y no estás conmigo?

Roberto.— Estoy en el banco.

Álvaro.— Eres un gilipollas. Yo no soy tu mujer, no me trago todas tus mentiras y tus excusas. Te vas de putas, o tienes a otra, o a otro, yo qué sé. ¡No cuela, Roberto, que nos conocemos ya mucho tiempo!

Roberto.— A partir de hoy, tú y yo no nos conocemos.

Álvaro.— ¿Entonces me vas a devolver mi dinero, antes de borrarme de tu vida?

Roberto.— No puedo. Pero quiero que dejes de hacer lo que haces.

Álvaro.— Dame mi dinero, ya no tienes al niño, ¿qué vas a hacer ahora?

Roberto.— Ese niño era mi amigo, mi único amigo.

Álvaro.— ¿Y los de la puta luz?

Roberto.— ¡No hables de eso!

Álvaro.— Eres director de un banco, coge el dinero de allí, me lo devuelves y te dejo en paz.

Roberto.— No puedo. Álvaro, por favor, ayúdame, déjame sobrevivir…

Álvaro.— Estás muerto.

Roberto.— Quiero empezar una nueva vida, desaparece, despide a Ana, déjanos vivir tranquilos. Ya has conseguido lo que querías, déjame.

Álvaro.— *(Grita.)* ¿Que qué?

Entra Clara.

Clara.— *(Muy sorprendida.)* ¡Roberto!

Álvaro.— Hola Clara, ven, siéntate. ¿Cómo estás?

Roberto.— Clara, quería llamarte, estos días… Sé lo de Simón, pero no me atrevía a…

Clara.— Ya, ya. No te preocupes.

Roberto.— Yo…

Álvaro.— Bueno, Roberto, pues Clara y yo tenemos cosas de las que hablar. Estamos preparando un desfile en homenaje a su pequeño Simón. La idea fue de Ana, te habrá contado…

Roberto.— Sí, me dijo…

Álvaro.— Ha sido un placer conocerte, Roberto. Cuando venga Ana, le diré que has pasado a buscarla… Yo se lo diré.

Roberto.— *(Nervioso, aturdido.)* Gracias. Adiós, Clara. Si necesitas algo… De verdad que lo siento…

Clara.— *(Fría.)* Gracias, lo sé. Adiós, Roberto.

Roberto sale. Oscuro.

ESCENA XIX

La cena. Un año antes. En casa de Ana y Roberto con Clara y Simón/Apofis.

Ana.— Muchas gracias por haber venido, Clara, lo hemos pasado muy bien, ¿verdad, Simón?

Simón.— Claro que sí, me lo he pasado genial. Gracias por todo. ¡Tu marido es un crac!

Roberto.— Gracias a ti, Simón, que me has puesto a punto el ordenador. Y no se me olvida, me debes esos programas…

Clara.— A él le encanta trastear estos bichos, yo creo que será informático.

Simón.— No, mamá, yo trabajaré en la NASA.

Ana.— Vaya.

Simón.— Estoy deseando ser mayor de edad y poder empezar a colaborar… Tenemos que desviar un asteroide.

Ana.— ¡Vaya!

Roberto.— Muy bien, ¿y cómo lo vais a hacer?

Simón.— Hay dos modos…

Clara.— *(Interrumpe.)* Déjalo, Roberto, que te lo cuente otro día, ¿te parece? Es muy tarde y su padre estará ya preocupado. Y la historia del asteroide es…

Simón.— ¿Papá preocupado?

Clara.— Venga, vamos…

Simón.— Si quieres, te escribo un mail y te lo cuento, ¿vale? Verás qué interesante es.

Roberto.— Muy bien, muy bien. Estoy deseando saber cómo piensas hacer… *(Con cara de circunstancias… Cierran la puerta.)* ¡Qué niño más pesado!

Ana.— ¡Roberto!

Roberto.— ¿No lo has visto? Es un plasta… Parece medio tonto, y tu amiga, qué aburrida…

Ana.— Roberto, por favor. Simón no es pesado, es solo que tiene intereses diferentes a los de otros niños… Yo creo que es superdotado.

Roberto.— ¿Superdotado? Tonto es lo que es este. ¿Has visto cómo iba vestido? Yo no sé cómo su madre lo deja…

Ana.— A ti qué más te da…

Roberto.— Esos pantalones verdes fosforescentes… Y esas uñas… Si yo fuera tú, le diría a Clara que no lo deje, esas pintas…

Ana.— El niño puede vestir como quiera. Bastante tiene con aguantar los gritos de su padre y lo que no son gritos. ¿Quieres que ahora su madre le prohíba ponerse lo que le de la gana?

Roberto.— No, cariño, tienes razón, es que me ha hecho gracia. *(Bromea.)* ¿Quieres que me compre yo unos pantalones verdes, como esos, marcapaquete?

Ana.— ¡Qué tonto eres, Roberto! Lo que quiero es que te quites estos ahora mismo, ¡ven aquí!

Ríen. Se los va a quitar. Se besan. Oscuro.

ESCENA XX

Roberto y Clara. En casa de Clara. Al día siguiente de la cena.

Clara.— ¿Se lo vas a decir a Ana?

Roberto.— No, ¿cómo se te ocurre?

Clara.— No se lo digas, por favor.

Roberto.— Clara, no voy a estropear mi matrimonio por un desliz. Tú estabas mal, yo te vi triste ayer en la cena y, bueno, pues he pasado por tu casa y hemos tomado un café. ¿Eso hay que contarlo?

Clara.— No hemos tomado un café, hemos hecho otra cosa.

Roberto.— Bueno, tampoco hay que ser tan detallista: un café, un polvo…

Clara.— No sé qué me ha pasado.

Roberto.— *(Bromea.)* Que soy irresistible…

Clara.— ¡No estoy para bromas!

Roberto.— Pues si no estás ahora que acabas de echar el polvo de tu vida…

Clara.— ¡Hemos traicionado a Ana!

Roberto.— ¿Por un café?

Clara.— *(Sonríe, avergonzada.)*

Roberto.— ¿Dónde está sapientín?

Clara.— No le llames así.

Roberto.— En realidad, yo venía, además de por el café, para que me explicara unas cositas. Ayer me instaló un montón de programas en el ordenador y no sé usar la mayoría, a ver si me aclara algo.

Clara.— Pues le diré que te llame.

Roberto.— Prefiero esperarlo.

Clara.— No puede ser, te prometo que le diré que te llame.

Roberto.— Vale, no te pongas así. Y no estés tan decaída, esto no lo va a saber nunca nadie, te lo prometo. ¿Te ha gustado?

Clara.— ¡Roberto!

Roberto.— Te ha gustado, lo sé.

Le da un beso y se marcha. Clara queda quieta. Oscuro. Transición al despacho de Álvaro, en el presente. Clara le estaba relatando esta escena.

ESCENA XXI

Clara y Álvaro en el despacho de este. Clara llora.

Clara.— Y me acosté con él, una vez y…

Álvaro.— ¡Te acostaste con Roberto!

Clara.— ¡Te lo he contado!

Álvaro.— *(Sorprendido.)* Ya, ya…

Clara.— No se lo dirás a Ana, ¿verdad? Es que lo llevo clavado todo este tiempo, me siento fatal, él se me abalanzó, me dijo que me iba a demostrar lo que era un hombre, que me iba a dar todo lo que mi marido me había quitado y…

Álvaro.— ¡Hijo de puta! ¿Cuándo?

Clara.— Pues un mes después de la boda, cenamos en su casa y, al día siguiente, vino a que mi Simón le enseñara no sé qué de Internet y…

Álvaro.— ¡Hijo de la gran puta!

Entra Ana.

Ana.— ¿Quién?

Álvaro.— Eeeh…

Clara.— Mi marido, mi marido, estamos seguros de que él fue quien empujó a Simón a…

Ana.— Perdona el retraso *(La besa.)* Es un cabrón, sí, pero Álvaro, no te pongas así, con gritos no solucionamos nada. Hay que pensar cómo podemos demostrarlo si es que ha sido él. ¿Queréis venir a cenar a casa?

Clara y Álvaro.— ¡No!

Oscuro.

ESCENA XXII

En casa de Ana. Entran Álvaro, Clara y Ana. Roberto está hablando al teléfono, no se da cuenta en un primer momento y después…

Roberto.— *(Al teléfono.)* TEDUL, no, no será tarde. *(Se da la vuelta. Los ve a los tres, acaban de entrar.)* ¡Joder!

Álvaro.— Hola, yo también me alegro.

Todos están muy tensos.

Ana.— Roberto, este es…

Álvaro.— Ya nos conocemos.

Ana.— ¿Cómo?

Álvaro.— Esta mañana.

Roberto.— Sí, sí, Ana, he ido a buscarte y…

Ana.— ¡Anda, no me habías dicho nada, Álvaro! ¿Has venido a buscarme tú? ¿Y eso? *(Roberto la mira con cara de circunstancias.)*

Álvaro.— Ay, es que con todo lo del desfile, ha llegado Clara y se me ha pasado… Lo siento *(Le ofrece la mano a Roberto para estrechársela, pero este no responde.).*

Ana.— ¡Roberto!

Roberto.— Estoy hablando, Ana, un segundo. *(Susurra algo y cuelga. De mala gana le da la mano a Álvaro.)*

Ana.— ¿Te acuerdas de Clara?

Roberto.— Como para no acordarme.

Ana.— ¿Qué?

Álvaro.— ¿Cómo?

Clara.— Sí, sí, hemos coincidido esta mañana cuando ha venido a la oficina.

Roberto.— Clara, no sé si te he dicho cuánto siento lo de Simón y…

Clara.— Ya, ya me lo has dicho.

Ana.— ¿Qué te pasa? Estás pálido.

Roberto.— Me tengo que ir, me tengo que ir, lo siento, nena, pero me tengo que ir ahora mismo.

Ana.— Pero no, Roberto, venimos a cenar, los cuatro, con lo que me ha costado convencerlos…

Roberto.— No puedo, no puedo, me tengo que ir, tengo mucho trabajo que terminar, ya sabes cómo están las cosas, ya sabéis el banco, la crisis… Me voy, disculpadme. Otro día, ¿eh? Hala, tomaos algo vosotros, venga, muy bien.

Le da un beso en la frente a Ana, hace un ademán de saludo y se marcha. Quedan los tres inmóviles. Cuando se va, transición a la siguiente escena en el mismo espacio.

ESCENA XXIII

Ana, Clara y Álvaro siguen en el salón de Ana, toman unas copas de vino. Ana lee el portátil de Clara. Es otro de los chats de Simón y se escucha en off su voz y la de Él o, incluso, aparece en un lado del proscenio Simón repitiendo a la vez que Ana la conversación.

Apofis.— Me acuerdo de cuando estuvimos en tu casa.

Él.— Tú nunca has estado en mi casa.

Apofis.— ¡Claro, el día que te enseñé a utilizar el chat y…!

Él.— ¿De qué hablas, ese no era yo?

Apofis.— A mí no tienes que mentirme, yo lo sé todo. Pero yo no voy a decir nada, no te preocupes.

Él.— ¿Qué sabes tú? De qué estás hablando.

Apofis.— Yo sé el Secreto de la Luz…

Él.— De qué hablas…

Apofis.— Seré astrofísico, no lo olvides, pero jamás descubriré tu secreto…

Él.— Yo no soy ese tío, por favor, marica de mierda…

Apofis.— Tú no hablas así… *(Ana cierra el portátil, de un golpe. Simón desaparece.)*

Ana.— No puede ser…

Clara.— En realidad, he venido para decirte esto: no quiero que hagas el desfile, tú no, quiero que denuncies a tu marido.

Álvaro.— ¡Clara!

Clara.— Si no lo haces tú, tendré que hacerlo yo, espero que me entiendas.

Ana.— No puede ser…

Álvaro.— No me lo puedo creer.

Clara.— El chat lo pone, Ana, el día de la cena es…

Ana.— Roberto no haría algo así.

Álvaro.— Bueno, eso de que Roberto no lo haría…

Ana.— ¿Tú qué sabrás? ¡Tú no le conoces!

Álvaro.— Por lo que tú me cuentas, no parece, no parece, Ana.

Clara.— Cálmate. Tenemos que hacer algo, Ana.

Ana.— ¿Y cuál es el *nick*, el apodo?

Clara.— TEDUL.

Ana.— ¿No dijiste que seguro que había sido tu marido? ¿No puede haber sido tu marido?

Clara.— Mi marido, Ana, no sabe ni abrir un ordenador.

Ana.— ¿Entonces por qué lo dijiste?

Clara.— Yo leí todos los mensajes de TEDUL, los que le mandó a mi Simón; yo sabía que era Roberto, pero necesitaba que tú me creyeras y también recuperar tu confianza y…

Ana.— Mi confianza siempre la has tenido.

Clara.— Pero estábamos tan distanciadas.

Ana.— Te distanciaste tú.

Clara.— Porque…

Álvaro.— *(Ya de perdidos al río y bajo los efectos del vino.)* Porque tu marido se la tiró al día siguiente de la cena.

Clara.— ¡Álvaro!

Ana.— ¡Álvaro!

Álvaro.— ¿Qué? ¿Es o no es así? Si en el fondo tú no tienes culpa, es este Roberto que es un…

Ana.— ¿Tú qué sabrás de Roberto?

Álvaro.— Si yo te contara…

Ana.— ¿Qué? ¿Qué más me tienes que contar?

Clara.— Álvaro, para. Ahora no.

Ana.— ¿No qué?

Clara.— No sé qué quiere decirte, pero ahora no. Ahora es momento de decidir lo que hacemos, por mi Simón. ¿Vas a denunciarlo?

Ana.— ¿Os habéis puesto de acuerdo para amargarme la vida?

Álvaro.— Y todavía no sabes lo mejor… Venga, sigue leyendo a ver si sacamos algo más en claro.

Chat de nuevo. Aparece Simón *y habla con la voz en off.*

Apofis.— ¿Por qué te llamas TEDUL? Es feo… Parece el nombre de un detergente…

Él.— No tengo que darte explicaciones.

Apofis.— Era curiosidad. Parece el nombre de una nave espacial… ¿Sabes que está previsto que en el 2029 un meteorito choque con la Tierra?

Él.— ¿Otra vez?

Apofis.— ¿Sabes que sé quién eres?

Él.— Eso es imposible.

Apofis.— Y sé qué es TEDUL.

Él.— ¿Qué es, listo?

Apofis.— Y conozco el Secreto de la Luz.

Él.— ¿Tú conoces el Secreto de la Luz?

Apofis.— Lo descubrí.

Él.— Entonces sabrás que no nos gustan los niños maricas con pantalones rosas.

Apofis.— Yo puedo descubrirlo todo porque sé los secretos de Internet. Si quisiera, podría ser *hacker*, pero no quiero, yo iré a la NASA y…

Él.— ¡Tú no sabes una mierda!

Apofis.— Sé que estás en una secta. Sé que vas por las noches, bebes con otros y te drogas y matas animales y haces cosas raras y exorcismos. Sé que odias a los maricas. Internet no tiene secretos para mí. Pero no sé por qué a veces eres tan amable y otras… Pero lo voy a descubrir, la informática no tiene secretos para mí…

Álvaro.— ¡Una secta!

Ana.— ¿Qué?

Clara.— El Secreto de la Luz.

Álvaro.— Y en eso se gastó todo mi dinero…

Ana.— ¿Qué dinero?

Álvaro.— ¡Mi dinero!

Clara.— ¿Tu dinero?

Álvaro.— Ana, tenemos que hablar…

Inmóviles. Oscuro. Transición. Han pasado unas horas.

ESCENA XXIV

En el apartamento. Entra Roberto, muy agitado. Ana lo está esperando con todo impreso para pedirle explicaciones.

Roberto.— Ana, tenemos que hablar.

Ana.— No, Roberto, no vamos a hablar. Voy a llamar a la policía si no me dices ahora mismo qué has hecho, voy a llamar a la policía.

Roberto.— Ana, yo no he hecho nada.

Ana.— ¿TEDUL?

Roberto.— Ana, yo no soy el que…

Ana.— ¿Y cómo sabes de qué estoy hablando?

Roberto.— Ana, por favor, entiéndeme.

Ana.— ¿Y tú eras el novio de Álvaro? ¿Hasta cuándo? ¿Desde cuándo? ¿Y qué le has hecho a ese niño? ¿Por qué?

Roberto.— Ana, yo no soy ese monstruo, yo solo quería ayudarlo; si lo llegan a descubrir, lo hubieran torturado; ese niño era mi amigo, solo eso, en el Secreto es…

Ana.— ¿En el Secreto?

Roberto.— Ana, ese niño llevaba pantalones rosas y parecía homosexual. ¡El Secreto no admite maricas!

Ana.— ¿Y tú? ¿Por eso te casaste conmigo? Para que el Secreto no te torturara…

Roberto.— No, no, yo, Ana, yo te quiero y…

Ana.— ¡Una mierda me quieres!

Roberto.— Te quiero y también tengo una imagen y…

Ana.— Eres un cabrón y un pervertido.

Roberto.— Ana, ese niño iba a morir. Se metió en el Secreto, sin permiso, y lo iban a torturar. Yo lo único que intenté es que se alejara, que dejara de ponerse esos pantalones rosas y que dejara de hacer… esas… mariconadas… ¡Estaba en peligro!

Ana.— Se ha matado por tu culpa.

Roberto.— Yo no colgué las fotos.

Ana.— Tú lo amenazaste.

Roberto.— No, yo solo me acerqué a él para tener un amigo, pero yo no colgué las fotos, ni le escribí esos mensajes amenazantes, yo no.

Ana.— ¿Pero tú te estás oyendo? ¿Para tener un amigo? Un niño de quince años, ¿pero tú sabes la edad que tienes, imbécil?

Roberto.— No sé qué se me pasó por la cabeza, ese chico era tan inteligente y a la vez tan ingenuo, me acerqué a él y…

Ana.— ¡Qué asco!

Roberto.— Yo no he hecho nada.

Ana.— ¡Te tiraste a su madre!

Roberto.— Fue solo un día, no sé por qué lo hice.

Ana.— Para seguir demostrando al mundo que no eras homosexual, que es mejor ser infiel y pervertido que homosexual, ¿es eso? Estás podrido.

Roberto.— Tienes razón. Estoy podrido.

Ana.— ¿Y quién, según tú, le ha hecho esto a Simón? ¿No era tan amigo tuyo? Tienes que saberlo.

Roberto.— No quiero decírtelo.

Ana.— ¿Por qué?

Roberto.— No te lo vas a creer.

Ana.— Pues prueba a ver. Creo que ya hoy me puedo creer cualquier cosa. He descubierto en quince minutos que mi marido es homosexual o bisexual, que pertenece a una secta, que pervierte a chiquillos amigos de mis amigas, que es el novio o ex novio de mi jefe, que es otro mentiroso, que se tira a mi mejor amiga para que no piense que es homosexual y poder seducir a su pobre hijo… ¿Qué crees que me puede sorprender de lo que tú me digas ahora? ¡Es increíble, increíble!

Roberto.— Ana, Álvaro sabe mis contraseñas del correo. Álvaro tiene todas mis claves. Yo no las he cambiado, desde que estuve con él, nunca se me ocurrió que… Simón descubrió que alguien estaba entrando en mi correo, él mismo me lo dijo, no sé cómo lo supo. Simón sabía que el que le amenazaba no era yo, pero al entrar con el mismo *nick*, era imposible distinguir entre ambos. Álvaro suplantaba mi personalidad para asustar al niño y… Él lo sabía e intentaba descubrir que había detrás de eso… Yo no quise hacerle caso, no podía pensar que fuera Álvaro, creí que eran los del Secreto.

Ana.— ¿Pero estás loco? ¡Ahora le echas la culpa al otro! ¡Qué par de…!

Roberto.— Simón sabía quién era yo, él sabía que yo no le haría daño. Yo lo único que hice fue advertirle de que debía cambiar.

Ana.— ¿Entonces TEDUL?

Roberto.— Somos los dos. TEDUL somos los dos. Álvaro, aunque lo niegue, descubrió mi secreto gracias a Simón y se aprovechó de ello y…

Ana.— ¿Qué?

Roberto.— ¡Yo no me puedo permitir ser marica, Ana!

Ana.— ¿Estabas enamorado de ese niño?

Roberto.— No le hice nada. Era mi amigo. Álvaro descubrió todo lo de la secta, Ana… Ana, yo no sé cómo me ha pasado esto. Un día, en el banco, apareció el maestro y…

Ana.— ¿Apareció el maestro? Tú estás muy mal. ¿El maestro?

Roberto.— Ellos me han ayudado mucho, aguanto gracias a ellos y… Ana, yo no he hecho nada malo, Ana, el dinero que he dado al Secreto…

Ana.— ¿Les has dado dinero?

Roberto.— El dinero me lo dejó Álvaro, al principio y después… Después lo saqué de nuestra cuenta…

Ana.— ¿La cuenta? ¿Encima te he pagado yo toda esta locura? Tú eres un hijo de puta. ¡Marrano perverso!

Roberto.— ¡No hice nada con Simón! Solo era mi amigo. Intenté protegerlo.

Ana.— ¡Pero querías!

Roberto.— ¡No le hice nada!

Ana.— ¡¡¡Eres un hijo de puta!!!

Oscuro. Tiros. Silencio absoluto.

ESCENA XXV

Oscuro total. Hablan amigablemente Apofis y Roberto, es el delirio de Roberto el que provoca este encuentro. Tal vez la necesidad de pedir disculpas le empuja a recrear una escena en las tinieblas.

Apofis.— Yo sé que tú no me amenazas.

Roberto.— Me he portado muy mal.

Apofis.— Nunca me has hecho daño.

Roberto.— Por mi culpa el Secreto te ha encontrado, por mi culpa Álvaro te trató así… Yo solo quería tenerte cerca, no te iba a hacer nada… ¿Estoy muerto?

Apofis.— Casi.

Roberto.— ¿Y Álvaro?

Apofis.– Álvaro está haciendo un desfile en mi honor… Y en el de ella… con mi madre…

Roberto.— ¿Ella me ha disparado?

Apofis.— No, no, ella no.

Roberto.— ¿Está muerta?

Apofis.— Sí, pero ella no te ha disparado. Ella no.

Roberto.— ¿Ella se ha matado?

Apofis.— No, no, no ha sido ella… Llegaron hasta tu casa, os vigilaban, escucharon vuestra discusión y lo solucionaron a tiros.

Roberto.— ¿Quiénes?

Apofis.— No digas nada.

Roberto.— Ya entiendo. ¿Y Álvaro?

Apofis.— Ya te lo he dicho, en mi desfile. A lo mejor lo buscarán a él también.

Roberto.— ¿Saldré de aquí?

Apofis.— Yo te espero.

Roberto.— ¿Y tú, dónde estás? Lo siento mucho, yo no quería hacerte daño, lo siento.

Apofis.— ¿Sabes que está previsto que para 2029 un meteorito choque contra la Tierra? Existen dos modos de evitarlo…

Roberto.— Lo sé… lo sé…

Apofis.— Yo iré a la NASA.

Roberto.— APOFIS.

Apofis.— Se llama APOFIS… El asteroide, se llama APOFIS.

Oscuro.

FIN.

No Le Cuentes a Mi Marido que Sueño con Otro Hombre… Cualquiera

Juana Escabias

Una primera edición de esta obra apareció en la recopilación titulada "Cuatro obras políticamente yncorrectas", publicada en Madrid en 2015 en la editorial Esperpento.

Juana Escabias

Juana Escabias es dramaturga, directora de escena e investigadora teatral. Es licenciada en Periodismo y doctora en Filología (Premio Extraordinario) y posee formación en Dirección Escénica e Interpretación. Trabaja como profesora de Arte Dramático en Madrid y ha impartido clases sobre esta disciplina en universidades españolas y extranjeras. Asimismo, es miembro de la Academia de las Artes Escénicas de España y pertenece a varios colectivos internacionales de investigación teatral. Ha publicado novelas, relatos, ensayos, artículos científicos y veintisiete obras de teatro en diferentes editoriales, entre ellas Ediciones Cátedra y Editorial Castalia. Su obra ha sido publicada y estrenada en diferentes países y está siendo estudiada en universidades de todo el mundo. Como autora y directora de escena, sus trabajos se han mostrado en escenarios como Centro Dramático Nacional/Teatro María Guerrero y Teatro Valle Inclán, Teatro Español/Naves de El Matadero y Sala Margarita Xirgu, Teatro Conde Duque, Corral de Comedias de Alcalá, Círculo de Bellas Artes, La Casa Encendida, etc.

No Le Cuentes a Mi Marido que Sueño con Otro Hombre… Cualquiera

Personajes
El Espíritu de la Tatarabuela
Lena
El Marido de Lena

Prólogo

El Espíritu de la Tatarabuela.— *(Voz.)* El progreso nos expulsó de la selva. La fábrica engulló nuestra aldea, nuestras tierras de cultivo, el agua de nuestro río. Desposeídos, nos trasladamos a la gran ciudad. Llegamos junto a otros muchos, levantamos cobertizos que pronto conformaron un poblado y allí nos instalamos, en medio de la nada. La inmensa urbe se divisa al fondo, acostada en el horizonte, de noche un enorme manto de luciérnagas. Con el tiempo, la distancia entre nosotros y aquella demarcación dejó de ser barrizal para tornarse asfalto. Los hijos de los hijos de mis hijos fueron metrópoli, barriada urbana, extrarradio. La cuarta generación les ha sucedido ya. Entre esa telaraña brumosa de descendientes en los que subrepticiamente me he perpetuado la distingo a ella. Lleva mi nombre. Nadie ha podido mostrarle ningún retrato mío, desconoce cómo es el rostro de la mujer por la que ella misma se llama Lena.

Asimilada por la élite, su lenguaje ya es el de la élite.

Para referirme a ella, para poder hacerme comprensible a ella en el mundo de los sueños que la asaltan por la noche, disfrazo el vocabulario que practiqué desde que abrí los ojos a la vida y me expreso tal como escucho que se expresan ellos.

Lena.– Conocí a mi marido en el supermercado en el que mi mamá me empleó como cajera. Comencé a trabajar el día en el que cumplí dieciséis años. Él era uno más de los cientos y cientos de clientes que entraban y salían a lo largo de la mañana y la tarde. Siempre buscaba mi caja para empaquetar sus compras.

Podría haber enviado a sus criadas a aquellos menesteres, saldar su adeudo con alguna transferencia a distancia; pero, en lugar de eso, prefería venir personalmente, localizar la caja en la que yo me encontraba, sacar de su cartera un imponente fajo de billetes y plantarlos en mi mano a la vez que me decía: "Es una lástima que no puedas quedarte con el cambio".

Aquel verano, una noche en la que salí del trabajo y regresé a casa, él estaba sentado en nuestro comedor, junto a mi madre. Bebía una cerveza. Mi madre, que todavía se vestía de luto por mi padre, parecía tener la misma edad que aquel hombre, aunque era mucho más joven. Ella me dijo: "¡Niña, acércate! El señor Leopoldo vino a pedir tu mano".

Conformo una aleación con muchas otras mujeres. Desconociéndonos, desconociéndolo ellas, vivo su propia existencia y, al relatar mi historia, describo la de ellas. Soy niña a punto de ser sometida a la ablación, adolescente casada por la fuerza con su propio violador, anciana que nunca tuvo poder de decisión ni de palabra. Soy todas las mujeres de cualquier rincón del mundo condenadas a la brutalidad conyugal. Como ellas, vivo en constante peligro de convertirme en estadística de las portadas de los noticiarios, a punto de volverme titular, gélida cifra.

Ayer, mi esposo partió en viaje de negocios.

Yo me dispongo a salir de casa.

ESCENA I

La Noche en Blanco

Lena regresa a su casa conversando a través de su teléfono móvil. Son las doce de la noche. Viene vestida de fiesta, con una rosa en su mano. Mientras habla, va encendiendo las luces de su casa una tras otra.

Lena.— ¿Cuándo vuelves? *(Pausa.)* Iré a recogerte al aeropuerto. *(Pausa.)* No me he movido de casa durante toda la tarde. *(Pausa.)* No, querido. *(Pausa.)* No, querido. *(Pausa.)* Salí al mediodía para comer con mi madre, pero regresé en seguida. *(Pausa.)* No te he cogido el teléfono porque está roto, salta el contestador directamente. Haberme llamado al móvil, ya ves que te he

contestado a la primera. *(Pausa.)* ¡¿No has conseguido vender?! *(Pausa.)* No pienses en el dinero, no lo necesitamos para nada. *(Pausa.)* No le des importancia, anímate. *(Pausa.)* Sí, llamaré para que vengan a arreglarnos el teléfono. *(Pausa.)* ¡Sí!, me acerco a recogerte al aeropuerto. *(Pausa.)* ¿Por qué no quieres que vaya al aeropuerto?

Irrumpe en escena El Marido de Lena, *que viene desde el pasillo interior de la casa, hablando por su teléfono móvil. Está vestido de calle, con traje sastre y corbata.* Lena *se sobresalta al descubrirle y esconde en un bolsillo de su abrigo la rosa que traía en su mano.*

El Marido de Lena.— Insisto, Lena, querida…

El Marido de Lena va aproximándose a ella mientras que continúa hablándole a través de su teléfono móvil, escupiendo cada palabra que le dice con penetrante ironía.

El Marido de Lena.— … no vengas a recogerme al aeropuerto mañana, porque mi avión ha llegado hace ocho horas. *(Cuelga el teléfono. Le habla directamente a su mujer.)* Termina de cerrar la puerta de la calle y echa el pestillo, que pueden entrar ladrones.

Lena obedece, cierra la puerta de la calle y le da vueltas a la cerradura de seguridad. Regresa junto a su marido, que le arrebata a su mujer las llaves y las guarda en el bolsillo de su traje.

El Marido de Lena.— Quítate el abrigo y ponte cómoda, estás en tu casa.

Lena sale de escena y regresa sin abrigo. Cuando reaparece su marido está apuntándola con una escopeta.

El Marido de Lena.— Y vuélveme a contar que no te has movido de aquí en toda la tarde.

Temblando de la cabeza a los pies, tambaleándose, Lena *consigue apoyarse en el respaldo de una silla para no caer al suelo.*

Lena.— ¡MARÍA! ¡PABLO! ¡VENID! ¡VENID LOS DOS!

El Marido de Lena baja el cañón del arma y sonríe con crueldad.

El Marido de Lena.– Mañana voy de caza con Fabiano. Me has pillado preparando la escopeta.

Lena.— ¡¡¡MARÍA!!! ¡¡¡PABLO!!!

El Marido de Lena.– Es inútil que llames al servicio, se han marchado. Les entregué pasajes para ir a visitar a su familia. Un regalo inesperado del señor. Estamos solos, completamente solos. Tan solos como en la noche de nuestra luna de miel.

Lena se sienta en la silla.

El Marido de Lena.— Fabiano me quiere presentar a otros compradores, mañana en la cacería. *(Pausa.)* Si consiguiera vender…

Lena.— ¿Vender? Estás podrido de dinero.

El Marido de Lena se acomoda en el sofá y comienza a limpiar el cañón de su escopeta.

Lena.— No te culpabilices, tú haces las cosas bien; simplemente no eres de su casta, por eso no te aceptan.

El Marido de Lena.— Si triunfara, lograría enamorarte.

Lena.— …

El Marido de Lena.— ¿Por qué?

Lena.— …

El Marido de Lena.— ¡¡¡¿¿¿POR QUÉ???!!!

Lena.— ¿Tiene que haber un porqué?

El Marido de Lena.— Ni siquiera te molestas en negarlo. Podrías contarme que has estado de compras o en el cine, que

la comida con tu madre se alargó… Aunque sean las doce de la noche, podrías intentarlo.

Lena.— ¿Para qué?

El Marido de Lena.— Para qué. *(Ríe.)* Tiene huevos mi mujer. Tienes un par de cojones.

Lena.— ¿Desde cuándo lo sabes?

El Marido de Lena.— No te importa. *(Pausa.)* Desde el principio, hace cuatro semanas.

Lena.— Y te lo has callado. Has estado disimulando y sin decirme nada, regodeándote en tu propio sufrimiento…

El Marido de Lena.— No lo quería creer.

Lena.— ¿Y cuándo comenzaste a creerlo?

El Marido de Lena.— El detective me entregó tus fotos con ese tío del sombrero blanco.

Lena.— Has ordenado seguirme.

El Marido de Lena.— …

Lena.— He comido con mi madre, eso es verdad.

El Marido de Lena, sentado en el sofá, continúa limpiando su escopeta.

Lena.— ¿Quieres saber de qué hemos hablado durante la comida?

El Marido de Lena.— …

Lena.— Me ha pedido dinero, dinero para ella y mis hermanas, como hace todos los meses. Yo se lo he entregado. Gracias a ti, en todas esas casas pagan la luz, el agua y las facturas del supermercado. No te doy ninguna noticia, siempre lo has sabido, los cheques salen de tu propia cuenta y con tu consentimiento. ¿Y sabes el consejo que me ha dado mi madre antes de despedirnos? Cuida muy bien de tu marido, Lena, eres tan afortunada, tener un hombre tan bueno.

El Marido de Lena.— Ella también es una buena mujer y una buena madre.

Lena.— Siempre fuiste su yerno favorito. Recuerdo el día que cumplí dieciséis años y llegué a casa y tú estabas sentado en nuestro comedor bebiendo y brindando con ella. "Lena, el señor

Leopoldo ha venido a traerte un regalo, dale las gracias, niña". *(Pausa.)* "Como el señor Leopoldo no tiene con quién cenar en Nochebuena, le he pedido que se venga con nosotras, al fin y al cabo ya es de la familia".

El Marido de Lena.— …

Lena.— Te lo dije desde el primer momento en que te acercaste a mí: no te quiero, no voy a casarme contigo. ¡No te quiero!

El Marido de Lena.— Pero te casaste conmigo.

Lena.– Porque tú no parabas de insistir, porque me pareció que a lo mejor no era tan mala idea. Porque mi madre me repetía y me repetía que tú eras el hombre de mi vida.

El Marido de Lena.— …

Lena.— Fui honesta, te lo dije, no te quiero, pero tú insiste que te insiste un mes y otro mes, dejarás el trabajo de cajera, tendrás comodidades, podrás matricularte en la Universidad y estudiar literatura… El amor vendrá después. ¡EL AMOR NO VIENE NUNCA! ¡NO VIENE NUNCA! ¡¿TE ENTERAS?! ¡Y YO TENÍA DIECIOCHO AÑOS Y TE CREÍ!

El Marido de Lena termina de limpiar el cañón de su escopeta e introduce varias balas en la recámara del arma.

El Marido de Lena.— Si dejaras que un psiquiatra te tratara, te curarías.

Lena.— ¿Curarme de qué?

El Marido de Lena.— ¿Por qué demonios te casaste conmigo si no estabas segura?

Lena.— Lo tuyo es increíble.

El Marido de Lena.— Siempre menospreciándome y ridiculizándome, tan altiva, tan esquiva, no eres suficiente para mí…

Lena.— Sabes que nunca he pensado eso.

El Marido de Lena.— … mirándome por encima del hombro. Y yo matándome a trabajar como un imbécil, prosperando para ti, para que me admiraras y me amaras. *(Pausa.)* No he conseguido vender. Iré de cacería con Fabiano, pero tampoco conseguiré vender. Voy a ser un fracasado como tú, otro cero a la izquierda como tú.

Lena.— No te hace falta vender.

El Marido de Lena.— No me des consejos tú, una cualquiera, una mierda. Sé lo que tengo que hacer con esos tipos, no parar quieto hasta que necesiten comprar.

Lena.— Para ti soy lo mismo que un negocio, otro reto, me amas porque nunca has conseguido enamorarme. *(Pausa.)* Quiero una copa.

El Marido de Lena.— Borracha.

Lena.— Has sido un maestro extraordinario.

El Marido de Lena.— Nunca supiste beber.

Lena.— No me la puedes negar, es mi último deseo.

El Marido de Lena.— …

Lena.— No me vuelvas a contar que te vas de cacería.

El Marido de Lena.— Tienes un par de cojones.

Lena.— ¡QUIERO UNA COPA! ¡Y QUIERO TERMINÁRMELA!

El Marido de Lena.— ¿Te la sirvo yo mismo?

Lena.— No hace falta, gracias.

El Marido de Lena, que se interponía entre ella y el mueble bar, se retira para que ella pueda acceder a las botellas. Con dificultad, Lena pone hielo en un vaso y luego vierte güisqui. Sus manos temblorosas acercan la bebida a sus labios.

El Marido de Lena.— ¡No me empantanes el mueble bar! ¡Y utiliza un posavasos!

Lena acerca el güisqui a sus labios.

El Marido de Lena.— Bebe despacio, no vayas a atragantarte.

Lena tose.

El Marido de Lena.— Bebe despacio, no te dejes condicionar por el miedo.

Lena.— No tengo miedo, estoy preparada.

El Marido de Lena.— *(Apuntando a su mujer a la cabeza.)* ¡Sí tienes miedo!

Lena.— ¡MÁTAME DE UNA VEZ! ¡MÁTAME YA!

El Marido de Lena, riendo con crueldad, desvía el cañón del arma y apunta hacia la pared.

El Marido de Lena.— Tan solo estoy limpiando la escopeta, mañana voy de caza con Fabiano. ¿No me crees? Se lo puedes preguntar. *(Saca de uno de sus bolsillos su teléfono móvil y se lo tiende a Lena.)* Llama desde mi teléfono; si le llamas desde el tuyo, no te lo cogerá, pensará: vaya, la mujer objeto se aburre y quiere charlar.

Lena.— Él no piensa que yo sea un parásito, le gusta mi manera de escribir.

El Marido de Lena.— Tendrías que escuchar lo que Fabiano opina de tu forma de escribir cuando tú no estás presente.

Lena.— Lo dices simplemente por despecho.

El Marido de Lena.— …

Lena.— ¿Qué opina?

El Marido de Lena.— ¿Qué importa lo que él opine? No le interesas a los editores. Tus escritos son inútiles, son pasatiempos, puros crucigramas.

Lena.— A Fabiano le gusta lo que escribo.

El Marido de Lena.— ¡A Fabiano le da asco lo que escribes, tía mierda, tía guarra! ¡LE DAS ASCO! ¿TE ENTERAS? ¡A TODOS MIS AMIGOS! ¡PIENSAN QUE TIRO MI VIDA PERMANECIENDO CONTIGO!

Sin soltar la escopeta, El Marido de Lena enciende un cigarrillo.

El Marido de Lena.— *(Irónico.)* ¿No cuela lo de la cacería, verdad?

Lena.— *(Irritada.)* No lo sabes desde el principio, han sido varios hombres.

El Marido de Lena.— ¡¿Cuántos?!

El Marido de Lena la golpea en el brazo, en la pierna y en la espalda con la culata de la escopeta. Después, durante un tiempo que se hace interminable, apalea el aire con el arma, siempre muy cerca del rostro de su mujer, como quien hace ensayos con un bate de béisbol para intentar aporrear una pelota.

Oscuro/Luz.

El Marido de Lena.— ¡¿CUÁNTOS?!
Lena.— ¿De verdad quieres saberlo?
El Marido de Lena.— ¡¿DESDE CUÁNDO?!
Lena.— Estuve conteniéndome durante mucho tiempo, por respeto hacia ti, pero al final no pude resistirlo.
El Marido de Lena.— ¡¿CUÁNTO TIEMPO ES MUCHO TIEMPO?!

Oscuro/Luz.

Lena tiene un ojo lastimado.

El Marido de Lena.— ¡¿POR QUÉ?!
Lena.— Porque no puedo evitarlo, porque todo es una mierda y porque todo es dolor, porque todo ha sido egoísmo desde que tengo uso de razón: mi familia, la escuela, los trabajos… Todos te manipulan, todos mienten, y todo me hace daño, y todo está vacío. No hay limpieza. No hay pureza. Han sido varios hombres porque el primero falló y, entonces, vino el segundo, que también falló. Cuando ellos me quieren me harto de ellos, y cuando no me quieren me harto de sufrir y al final ellos se van. Ya ves que soy como tú, yo también necesito crear dioses y adorar. No es adicción al sexo, sino adicción al hecho de sentirme viva; solo el amor le imprime velocidad a la sangre y por eso lo busco una vez y otra vez más. El amor te devuelve a la feliz etapa de los instintos, olvidas que todo es aburrimiento.

Oscuro/Luz.

Lena camina a la pata coja.

El Marido de Lena.— ¿Cuántos han sido en total?

Lena.— …

El Marido de Lena.— ¿Cómo puedo no haberme dado cuenta?

Lena.— Preferiría haberte querido siempre a ti, solo a ti, tener serenidad, saciarme, dejar de arder… Todo me agrede, las paredes de esta casa me aprisionan; miro cada rincón y me produce una infelicidad insoportable.

El Marido de Lena.— ¿Intentas ablandarme?

Oscuro/Luz.

Lena tiene lastimado un pie.

Lena.— No has sabido valorarme, ni valorarte a ti, ni valorar las cosas importantes de la vida…

El Marido de Lena.— No escupas tu basura sobre mí.

Oscuro/Luz.

Lena tiene lastimado un brazo.

Lena.— Mátame ya y que se fastidie todo: ¡que se fastidie mi madre, que me vendió cuando yo solamente era una niña!

El Marido de Lena.— ¿Matarte? Tú te vas al otro mundo de rositas y yo me quedo aquí para comerme el marrón. No me jodas, no estoy por la labor. Tendría que suicidarme. ¿Tú quieres que yo me muera?

Lena.— No.

El Marido de Lena.— ¡¿TÚ QUIERES QUE ME SUICIDE?!

Lena.— ¡NO!

Pausa.

Lena.— ¿Te marchas de verdad de cacería?

El Marido de Lena.— *(Con ironía y crueldad.)* Puedes llamar a Fabiano y preguntárselo. Venga, pregúntaselo.

Oscuro/Luz.

El Marido de Lena.— ¡Que no plantes la copa fuera del posavasos, que luego se queda el cerco!

Pausa.

El Marido de Lena.— Quieres vivir. Me estás pidiendo la muerte, pero en lo más profundo de ti quieres vivir.

Lena.— ¿Qué es lo que quieres de mí?

El Marido de Lena.— Castigarte. Devolverte todo el daño que me has hecho. *(Pausa.)* No lo sé.

Lena.— …

El Marido de Lena.— Hace cuatro semanas que descubrí en tu teléfono el mensaje de ese tío. Necesitaba llamar y no tenía batería y tú estabas duchándote y te cogí el móvil y… "Lo de anoche fue maravilloso, amor". *(Pausa.)* Llevo cuatro semanas torturándome, veintiocho días con sus veintiocho noches. Sin comer, sin poderme concentrar, sin dormir. ¿Será una equivocación? El detective no me entregó el material hasta hoy por la mañana. *(Pausa.)* Cada una de esas veintiocho noches acostado junto a ti sin pegar ojo, observándote. Alguna noche pensé: podría estrangularla mientras duerme, o envenenarle la cena… *(Pausa.)* Y ahora resulta que no es el primero.

Lena.— …

Oscuro/Luz.

Lena tiene ambos brazos lastimados.

El Marido de Lena.— Todavía no te ha desengañado, ¿verdad? Dentro de dos o tres meses quizás ya no te interese, pero ahora albergas ilusión, eres feliz a su lado, deseas verle, sientes tu sangre correr… No morirías contenta, como una liberación,

sino jodida porque tienes la esperanza de que él no te falle en el futuro y de que no falles tú. *(Pausa.)* No morirías queriendo morir, morirías queriendo vivir.

Lena.— ¡MÁTAME YA!

El Marido de Lena.— Sé que te duele abandonar la vida. ¿Por qué me pides esa atrocidad?

Lena.— ¡MÁTAME YA!

El Marido de Lena.— Eres increíble, hasta el último momento de tu vida vas a escupirme a la cara tu arrogancia y tu maldito orgullo.

Pausa.

El Marido de Lena.— Suplícame por tu vida.

Lena.— ¿Y si fuera una mujer?

El Marido de Lena.— Tu cuento suena patético: salí de compras con una amiga y se me hizo tarde…

Lena.— No me refiero a mi retraso de esta noche. Lo digo por el hombre de las fotos, el del sombrero blanco. ¿Si fuera una mujer?

El Marido de Lena.— No cuela lo de la amiga, en las fotos estabas morreándote con él.

Lena.– No te hablo de una amiga, te hablo de "otra mujer".

El Marido de Lena.— ¡¿QUÉ DICES, HIJA DE PUTA?! ¡¿QUIERES VOLVERME MAJARA?!

Oscuro/Luz.
Sangran los labios de Lena.

El Marido de Lena.— He dicho que quería castigarte, pero lo que deseo de verdad es que me ames. *(Pausa.)* Prefiero que hayan sido varios hombres, porque eso quiere decir que el de ahora puede dejar de interesarte en cualquier momento y que yo puedo llegar a importarte. *(Pausa.)* Que me ames, que tiembles de deseo cuando me acerco a ti, que se erice cada trozo de tu piel, que me busques, que me llames en tus sueños…

Oscuro/Luz.

Lena no puede sostenerse en pie.

Lena.— Me preguntaste por qué.

El Marido de Lena.— ¿…?

Lena.— Al principio de la noche, me preguntaste: "¿POR QUÉ?". Porque necesito encontrar el amor. No soporto la idea de pasar por este mundo sin haber conocido el amor.

El Marido de Lena.— Un buen psiquiatra te curará, ya verás. Dime que quieres vivir.

Lena.— …

El Marido de Lena.— ¡¡¡DIME QUE QUIERES VIVIR!!!

Lena.— …

El Marido de Lena.— Dime que quieres vivir.

Lena.— *(Pausa larga.)* Quiero vivir, pero no vivir contigo.

El Marido de Lena.— Apártate de mi mueble. ¡Aléjate de mi mueble!

Lena, incapaz de sostenerse en pie, se arrastra hasta situarse en el centro del salón. Cierra los ojos y llora. El Marido de Lena le vacía el cargador de la escopeta en el estómago.

Madres
Drama Urbano en Cuatro Partes

Tina Escaja

Una primera edición de esta obra teatral fue publicada en la editorial sevillana Jirones de Azul en el año 2007. La pieza se representó en inglés en Burlington, Vermont (EE.UU.) por la compañía Theater Mosaic Mond bajo la dirección de Georgette Garbes Putzel.

Tina Escaja

Tina Escaja, también conocida por el pseudónimo de Alm@ Pérez, es una ciber/poet@ destructivista y artista digital que reside en Burlington, Vermont (EE.UU.). Su obra creativa trasciende el formato en papel y ha sido expuesta en sus variantes multimedia, robótica y de realidad aumentada en museos y galerías internacionales. Asimismo, ha aparecido en numerosas antologías y ha sido traducida a seis idiomas. Entre sus galardones como creadora, se encuentra el Premio Hispanoamericano de Poesía Dulce María Loynaz por su poemario *Caída Libre* (2004). Sus obras dramáticas incluyen *Madres* (2007) y *De tripas corazón*, un proyecto multimedia y de colaboración en base a las redes sociales que fue representado en el Festival de Poesía de Taipei en 2016. Parte de su material poético, narrativo e hipertextual puede experimentarse en su página web.

tinaescaja.com

Madres
Drama Urbano en Cuatro Partes

Personajes Principales
María, Madre: joven, esposa, anciana
Marisol, Hija: niña, joven, mediana edad

Personajes Comodín
Coro de cuatro mujeres (desempeñarán distintos papeles a lo largo del drama):
Mujer 1 Espectadora
Mujer 2 Señora 1
Mujer 3 Señora 2
Mujer 4 Farmacéutica
Enfermera Marisol como clienta de la Farmacia
Novia 1 Clienta de la Farmacia (anciana)
Novia 2 Voz de la Esposa (discutiendo)
Señora, en la casa de servir Voz de la Esposa (discutiendo)
Chica 1 Fantasma Niña
Chica 2 Madre de María
Chica 3 María (Niña)
Victoria (Hija de Marisol)

Un grupo de cuatro actores desempeñará distintos papeles masculinos a lo largo del drama:
Juan, novio de María (joven), padre de Marisol (mediana edad)
Javier, adolescente, hermano de Marisol
Carlos, novio de Marisol
Doctor Farmacéutico
Novio 1 Cliente de la Farmacia 1
Novio 2 Cliente de la Farmacia 2
Chico 1 Voz del Marido, discutiendo
Chico 2 Guardia Civil
Chico Hermano de María, niño
Espectador

La escenografía será mínima y vendrá condicionada por los cambios de luz en los que predominará el claroscuro. La ubicación de personajes y la ambientación enfatizan momentos diversos de un proceso temporal y emotivo que se inicia en la España franquista e irá avanzando hasta nuestros días a lo largo de la obra, con rupturas ocasionales de la cronología. Los paralelismos situacionales permitirán mantener la unidad estructural. Con frecuencia, el escenario aparecerá dividido en dos partes que están ubicadas en la mitad derecha y la mitad izquierda del mismo (punto de vista del espectador). Estas dos partes serán iluminadas de forma independiente según requieran los episodios desarrollados en el drama.

Parte Primera

ESCENA I

El escenario estará a oscuras. Una iluminación mínima irá progresando sobre los personajes a medida que vayan interviniendo. En puntos opuestos del escenario, estarán sentadas María Madre (a la derecha, punto de vista del espectador) y María Hija (a la izquierda), ambas de negro, si bien la madre irá vestida de forma más conservadora y la hija menos recatada. De pie, junto a la hija, estará el coro de cuatro mujeres, también vestidas de negro.

Hija y Mujeres proyectando su rencor hacia la Madre, quien aparece sentada en una silla en la sección derecha, de cara al público.

Hija.— Te odio.
Mujer 1.— Te odio.
Mujer 2.— Te odio.
Mujer 4.— *Je te déteste.*
Hija.— ¡Te odio!
Mujer 1.— *Ich hasse dich!*
Mujer 3.— *I hate you!*
Hija.— Te odio. *(Tras una pausa.)* Porque no has sido madre.
Mujer 1.— ¡Porque no le has querido!
Mujer 2.— ¡Porque le has estrangulado el alma!
Mujer 3.— *Because…*
Mujer 1.— *Warum…*

MUJER 4.— *Toi, tu n'es pas une mère.*

HIJA.— *(Con tristeza.)* Tú no eres una madre.

MADRE.— *(Volviéndose hacia su HIJA, con rabia.)* ¿Y qué piensas qué es una madre? ¡Dime! ¿Qué crees que significa parir, parirte? ¡Dime! Pasar tantas penas. Criarte sin nada, sin menos de nada. Limpiarte el culo. ¡Hacerte crecer! Dejar de ser para ti, por ti, por los hijos. Todo por los hijos. *(Hacia el público.)* ¿Y por la madre? *(Señalando a la HIJA.)* Por la mujer que la parió, ¿qué? *(Con pena.)* Yo nunca fui mujer, solo hija, criada, novia, esposa, paridora, ama de casa…, no fui mujer. ¡No me dejaron serlo! No soy más que…, más que…

HIJA.— Porque me has hundido en la miseria de tu tiranía y de tu rencor.

MADRE.— ¿Mi rencor dices?

HIJA.— Tu rencor, sí, tu desprecio.

MUJER 1.— ¡Porque le has arrebatado la vida!

MADRE.— *(A la HIJA.)* No te la quité. ¡Eso no es cierto!

HIJA.— Lo hiciste con tu desgana, con tu desprecio.

MADRE.— Si hubiera podido…

HIJA.— *(Con dolor.)* Lo sé.

MADRE.— Si me hubieran dejado…

MUJER 3.— *She knows.*

HIJA.— ¡No sigas, me lo has dicho tantas veces!

MADRE.— Si hubiera tenido la oportunidad…

MUJER 3.— *Shut up!*

HIJA.— ¡Calla!

MADRE.— Nada más que, más que… *(Haciendo como si escupiera.)* ¡Basura!

MUJER 1.— ¡Calla!

MADRE.— ¡Escucha!

HIJA.— No quiero, no quiero escucharte. *(Gritando.)* ¡No quiero! *(Se tapa los oídos, solloza.)*

MUJER 3.— *Shut up!*

Oscuro.

ESCENA II

En el extremo derecho del escenario, se escuchan gritos de parturienta. Son gritos desgarrados, escandalosos. Se enciende la luz en esa parte del escenario y se puede ver a la MADRE *en una cama atendida por un* DOCTOR *y una* ENFERMERA *con el uniforme de novicia propio de la Sección Femenina o, en su defecto, cualquier uniforme monjil en lo posible exagerado. La* ENFERMERA *puede ser interpretada por una de las cuatro mujeres del coro, que, como la* MADRE, *se ha desplazado a esa sección del escenario para desarrollar la escena. En la pared, un crucifijo y la imagen de Franco. El extremo izquierdo del escenario permanece en penumbra, insinuando al grupo de mujeres y la* HIJA *sentada que asisten a la representación en la misma ubicación de la escena previa.*

ENFERMERA.— *(Atendiendo a la* MADRE, *visiblemente preocupada.)* Pero, señora, por favor, sea más comedida. Mire que está escandalizando a todo el hospital, y algunas pacientes duermen.

MADRE.— *(Fuera de sí.)* ¡Al infierno con esa gente!

ENFERMERA.— *(Persignándose.)* Pero, señora, no diga usted esas cosas…

DOCTOR.— *(Condescendiente.)* Es solo un momento más, María. Empuja otra vez, venga, que está a punto de salir. Ya veo la cabeza.

MADRE.— *(Gritando.)* No quiero. ¡No quiero!

DOCTOR.— *(Algo irritado.)* Venga, María, que ya casi está. Otro empujón, vamos.

MADRE.— *(Llorando.)* No quiero hijos. No quiero… hijas.

La ENFERMERA *se persigna.*

MADRE.— *(Gritando.)* No quiero, no quiero más hijos. ¡¡No quiero!!

DOCTOR.— Mira, aquí está.

Llora el bebé recién nacido.

MADRE.— ¡Por Dios! ¡Por Dios! ¡Que no sea niña!

Oscuro.

ESCENA III

Se enciende la luz de la derecha y vuelve a aparecer la misma escenografía, pero ahora solo está la MADRE*, sentada en la cama, ensimismada. Lleva el pelo revuelto, como una loca. La parte de la izquierda del escenario se ha mantenido en penumbra. En ella sigue la* HIJA*, sentada, y el coro de mujeres. A medida que avanza la escena a la derecha del escenario, la* HIJA *va dando muestras de dolor.*

La ENFERMERA *entra trayendo a* MARÍA *su niña recién nacida, arropada. La* MADRE *no quiere verla. Hace un gesto brusco de rechazo.*

ENFERMERA.— *(Con cariño y suavidad servil.)* Mire qué hermosa. Es una niña preciosa. Lo tiene todo. No le falta de nada. Mire qué manitas. La está buscando. Tendría que darle el pecho.

MADRE.— No me la muestre.

ENFERMERA.— Pero vea qué linda es. Ya verá cuando crezca y se haga una moza las alegrías que le dará.

MADRE.— ¡No quiero verla!

ENFERMERA.— Todos querrán a esta niña. Ya verá qué guapa será de mayor.

MADRE.— ¡Llévesela!

La ENFERMERA *sale llevándose el bulto.*

A la izquierda del escenario llora la HIJA*. La mujer en la cama se levanta y se dirige a ella. Se oscurece la sección de la derecha e ilumina completamente la sección de la izquierda donde la* HIJA *llora y el coro de mujeres observa. Se les ha unido la cuarta mujer del coro. Paulatinamente, el coro de mujeres irá simpatizando con la* MADRE*. Alguna de ellas se ubica ahora tras la* MADRE *en actitud de aprobación y respaldo.*

MADRE.— Tú no lo entiendes. Eras la tercera que parí. La tercera en cuatro años.

MUJER 1.— Dos se murieron.

MADRE.— Sí, dos se murieron. Pero no quiero recordar…

MUJER 2.— Hermosas como flores. Blancas como azucenas.

MADRE.— Y las vi morir.

MUJER 2.— Y eran tan bellas.

MADRE.— Y yo tan torpe. Y las vi morir entre mis manos. Se las llevó un viento malo. Sufrí mucho.

HIJA.— *(Enfrentándose a la MADRE, con rabia.)* ¡Tampoco las quisiste tener!

MUJER 1.— Tampoco, pero ella no sabía…

MUJER 2.— Tampoco.

MADRE.— Pero yo no sabía nada de nada. *(Con un gesto de impaciencia, da la espalda a su HIJA.)* No entiendes.

MUJER 1.— No sabía nada. Nada de nada.

MADRE.— Yo no sabía, y siempre quise aprender.

MUJER 2.— Siempre quiso aprender.

MUJER 4.— Pero no la dejaron.

MADRE.— Pero no me dejaron. *(Tras una pausa.)* Nada. Nada de nada. Nada más que…

MUJER 1.— Madre…

MUJER 2.— Paridora…

MUJER 3.— Criada…

MUJER 4.— Esclava…

MUJER 1.— Esposa…

MADRE.— *(Como si escupiera.)* ¡Basura!

HIJA.— *(Llorando.)* Te odio…, te odio.

MADRE.— *(Con un arrebato de revelación, triunfal.)* ¡Pero no puedes odiarme!

HIJA.— *(Fuera de sí, hacia la MADRE.)* ¿Por qué? ¡Dime por qué no puedo odiarte!

MADRE.— No puedes odiarme porque, porque… *(Con énfasis.)* ¡Porque soy tu madre!

Oscuro.

ESCENA IV

Hacia la derecha del escenario, cine a finales de los años cincuenta. Dos filas de butacas de cara al público. En ellas no se pueden ver, porque están agazapadas, tres parejas de novios. Una de ellas está compuesta por MARÍA y JUAN, jóvenes, pero puede mostrar el mismo aspecto de las escenas con el coro, aunque ahora peinada y jovial, insinuando una edad mucho más joven. Fuera se escucha la voz del presentador del

NODO. Las proyecciones de luz insinúan la marcha de las noticias, iluminando con intermitencias el escenario.

Voz del Presentador del Nodo.— "En el Palacio del Pardo son presentados, a su Excelencia el Jefe del Estado por el Presidente del Instituto Nacional de Previsión, los prolíficos matrimonios que han sido galardonados con los premios nacionales de natalidad correspondientes a este año en sus dos modalidades: la de mayor número de hijos habidos y la de mayor números de hijos vivos".

Voz de María.— *(En susurros mal contenidos, desde debajo del asiento.)* Para, déjame te digo… Uy, deja…

Voz del Presentador del Nodo.— "El Generalísimo entrega los premios nacionales y los provinciales de Madrid. A continuación conversa su excelencia animadamente con los beneficiarios, felicitándoles por haber recibido el preciado galardón".

Voz de María.— Mira que ni siquiera empezó la película… ¡Que nos van a… ver…!

Voz del Presentador del Nodo.— "San Lorenzo de El Escorial, tan cargado de tradición y de historia, es el lugar elegido por la Sección Femenina de la Falange para celebrar su concentración anual".

María.— *(Se yergue. Observa embelesada lo que sería la pantalla, de cara al público. Exclama en voz baja.)* ¡Uy, la Sección Femenina!

Voz del Presentador del Nodo.— "Quince mil afiliadas tributaron con su acogida vibrante un extendido homenaje de cariño y de renovada lealtad al Caudillo. Franco pronuncia un trascendental discurso donde afirma que la Falange, exponente de potencia y disciplina, luchó valerosamente para liberar a España de la criminal opresión marxista. La Falange, dice Franco, es la paz social que disfrutamos, el imperio de la ley de Dios, y el engrandecimiento de la patria".

La mano de Juan sale de debajo de la butaca y atrae hacia sí a María que vuelve a desaparecer bajo los asientos. Se reanuda el forcejeo.

JUAN.— Déjate de Sección Femenina y ven aquí, ricura… Habrá que ir poniendo en práctica la causa de la prole… Todo sea por el bien de… España.

MARÍA.— Pero qué bruto…, deja, deja…

VOZ DEL PRESENTADOR DEL NODO.— "El Estadio Santiago Bernabeu enmarca una vez más el choque entre madridistas y atlético-bilbaínos. Saludo de capitanes. Muñoz con la mosquita en la izquierda. El árbitro tira la moneda con la derecha. Elige el campo el Madrid, y el duro, enseguidita, al bolsillo del chaleco. Este es el palco de los enterados".

JUAN se yergue interesado en la pantalla. MARÍA se yergue a su vez, ordenándose un poco el cabello. Da una mirada de refilón al novio. JUAN la mira a su vez, decidiéndose por reanudar el forcejeo amoroso bajo los asientos.

VOZ DEL PRESENTADOR DEL NODO.— "A punto de ponerse la pelota en juego, un ligado avance de los delanteros blancos, con el eficaz apoyo de la línea media, permite a Diestéfano, cogiendo un balón centrado por el lado izquierdo, marcar el primer tanto. ¡Qué gol, señores, qué gol!".

JUAN vuelve a atisbar la pantalla, pero, de inmediato, regresa a MARÍA.

VOZ DEL PRESENTADOR DEL NODO.— "El tanto será definitivo para el triunfo del campeonato. Inmenso júbilo albo y triste desconsuelo a rayas… La actriz Ava Gardner sorprendió en su última visita a España conduciendo el último modelo automovilístico de la conocida empresa norteamericana Cadillac".

Se yerguen todas las parejas y se quedan embelesadas observando la pantalla.

VOZ DEL PRESENTADOR DEL NODO.— "El bello ejemplar deslumbró por su elegancia y armonía de acabados, su perfección de estilo y eficacia en el diseño. Nos estamos refiriendo al auto-

móvil, el último modelo DeVille de la Serie 62 en su versión Cupé descapotable. Por la noche, la escultural actriz asiste animadamente al espectáculo flamenco de un reconocido local del centro de la capital".

Los jóvenes exhalan un suspiro unánime. Oscuro.

ESCENA V

Se enciende la luz en la parte izquierda del escenario y aparece de nuevo la escena de mujeres. La MADRE *y miembros del coro que habían representado a las novias en el cine han regresado a sus puestos previos.*

HIJA.— Pero no lo querías.

MADRE.— No lo quería.

HIJA.— A mi padre.

MADRE.— A tu padre.

HIJA.— Pero te casaste con él.

MADRE.— ¿Y qué iba a hacer? Era el primer hombre que me había tocado. No había remedio.

MUJER 1.— El primer hombre que la tocó, que la hizo sentir viva, que la hizo palpitar…

MUJER 2.— *(Con un suspiro.)* … de emoción.

HIJA.— Pero él te quiso, te quiere.

MADRE.— Y qué es el amor… Una tontería. *(Con desprecio.)* Mandangas.

MUJER 3.— ¡Mandangas!

HIJA.— Y te quedaste en estado.

MADRE.— *(Sorprendida.)* ¿Pero qué dices?

HIJA.— Mira, es fácil echar las cuentas…

MUJER 2.— Una mujer decente….

MUJER 4.— Decente…

MUJER 3.— Decente…

MUJER 2.— … no se casa en estado.

MADRE.— ¿Pero qué dices? *(Tras una pausa.)* Pues claro que no me casé… en estado…

HIJA.— Eché las cuentas.

ESCENA VI

Una de las mujeres del coro le pone un delantal de criada a la MADRE *y la acompaña hacia la sección derecha del escenario donde tendrá lugar la siguiente escena. A medida que la madre camina, se oscurece la parte izquierda, dejándola en penumbra, y se ilumina progresivamente la sección derecha. La mujer del coro se sentará en una silla tomando antes de la misma una revista de moda. Se pone a ojearla con las piernas cruzadas, el gesto elegante. A su lado, de pie, la* MADRE *con su ropa negra y el delantal de criada. Estamos a finales de los años cincuenta. En la pared, otra vez la imagen de Franco.*

MARÍA.— Que verá, señora. Que me caso…

SEÑORA.— *(Dejando de leer. A* MARÍA.*)* No será de bombo.

MARÍA.— *(Incómoda.)* No, claro que no.

SEÑORA.— Eso espero. Ya sabes cómo son las malas lenguas…

MARÍA.— Lo sé, señora.

SEÑORA.— *(De forma distraída, volviendo a ojear su revista.)* ¿Y es hombre bueno?

MARÍA.— Muy bueno, señora.

SEÑORA.— *(Deja la lectura de nuevo. A* MARÍA.*)* Piensa que yo soy como una madre para ti y me siento responsable.

MARÍA.— Una madre, señora.

SEÑORA.— Que te quedaste sin madre no hace mucho.

MARÍA.— No mucho, señora.

SEÑORA.— Y dejaste a tus hermanos solos con tu padre.

MARÍA.— Con mi padre, sí.

SEÑORA.— Pero yo te acogí en mi casa.

MARÍA.— Me acogió.

SEÑORA.— Y te di de comer, que parecías un palo tieso cuando viniste.

MARÍA.— Sí, señora.

SEÑORA.— Y dejaste a los tuyos con tu padre, un borracho.

MARÍA.— *(Cabizbaja, triste.)* Los dejé.

SEÑORA.— Abandonados, solos.

MARÍA.— Sola.

SEÑORA.— Solos con un borracho, abandonados.

María.— *(Bajando la voz.)* Yo también lo fui.

Señora.— *(Sorprendida.)* ¿Qué dices?

María.— *(Reaccionando. A su Señora.)* Nada, señora, nada. Que usted es muy… buena. *(Pausa. La Señora vuelve a ojear la revista distraída, pasando páginas.)*

Señora.— ¿Y te quiere bien el muchacho?

María.— Muy bien, señora. Es trabajador. Anda en la fábrica de paños y por la noche trabaja en el matadero.

Señora.— *(Hace un gesto de repugnancia. Deja de leer por un momento.)* Por lo menos alguna tripa os cae. *(Volviendo a su revista.)* Pues, venga, a casarse, que mujer decente y casada y con muchos hijos es lo que necesita España. Dale, dale, y a preparar la cena que el señor está a punto de llegar…

En la parte izquierda del escenario, el coro y la Hija siguen la escena.

Mujer 1.— Abandonados.

Mujer 2.— Solos.

Mujer 3.— Sola.

María no se mueve. La Señora repara en ella.

Señora.— ¿Qué haces ahí parada?

María.— Señora, verá, es que, no tengo… para el ramo y pensé que una peseta…

Señora.— *(Indignada.)* Pero qué te habrás creído. ¡Una peseta nada menos…! Un real y basta.

María.— Gracias, señora.

Señora.— Pues claro. Anda, anda.

María.— Es usted muy…

Desde la parte izquierda del escenario. Dirigiéndose con rencor a la Señora quien continúa ojeando su revista.

Mujer 1.— Hija de la gran puta.

María.— *(Finalizando su frase.)* … buena.

Mujer 2.— ¡Señora!

MUJER 3.— ¿Que no sabe que su esposo tiene una querida porque no la soporta?

MUJER 1.— ¿Qué se habrá creído usted?

MUJER 2.— Que si mira a María, si sisa o no, si se pone su colorete o zapatos de tacón.

MUJER 3.— La muy celosa.

MUJER 2.— La muy rabiosa.

MUJER 1.— ¡Hija de la gran puta!

MUJER 2.— Mira que darle un real después de tres años de servicio.

MUJER 3.— Tres años y quince días.

MUJER 1.— ¡Ni para el ramo!

MARÍA se dirige hacia la izquierda del escenario donde está el coro de mujeres. Una de ellas le quita el delantal con dulzura, lo deja a un lado. Durante la escena, la SEÑORA ha seguido leyendo tranquilamente su revista, se ha levantado, comprueba que las rayas de las medias estén en su lugar. Las ajusta un poco. Se va.

MADRE.— Y me casé, y vinieron los hijos, como matas de hierba…

MUJER 1.— … mala.

MADRE.— Y yo sin enterarme, porque nadie me había contado…

MUJER 2.— … nada.

MADRE.— Yo sola con tanta criatura, sin saber qué hacer con sus llantos…

MUJER 3.— Con sus heces…

MUJER 1.— Con tanta impostura y desazón…

MUJER 2.— Nada y niños…

MUJER 1.— Nada.

MADRE.— Y mi marido, ese hombre tosco y pobre…

MUJER 1.— Insensato…

MUJER 2.— Pelele…

MADRE.— Con mucho piquito de macho…

MUJER 3.— *(Con ironía.)* Muy macho…

MADRE.— … y haciéndome hijos como hierbas muertas.

Mujer 2.— Tantas veces muertas…
Madre.— Se me iban con un golpe de aliento…
Mujer 1.— De aire…
Mujer 3.— A los tres, al nacer…
Mujer 2.— Muertos…
Madre.— Mi vida un montón de paja. *(Gritando.)* ¡Un montón de mierda!

Tras una pausa se dirige a su Hija, con rencor.

Madre.— Y tú, la tercera.
Hija.— *(Dándole la espalda. Queriéndose tapar los oídos.)* ¡No me cuentes más!
Madre.— ¡Sí te cuento!
Mujer 3.— Si le hubieran dejado…

Oscuro.

Parte Segunda
ESCENA I
Principios de los años ochenta. Guateque. En la mitad derecha del escenario, música lenta, al estilo del clásico Je t'aime… mois non plus, de Serge Gainsbourg. Una pequeña mesa con cubatas y un tocadiscos. Dos parejas bailan agarradas y se acarician. Alguna se besa. Uno de los chicos que bailan coge de la mano a su chica, Marisol joven, y se la lleva contra la pared derecha del escenario. Empieza a levantarle la falda. Ella se muestra ambivalente. A la izquierda del escenario, un grupo sentado en el suelo —compuesto por Carlos, un chico y una chica— se fuma un porro mientras conversa. A espaldas de ese grupo, un póster con la clásica imagen de Che Guevara. Un foco ilumina a Marisol y a su pareja en el forcejeo amoroso.

Marisol.— *(Resistiendo los avances del chico, entre susurros a medias.)* Deja, deja… ¡que nos van a ver!
Chico 1.— Pero tú crees que les importa. Venga Mari, Marisol, bonita, solo un poquito…

MARISOL.— Que no, que no… ¡Déjalo! No sé, es que…, es que me da miedo.

CHICO 1.— ¿Miedo de qué? Pero si no pasa nada. Todo el mundo lo hace.

MARISOL.— Sí, pero, pero… ¡que no!

MARISOL se zafa de los avances del chico, lo coge después de la mano y se lo lleva al lado izquierdo de la fiesta donde el pequeño grupo se está pasando el porro. Se sientan junto a ellos. Todos parecen felices y atolondrados, pero también muestran, con mayor o menor grado de afectación, cierto compromiso y preocupación política.

CARLOS.— Definitivamente, tenemos que cambiar la sociedad.

CHICA 1.— Y hacer la revolución.

CHICO 2.— *(Con actitud evadida y pasota. Ha fumado ya mucho y sonríe todo el tiempo.)* Sí, la revolución.

CARLOS.— Ahora es el momento de ejercer un cambio radical de inspiración marxista. Tenemos que volver a concienciar a nuestros camaradas proletarios. Volver a darles la confianza en la lucha.

CHICO 2.— Sí, de un cambio, tío. Pásame el canuto, venga. No te lo apures tú solo. Una caladita, venga.

El chico recibe el porro, inhala con fruición y se lo extiende, sin mirarla, a MARISOL.

MARISOL.— No, no, gracias…

El CHICO 2 sigue con el brazo extendido ofreciendo el porro a MARISOL. Ella lo coge con cierta reserva y se lo da a su pareja, quien tras una calada se lo pasa a CARLOS. Estas acciones se van repitiendo a medida que avanza la conversación.

CARLOS.— El problema de base es que el proletariado se está aburguesando, adquiriendo los modelos y conductas capitalistas.

Marisol.— *(Con timidez, pero decidida.)* Carlos, te llamas Carlos, ¿verdad?

Carlos asiente, vagamente molesto con la interrupción y al mismo tiempo intrigado.

Marisol.— *(Nota la reserva de Carlos. Se vuelve a sentir insegura, pero el interés vuelve a imponerse.)* Perdona que te interrumpa, pero…, pero ¿qué significa "proletario"?

Carlos.— *(Da una calada al porro que ahora tiene entre sus dedos, mientras parece indagar una respuesta.)* La palabra "proletario" tiene que ver con "prole", que en la antigua Roma se refería al ciudadano pobre cuyo único bien que poseía, para el Estado, era el de los hijos. *(Da otra calada y se queda con el porro entre los dedos.)* El burgués, como el Estado capitalista, es quien explota al proletario en una sociedad eminentemente industrial, aunque sea medio anémica como la nuestra. Le exige al proletariado bienes, que reproduzca, que sirva a la máquina militar o económica, que mantenga su voracidad capitalista. En fin, Marx propone en su manifiesto la independencia del sujeto proletario…

Chico 2.— *(Hacia el público.)* Otra vez Marx. A mí el que me gusta es Groucho. *(Dramatizando.)* Groucho y Harpo en un bar: "¿Oiga, me da dos cervezas?". Responde el camarero: "¿Una para usted y otra para su amigo?". "No, dos para mí y dos para él". *(Se ríe tontamente del chiste.)* Genial Marx… *(A Carlos.)* Oye, pásame el canuto… *(Hacia el público de nuevo, alzando el puño, recitando con énfasis.)* ¡Arriba el Che! ¡Volem l'Estatut! ¡Derecho de voto a los 18! *(Baja el brazo alzado, se vuelve a reír tontamente y da otra calada al porro que Carlos le ha pasado.)* Genial Marx…

El chico de Marisol, algo fastidiado, se levanta y se dirige a la sala vecina donde prosigue el ritmo lento y la pareja aletargada en la parsimonia del baile. Se dispone a cambiar el disco.

Marisol.— Entonces, no tener hijos, o "prole", va contra la maquinaria explotadora del Estado, ¿no?

Carlos.— *(Sorprendido e interesado.)* Vaya, qué raro, pues no lo había pensado así. El origen de la palabra "proletario" no

tiene mucho que ver con la propuesta que postula Marx. Hay un desajuste de significados…

Chico 2.— Joder, qué putada tú, vivimos desajustados. Eso es lo que le digo a mi padre todo el tiempo y ni caso…

La chica del grupo, que ha permanecido sin fumar, le pide el canuto. Se escucha de pronto la música de Fiebre del Sábado Noche o variante a todo volumen. Carlos, Marisol y la chica del porro se levantan de un salto, se dirigen a la sala contigua y se ponen a bailar arrebatados con el resto de amigos. Entre contorsiones de discoteca, se inicia un cortejo entre Marisol y Carlos que, a lo mejor, ha iniciado ella. El chico pasota permanece sentado en su sitio, feliz de la vida, sonriendo a medias hacia el público y acaparando el canuto que la última muchacha dejó al vuelo repentino de su devoción por Travolta. La música continúa unos segundos después de hacerse el oscuro, contagiando el ritmo de fiesta entre el público y permitiendo al mismo tiempo preparar el decorado para la escena inmediata.

ESCENA II

Oscuro. Se oye la voz de Marisol joven. La luz se irá encendiendo de forma progresiva en la sección izquierda a medida que Marisol recite sobre una cama simple la tabla periódica de los elementos químicos. Estamos en su cuarto. Seguimos en los años ochenta. En sus manos reposa un libro enorme de Ciencias. A su lado una pequeña mochila. Viste tejanos y camiseta. En la pared, el mismo póster del Che de la escena anterior, junto a otro póster de John Travolta. Hay libros y alguna ropa y objetos desperdigados por el suelo.

Marisol.— *(Cantando.)* Alcalino, Valencia Uno, Flúor, Cloro, Bromo, y Yodo. *(Pausa.)* Alcalinotérreo, Valencia Dos, Magnesio, Calcio, Estroncio, Bario y Radio…

Entra María, su madre.

María.— *(En tono de reproche.)* ¿Se puede saber qué haces?

Marisol.— *(Algo incómoda, como si le hubieran cogido en falta.)* Estudiar. Tengo un examen de Ciencias esta tarde…

María.— Tú y tus… *(Con repugnancia.)* libros. Si me hubieran dejado a mí… *(Reparando en el cuarto.)* Mira cómo lo tienes todo. Hecho un asco.

Marisol se pone a recoger torpemente, nerviosa.

María.— *(Le tira del pelo con descuido, manteniendo el tono amargo.)* Y esas pintas… En mis tiempos, en mis tiempos las chicas vestían con más… decencia.

La luz se reduce en la sección donde están María y su Hija, al tiempo que se enciende la luz en la sección derecha del escenario. Allí, un coro de mujeres vestidas de forma algo absurda con ropa de los años cincuenta recitan, cantando. Son como títeres, como muñecas que reaccionan abruptamente al ritmo de las palabras que entonan. Marisol y su Madre observan desde la penumbra. Marisol con indiferencia, volviendo eventualmente a su libro; María con verdadero arrobo.

Mujer 1.— Za-pa-tos…
Mujer 2.— To-po-li-no…
Mujer 3.— Mu-ñe-cas…
Mujer 4.— De-car-tón…
Mujer 1.— Za-pa-ti-llas…
Mujer 2.— De-cha-rol…
Mujer 3.— Me-dias-de-seeeda.

Pausa.

Mujer 4.— Co-lo-re-te…
Mujer 1.— Pin-ta-la-bios…
Mujer 2.— Ma-ni-cu-ra…
Mujer 3.— En-ca-jes…
Mujer 4.— Y-man-gui-tos…
Mujer 3.— Pa-ra-la i-gleee-sia.
Pausa.

Mujer 2.— Tra-je-cha-que-ta…

MUJER 3.— A-zul-ce-les-te…
MUJER 4.— Es-tre-cho-de…
MUJER 1.— Cin-tu-ra…
MUJER 2.— La-ra-ya…
MUJER 4.— De-las-me-dias…
MUJER 3.— Bien-de-ree-cha.
MUJER 1.— Cu-cu-ru-cho…
MUJER 2.— De-cas-ta-ñas…
MUJER 3.— Los-en-cuen-tros…
MUJER 4.— En-el-ci-ne…
MUJER 2.— Y-el-co-ta-rro…
MUJER 4.— De-las-chi-cas…
MUJER 3.— *(Con voz de barítono.)* Sa-ra-Mon-tieeel.

Las mujeres-muñecas recobran la vida para recrear la situación inmediata. Tres de ellas inquieren emocionadas a la cuarta sobre su experiencia con el novio.

MUJER 4.— *(Con un suspiro.)* ¡Ay…!
MUJER 1.— ¿Y qué te dijo?
MUJER 4.— Pues nada, me dio… un beso.

Se alborotan todas.

MUJER 2.— Un beso, un beso, y qué más…
MUJER 4.— Pues nada más, ¿qué te has creído?
MUJER 3.— ¿Que qué más pasó? ¿Te cogió la mano? Cuenta, cuenta. ¡Qué romántico!
MUJER 1.— Y me la apretó un poquitín. *(Cogiendo la mano de una de las amigas.)* ¡Así!

Las cuatro exhalan un suspiro al unísono.

Oscurece la sección derecha. Se ilumina la parte izquierda, volviendo la atención a la habitación de MARISOL. MARÍA, que había seguido la escena anterior con arrobo, suspira también y vuelve su mirada a MARISOL. La hija deja su estudio.

María.— Eran otros tiempos, sí, más… decentes, sí. Las chicas ahora no os hacéis respetar. Sois todas unas… Lo tenéis todo. *(Con enfado.)* ¡Mira tu cuarto…! *(Observando un armario imaginario.)* ¡Y el guardarropa! ¡Qué desastre! ¡Si levantara la cabeza mi difunta madre! Que en paz descanse. *(Se persigna.)* Mi pobre madre, se murió sin llegar a cumplir su deseo.

Marisol.— ¿Cuál fue?

María.— Tener un armario.

Pausa.

Marisol.— ¿Querías mucho a tu madre?

María.— ¿Que si la quería? *(Incómoda con el verbo.)* ¡Pues claro! ¡Tanto con el querer, querer! Vamos, creo que sí. No sé. La respetaba. Ella trabajaba todo el día, la pobre, y me daba un bocadillo cuando yo iba a la fábrica de pequeña. A mis hermanos les daba rabia que me diera un bocadillo, pero ella sabía que lo necesitaba para poder trabajar… En fin, eran otros tiempos… Y la pobre murió tan joven, sin haber tenido un armario. *(Pausa. Volviendo de su momentáneo ensimismamiento.)* Y a ti lo que te sobra es ropa. Y mira la cantidad de tonterías que tienes. ¡Y todo por el suelo!

A medida que la madre va recogiendo se iluminará la sección derecha en la que vuelve a aparecer el mismo grupo de mujeres absurdas, pero llevando ahora ropa que evoca los años finales de los setenta y principios de los ochenta. María sigue ordenando desde la penumbra que se ha hecho en su sección, prestando atención ocasional a la escena de la derecha. A medida que María recoge, responde a la escena paralela con gestos de reprobación. Marisol ha vuelto a su libro.

Mujer 1.— Te-ja-nos…

Mujer 2.— A-jus-ta-dos…

Mujer 3.— Per-ma-nen-te…

Mujer 4.— A-lo-a-fro…

Mujer 1.— Las-ce-jas…

Mujer 2.— De-pi-la-das…

MUJER 3.— Cor-te a-lo-quiiiiin-qui…

Pausa.

MUJER 4.— Car-pe-tas-con…
MUJER 1.— Re-cor-tes…
MUJER 2.— La-Nan-cy-y-com…
MUJER 3.— Ple-men-tos…
MUJER 4.— Fal-do-nes…
MUJER 1.— Es-tam-pa-dos…
MUJER 3.— A- lo- hiiiii-pie…

Pausa.

MUJER 2.— Pan-ta-lo-nes…
MUJER 4.— De-cam-pa-na…
MUJER 1.— Los-zue-cos-de…
MUJER 2.— Ma-de-ra…
MUJER 1.— La-ca-sa- de-la…
MUJER 4.— Pra-de-ra…
MUJER 3.— Y- los-Du-caaa-dos…

Pausa.

MUJER 2.— Re-vis-ta…
MUJER 3.— Sú-per-Pop…
MUJER 4.— Los-en-cuen-tros…
MUJER 1.— En-el-ci-ne…
MUJER 2.— Y-el-co-ta-rro…
MUJER 4.— De-las-chi-cas…
MUJER 3.— *(Con voz de soprano.)* S-tars-ky-y-Huuuuutch…

Una vez más, las muñecas cobran vida y tres de ellas inquieren a la cuarta.

MUJER 4.— *(Con un suspiro.)* Ay…, y me besó.
MUJER 1.— ¿Y te puso la lengua?

MUJER 4.— Sí.

Se alborotan todas.

MUJER 2.— Uy, de tornillo. ¡Qué asco!
MUJER 4.— Pues no está tan mal. Casi, casi que me gusta.
MUJER 1.— ¡Qué moderna! ¿Y qué más? Cuenta, cuenta.
MUJER 4.— *(Casi con vergüenza.)* No, no, no hemos llegado a más.
MUJER 1.— ¿Todavía no? Jo, ¡qué antigua!
MUJER 3.— *(Dirigiéndose a las otras.)* Esta está hecha una clásica.
MUJER 2.— Tías, ¿hacemos campana?

Se oscurece la sección derecha para iluminarse algo más la izquierda donde siguen MARÍA y MARISOL. La primera ha seguido con espanto la escena.

MARÍA.— ¡Válgame el cielo! Pues eso, que sois todas unas… ¡Y con todo lo que tenéis! Un buen hambre es lo que os hacía falta. Un buen hambre…

MARÍA parece ensimismarse y se dirige al centro del escenario. Se reduce la iluminación de la escena, que permanecerá en una leve penumbra. Un foco singulariza ahora a MARÍA e incluirá a MARISOL a medida que avance la escena. MARISOL asiste con interés al monólogo de su madre, un monólogo que derivará en un diálogo, con frecuencia truncado, entre madre e hija.

MARÍA.— Un buen hambre… Pero no hay hambre buena que valga, ni que se deje querer. El hambre es un mal profundo y desajustado, un agujero sin fondo. Yo pasé mucha hambre. *(A la HIJA, otra vez con reproche.)* Tú no puedes entenderlo. *(Vuelve a dirigirse al público.)* Vivíamos de las sobras de otros. Si conseguíamos patatas, lo celebrábamos. Nos comíamos hasta las pelas de los plátanos. Naranjas el Día de Reyes con suerte. Carne nunca.
MARISOL.— Había mucha pobreza…

María.— España era pobre, pero nosotros aún más. Había gente con dinero, y a mí me daba mucha rabia tener que recoger a hurtadillas lo que tiraban los señores, la señora, esa gruñona que lo único que sabía hacer era leer revistas del corazón y hablar fino. (*Poniendo voz en falsete.)* Que si Carmencita Franco y su marido, que si la última moda en peinados… *(Vuelve a su tono ensimismado y amargo.)* Yo, desnutrida y seca como un palo, hasta los quince años trabajando en la fábrica de tejidos y por la noche cosiendo. *(Al público.)* ¡Miren cómo tengo las manos de maltratadas! Siempre lavando, cosiendo, tejiendo, y vuelta a lavar, y a coser, y a tejer, y a barrer, y a limpiarle el culo a mis hermanos. Y apenas sin comer, siempre con hambre, ¡con hambre…! *(Con ternura.)* Me alimentaba… de ilusiones. Nosotras vivíamos así, entre la ilusión y el hambre. La ilusión de conseguir un novio de posibles, o con trabajo al menos, y quizás hasta guapo. La ilusión de comprarnos zapatos bonitos y medias de seda algún día. La ilusión de salir de pobres y poder comer todos los días sin falta. *(Con tono de confidencia, dirigiéndose a su Hija.)* La clave era encontrar al hombre que nos sacara de tanta torpeza en nuestra vida, de tanta miseria. *(Inconsecuente.)* Así que me fui a servir. Por lo menos conseguía tener la barriga llena.

Marisol.— Y papá fue ese hombre.

María.— ¿Qué hombre? ¿De qué hablas?

Marisol.— Pues del hombre ese que te sacó de las penas.

María.— ¡Qué va a ser tu padre! A tu padre, no sé, el noviazgo fue largo y le tomé cariño, claro… Otro fue el que me tenía enamorada, el que me arrancaba de mis tristezas. El que me hacía soñar.

Marisol.— *(Sorprendida.)* ¿Y quién era ese hombre?

María.— *(Dramática.)* Un hombre guapísimo y enorme, un héroe escultural, que partió las aguas en dos y salvó a los judíos.

Marisol.— *(Completamente confundida.)* ¿Alguien de… la Biblia?

María.— *(Enajenada, exhalando un suspiro evocador.)* Exactamente, Charlton Heston. ¡Qué hombre! Fornido, interesante, misterioso, de pocas palabras, de ojos azules. *(Volviendo en sí.)* Y ya ves, acabé con un enclenque canijo con arrebatos de macho.

La vida acababa siempre así, dándote bofetadas. Mucho ser decente, cariñosa, comprensiva, moderna solo un poco, antigua en todo, sonriendo siempre, y pasando hambre. ¡Qué rabia…! Pero la rabia de puertas adentro, que por fuera se veía mal que las chicas frunciéramos el ceño. Todo era aparentar… Ahora que pienso, ahora que pienso se me ocurre que nos tenían a todas engañadas, atontadas, con la cabeza llena de pájaros, conformes. En fin…

MARISOL.— Pero papá…

MARÍA.— Tu padre, es verdad, me quiso…, *(Incómoda con el verbo.)* me quiere. Yo lo sabía…, lo sé. Yo… quería salir de aquella casa de servir. Quería sentirme persona. ¿No era eso lo que tenía que hacer una mujer… decente? ¿Casarse? Pero le costaba decidirse a tu padre…

MARISOL.— Y te quedaste en estado…

MARÍA.— Y luego nos vinimos a vivir a Barcelona.

MARISOL.— Y te quedaste en estado…

MARÍA.— Aquí hice mi pan y mi casa, y aquí me quedo. De aquí me siento y le estoy muy, pero que muy agradecida a esta tierra, sí señor.

MARISOL.— Yo…

MARÍA.— Tú viniste muy pequeña, estabas en pañales cuando llegamos en aquel tren. Una mano atrás y otra adelante. Yo estaba preñada de tu hermano.

MARISOL.— Yo…

MARÍA.— *(Irritada.)* ¿Tú qué?

MARISOL.— Yo no, yo no me siento de aquí. No me siento de ningún lado. Pienso que la ciudad nos vomita a estos barrios dormitorio y que aquí nos pudramos. Ni de un lugar ni de otro. Vivimos en el limbo, en el margen. Y no hay modo de salir. ¡Con el paro que hay! Si pudiera…, me iría. Si a mí me dejaran…

MARÍA.— Tu padre quiere que volvamos al pueblo. ¡Imagínate! ¿Qué se me habrá perdido a mí allí? Miseria es lo que tuve y miseria es lo que hay. Una vez en verano y en paz, y como una señora. Que por lo menos el sueldo de vigilante de tu padre nos da para ir tirando y hacer alguna visita… bien. Pero esa manía

de la casa en las afueras… Y ahora el niño. ¡Quién me lo iba a mí a decir, a mi edad! A la vejez…

MARISOL.— Pues a mí, no me importaría regresar al pueblo, ¿ves? Noto que me falta un trozo de tierra donde sentirme viva y árbol, un lugar de referencia donde pertenecer, sin sentirme desplazada y ajena, donde no me escupan las culpas que no tuve. Sí, el pueblo, el lugar donde crecieron mis padres, los tuyos, desde siempre. Total, aquí no somos más que pobres en una colmena al margen de todo, basura urbana. Mano de obra barata y al margen. ¿Cuál era la palabra? Proletario…, eso. Somos proletarios, piezas intercambiables, hacinados en las afueras, abandonados a nuestra suerte… y, luego, nos exigen integración. Tenemos que adquirir conciencia de clase. Exigir nuestros derechos. *(Enajenada.)* ¡Hacer la revolución!

Silencio. Las dos parecen suspendidas en sus sueños respectivos.

MARÍA.— *(Exhalando un suspiro.)* Charlton Heston…

MARISOL.— Pues, mira, a mí el que me gusta es John Travolta. *(Empieza a improvisar un baile a lo Travolta mientras entona la música de Fiebre del Sábado Noche. Se interrumpe.)* Pero, ahora que pienso, Tony Manero…, *(Explicando a la madre.)* el protagonista de la peli de Travolta, no es para nada un héroe…

MARÍA.— *(Divertida.)* Me parece…, me parece que a vosotras os tienen también… engañadas.

MARÍA.— Tal vez, pero al revés.

Las dos se ríen, habiendo encontrado un punto raro de conexión. De repente, les pone nerviosas su propia camaradería y vuelven a su papel. Se encienden las luces del todo, dando lugar a la siguiente escena.

ESCENA III

Interior de una casa sencilla, de la que ya conocemos el cuarto de MARISOL, *que irá oscureciendo una vez que los personajes abandonen la habitación. A la derecha del escenario hay una mesa con cuatro sillas. Encima de la mesa, cuatro vasos y un mantel doblado, todo por colocar.*

Una salida de esa sección dará a la cocina. Otra, la del extremo derecho, dará a la puerta de entrada en la casa. Una tercera salida, hacia la izquierda del escenario, lleva a las habitaciones. María parece inquieta y no para de hacer cosas: sigue recogiendo y doblando febrilmente ropa en el cuarto de Marisol mientras habla. Marisol va colocando la ropa que dobla su madre.

María.— Todavía no has puesto la mesa… ¡Y tu padre está al llegar!

Marisol.— Pero Javi me dijo que la ponía él y yo tengo examen…

María.— Niña, no me contestes. Te digo que pongas la mesa y prepares la ensalada.

Marisol.— Pero Javi…

María.— *(Exigiendo silencio.)* Shhh. ¡Sin rechistar! Tu hermano tiene otras cosas que hacer.

Marisol.— *(Al público.)* Sí, tocarse los huevos.

María.— ¿Has dicho algo?

Marisol.— *(Con desgana.)* Que ya voy. *(Deja de colocar ropa y se dirige a la mesa que empieza a preparar para el almuerzo.)*

Suenan golpes desde el extremo derecho del escenario.

María.— *(Nerviosa.)* ¡Tu padre! *(A Marisol.)* Ve a abrir. ¡Y la ensalada todavía por sacar del agua! ¿Pero en qué piensas? *(Deja de organizar el cuarto de Marisol y se dirige a la cocina. Sale de escena.)*

Marisol sale por la derecha y entra siguiendo a Juan, visiblemente cansado. Juan es un hombre de mediana edad, enjuto, con canas prematuras.

Juan.— ¡Qué día llevo! *(Dirigiéndose a su hija.)* A ver, quítame esta chaqueta que estoy sudando. ¿Y las zapatillas?

Marisol.— Ya te las traigo *(Sale por la izquierda a buscar las zapatillas, llevándose la chaqueta de su padre.)*

María.— *(Desde fuera, en la cocina.)* ¡La comida tarda un minuto! *(Entra limpiándose las manos en el delantal. Se dirige a su esposo.)* ¿Qué, cómo fue? ¿Se lo pediste o no?

Juan.— Mira, María, no encontré el momento… Tuve un día muy duro.

Marisol entra con las zapatillas y se las da a su padre. Juan se las pone y se sienta en la mesa, de cara al extremo derecho del escenario. Marisol recoge los zapatos de su padre y los coloca cuidadosamente frente a la puerta de salida. Sale a la cocina.

María.— *(Se acerca a su marido, nerviosa, angustiada.)* Sí, pero, si seguimos así, no llegamos a fin de mes. Tú y tus tonterías de comprar la casita en las afueras y ahora no damos de sí. *(Señalando a la cocina, en referencia a Marisol.)* A ver si esta se saca el título y consigue algo y nos ayuda con la casa…

María mira hacia la cocina y responde a lo que ve, fuera de escena.

María.— *(Proyectando hacia la cocina.)* ¡Que no te comas las patatas fritas! ¡Y saca la ensalada del agua de una vez!

Juan.— Mira, no me andes con broncas que estoy hecho polvo.

María.— *(Dirigiéndose a su marido.)* Y el niño también tiene que ponerse a trabajar…

Juan.— No, el niño no. Ya lo hemos hablado. Tiene que sacarse primero la carrera.

María se va a la cocina, molesta.

Voz de María.— *(Desde fuera de escena, en la cocina, dirigiéndose a Marisol.)* Anda, deja eso y acaba de poner la mesa. Mira que tu padre está de un humor de perros. *(Alzando el tono, con segundas.)* ¡Pon platos planos que hoy no hay primero!

Entra Marisol *llevando con dificultad cuatro platos planos y un porro de vino que deja sobre la mesa. Empieza a colocar los platos. De la sección izquierda, emergiendo de las habitaciones, entra* Javier. Javier *es un muchacho desgarbado, desganado, todavía en pijama. Se sienta en la mesa al lado de su padre.*

Juan.— *(Dirigiéndose a su hijo.)* ¿Y tú de dónde sales? *(Sin esperar respuesta.)* Anda, y enciende la televisión.

Javier se levanta con esfuerzo y se dirige a una televisión imaginaria, ubicada hacia el extremo derecho, fuera de escena, y hace que la enciende. Javier *regresa a su silla y observa con su padre la televisión. Los dos parecen absortos en la pantalla.* Juan *echa un trago de vino al porrón. Parece de pronto inquieto.*

Juan.— *(Proyectando hacia la cocina, impaciente.)* ¡A ver! ¿Qué pasa con la comida? *(Dirigiéndose a su hijo.)* Y tú, ¿no te da vergüenza…, esas greñas? *(Le da un golpe cariñoso en la cabeza a* Javier*, que ni se inmuta, absorbido en la televisión.)*

Marisol *sale a la cocina.*

Voz de María.— *(Desde la cocina, dirigiéndose a* Marisol*.)* Ni la ensalada sabes limpiar. ¡Está llena de bichos! Vaya día que llevo…

Juan.— *(Exigiendo silencio.)* Shhhh *(Gritando.)* ¡Callaros, coño, que dicen algo del partido de fútbol!

Desde las habitaciones, empieza a llorar Roberto*, el bebé de la casa.*

Marisol *entra con actitud de fastidio, que se irá intensificando a lo largo de la escena. Lleva cubiertos y una barra de pan. Se dispone a colocar todo en la mesa.* Juan *coge un trozo de pan sin apartar la mirada del televisor.* Javier *sigue catatónico. Cuando pone los cubiertos,* Marisol *está ubicada frente al televisor.*

JUAN.— Marisol, ¡quita de en medio que no veo nada! Parece mentira, todo el día trabajando como un bestia… y ni el telediario me dejáis ver. Porque me gusta informarme, no como vosotros, cuadrilla de ignorantes… ¡Que te salgas, te digo!

ROBERTO intensifica el llanto.

VOZ DE MARÍA.— *(Desde la cocina, fuera de escena. Gritando.)* ¡Marisol! ¡Que no oyes al niño!

MARÍA entra limpiándose las manos en el delantal. Dirigiéndose a su hija, que sigue petrificada frente al televisor.

MARÍA.— ¡Que vayas a ver qué narices le pasa a Roberto! ¿Le cambiaste el pañal? ¡Seguro que ni le cambiaste!

JUAN.— *(Irritado. Intentando ver la televisión bloqueada por MARISOL.)* ¿Qué dicen? ¿Qué dicen del partido de fútbol? *(A MARISOL.)* ¡Que te salgas te digo!

ROBERTO sigue llorando.

MARÍA.— *(A su hija.)* ¿Que no me oyes, boba? ¡Que vayas a cambiar a Roberto!

JAVIER se ríe tontamente. MARISOL no se mueve. Parece turbada e indecisa. Finalmente habla, todavía frente al televisor.

MARISOL.— *(En tono bajo, casi en susurros.)* Que lo cambie Javier.

MARÍA.— *(Irritada.)* ¿Qué has dicho?

MARISOL.— *(Alzando la voz, casi gritando.)* ¡Que lo cambie Javier!

JUAN, cabreadísimo, se levanta de la mesa, se acerca a MARISOL y le da una fuerte bofetada en la cara. Todos se quedan paralizados de espanto. El niño deja de llorar, enfatizándose con el silencio el dramatismo algo artificial de la situación. JAVIER se ha puesto de pie, preocupado

por su hermana, pero apenas logra dar un paso hacia ella y extender la mano en actitud de apoyo. Marisol se toca la mejilla con expresión de dolor y perplejidad, se va corriendo hacia su habitación, que se ilumina levemente, coge el libro de Ciencias y la mochila en la que mete precipitada alguna cosa y cuaderno, se dirige deprisa a la salida de la casa, y se va. La madre ha ido siguiendo sin moverse las acciones de Marisol, con visible angustia. El padre muestra tristeza y arrepentimiento y se sienta pesadamente hundiendo su cabeza en las manos. El niño llora con mayor ímpetu mientras se apagan las luces, y su llanto se seguirá escuchando unos segundos en la oscuridad mientras se retira el decorado.

ESCENA IV

Oscuro. Un foco ilumina a Marisol sentada en el medio del escenario, con las piernas cruzadas. Está en un paisaje desolado, pero apenas hay evidencia de ello. Una cabina de teléfonos se insinúa en la parte derecha del escenario. Marisol parece enajenada y mueve su cuerpo hacia delante y atrás, como si se acunara a sí misma. En sus manos tiene una libreta abierta, que parece un diario, y un bolígrafo. A su lado, el libro de Ciencias y la mochila abierta. Una de las mejillas está ostensiblemente dañada como resultado de la fuerte bofetada. Un coro de cuatro mujeres vestidas de negro sirve de contrapunto inicial al monólogo descoyuntado de Marisol. Se ubican detrás y a los lados de Marisol, de cara al público.

Mujer 1.— La virginidad es un amuleto que me conecta a la que fui.

Mujer 2.— Es el fragmento del ser niña, esa niñez precaria, preciosa, querida, unívoca y dulce que nunca tuve.

Mujer 3.— La virginidad me singulariza, me vuelve mariposa, me alcanza desde el vientre de los siglos.

Mujer 1.— Es mi tesoro, no es de nadie.

Mujer 2.— Es mi ser conmigo misma…

Mujer 1.— Sin otro…

Mujer 2.— Sin más.

Mujer 3.— Es mi yo completo, redondo e inaccesible.

Marisol.— *(Deja de balancearse. Toma el bolígrafo y empieza a escribir de pronto en el cuaderno, de forma febril. El coro de mujeres se*

va retirando lentamente. Marisol va hablando a medida que escribe.) La virginidad es una quimera podrida, una convención estúpida, un enredo. *(Pausa. Medita un momento. Mira a su alrededor con su gesto algo ido. Sigue escribiendo.)* La virginidad es la cadena que me imponen las cosas y esta vida idiota de papeles tirados, de jeringuillas, de basura. En este lugar tonto y desnutrido, este lugar de hormigón. Sin música, sin poetas. *(Pausa.)* La virginidad es mi epitafio. *(Pausa. Deja por un momento la escritura.)* ¡Tengo examen de Ciencias! *(Vuelve a la escritura frenética.)* La virginidad es un vestigio extraño, son mis padres, es mi yo roto y… *(Pausa. Deja de escribir.)* No sé. *(Coge el libro de Ciencias. Lo abre y se pone a recitar la tabla periódica de elementos, pero no le sale muy bien.)* Alcali… Valen… Uno, Flúor, Cloro, Bromo y… Yo… do. Alcalinoté… rreo, Violen… cia… Dos… *(Se toca la mejilla dañada. Reacciona.)* ¡Dios mío! ¿Cómo puedo presentarme así en el Instituto? ¿Pero cómo es posible? ¿Qué mentira puedo inventar? *(Se levanta.)* Y todo por algo tan estúpido, tan insignificante. *(Dirigiéndose al público.)* Créanme, por favor, les ruego. Yo no soy una mala chica. No lo soy. ¡De verdad! Por más que lo repitan mis padres. ¡Que no! ¡Que no lo soy! A ver, hagamos balance *(Va haciendo cuentas con los dedos a medida que enumera.)* Soy obediente y respetuosa con todos. Saco buenas notas en clase. No ando en drogas. ¡Ni siquiera fumo! La verdad es que soy un poco rara. Hasta en el Instituto se burlan de mí porque no saben ubicarme. Ellos, con sus pantalones tejanos de marca y sus ideas progre y suspensos. "Empollona", me dicen, "aburguesada", "niña tonta". Con mi faldita insípida y los zapatos de mercadillo. La verdad es que me intimidan. No conozco lo último en *rock*, ni fumo. Por no tener, no tengo ni novio…, *(En tono de confidencia.)* digo, "de verdad". Nunca lo tuve. "¿Y por qué?", se preguntarán, acostumbrados quizás al teatro y al cine; procurando quizás presentarles la educación perfecta a sus hijos perfectos; buscando ustedes mismos claves para entenderse, para entretener el ánimo y desviarlo al menos algún centímetro de ese día a día que reconocen tan gris. No sé, no sé por qué me siento tan fuera de todo, no sé por qué soy… *(Pausa.)* virgen. Soy virgen por coherencia quizás a esos principios raros que me han impuesto desde siempre. Imposición

tácita, brutal, que me mantiene paralizada y dócil. Mi cuerpo dócil y cerrado como un libro sin lector, como un teatro sin público. Mi cuerpo cerrado a modo de entrega máxima, póstuma. Mi mente entregada al absurdo de una fórmula inmemorial que se propone infalible. Por más que el mundo cambie y evidencie ese absurdo. Por más que se planteen nuevos resortes al cuerpo, nuevas alternativas al alma, perfectamente válidas e insolentes, pero que no me alcanzan nunca. Esas historias de amores, esos ejes nuevos, que sé que existen, que escucho en mis clases, que leo en mis libros, no me alcanzan, no nos alcanzan a nosotras, no nos vemos impresas en sus páginas. *(Pausa.)* Nosotras… no estamos, no existimos. Nuestro destino nos lo han marcado sin consultarnos. No estamos. *(Se toca la mejilla dañada. Ensimismada.)* Aturdida y obediente Marisol, manteniendo obstinada coherencia a cambio de qué: de un rostro deformado y burlón. Un payaso grotesco. *(Pausa.)* La decencia y las buenas formas escupiéndome a la cara, deformándola. *(Al público, con insolencia.)* No fumar, no contestar, no hacer el amor. *(Otra vez ensimismada y entristecida.)* Mi virginidad como un residuo que invento personal, último enlace a mi infancia postiza y rota. Extraño valor de cambio sin saber muy bien de qué. ¿Para qué? *(Al público.)* ¿Para qué? ¿Qué puedo ganar yo? *(Rompe a llorar.).*

Marisol nota entonces la cabina de teléfonos. Busca un número en su cuaderno. Cuando encuentra lo que busca, saca una moneda de su pantalón. Se dirige a la cabina de teléfonos y marca.

Marisol.— *(Desde la cabina.)* Hola. ¿Está Carlos?

Oscuro.

Parte Tercera

ESCENA I

Principios de los años setenta. Sala simple de una casa. No hay muebles, solo una tabla de planchar o mesa, la plancha, y ropa planchada o por planchar. La escena se ubica a la derecha del escenario. Marisol, niña, de unos diez años, está leyendo de pie y en voz alta

una noticia de un periódico sensacionalista. El periódico es grande, algo aparatoso para la edad y tamaño de MARISOL. *Se puede representar la edad de* MARISOL *en los elementos de vestuario: lleva coletas altas, falda plisada y calcetines hasta las rodillas. Su madre,* MARÍA, *lleva delantal con bolsillo y zapatillas de andar por casa y está planchando camisas, una montaña de ellas. En la pared, la imagen de Franco, en lo posible de su última época.*

MARISOL.— *(Lee con corrección, casi declama.)* "El desafortunado suceso aconteció en un barrio de las afueras de Madrid. La víctima yacía en el suelo ensangrentada con el puñal todavía clavado en el estómago. Una vecina, que había escuchado los gritos de la víctima…".

MARÍA.— *(Dejando por un momento de planchar e interrumpiendo a* MARISOL.*)* ¡Pero qué barbaridad! *(Vuelve a planchar.)* A ver, sigue, sigue…

MARISOL.— *(Tras una pausa, en la que busca el lugar de la lectura, prosigue.)* "Todavía clavado en el… Una vecina…", aquí… "Una vecina que había escuchado los gritos de la víctima fue quien avisó a los agentes del orden que llegaron de inmediato a la escena del crimen. El cuerpo tenía vestigios de haber sido ultrajado. El médico forense confirmó que la fenecida había sido víctima de una violación".

Se interrumpe.

MARISOL.— Mamá.

MARÍA.— *(Sin dejar de planchar.)* ¿Qué?

MARISOL.— ¿Qué significa "violación"?

MARÍA.— *(Deja por un momento de planchar y mira a su hija con inquietud que transforma en reprimenda.)* Esas cosas no se preguntan. Sigue.

MARISOL.— *(Leyendo, tras una pausa breve.)* "El presunto autor del crimen fue ubicado a las diez horas del día de hoy en su domicilio. Alfredo Urrutia, conocido en su entorno como… *(Pronunciando con dificultad.) "el proletario,* no ofreció resistencia

alguna al arresto que se efectuó sin mayores percances". *(Deja de leer.)* Mamá.

María.— *(Sin dejar de planchar. Con un tono fingido de impaciencia.)* ¿Qué?

Marisol.— ¿Qué significa "proletario"?

María.— Y yo que sé. Creo que es algo feo, algo… *(Visiblemente incómoda.)* "rojo". Pero déjate de preguntas y sigue.

Marisol.— ¿Y nosotros vivimos en un barrio proletario?

María.— *(Deja de planchar.)* ¿Y quién te ha dicho eso?

Marisol.— No sé. Lo escuché por ahí…

Se hace un silencio. María ignora la pregunta y sigue planchando. Su hija no insiste y prosigue la lectura.

Marisol.— "El sospechoso pasó de inmediato a disposición judicial". *(Deja de leer.)* Mamá.

María.— *(Molesta.)* ¿Qué quieres?

Marisol.— Me dicen en la escuela que leo muy bien y quieren que yo dé la oración en el comedor… Mira, ya me la sé de memoria. *(Recitando deprisa.)* "Bendice señor a cuantos hoy comemos este pan que juntos lo tomamos en la mesa celestial padre nuestro que estás en los cielos santificado sea tu nombre…".

María.— *(Interrumpiendo a su hija.)* Sí, sí, pero sigue leyendo. ¡Anda!

Marisol.— *(Pasa la hoja del periódico y vuelve a leer.)* "Otro caso de maltratos en una localidad vizcaína del norte de…". *(Deja de leer. Como recordando algo de pronto.)* Mamá.

María.— ¿Y ahora qué?

Marisol.— Traje las notas.

María.— *(Dejando de planchar.)* Pues no está tu padre para firmar. Mira, hazlo tú misma.

Marisol.— Tengo sobresaliente en todo, menos en Geografía porque la maestra…

María.— *(Saliendo y entrando de inmediato con un bolígrafo.)* Sí, sí, mira, aquí está un bolígrafo. *(Se pone el bolígrafo en el bolsillo del delantal.)* Voy a ver si encuentro la factura del gas… y le copias la firma. *(Vuelve a salir.)*

MARISOL.— *(Alzando un poco la voz, para que su madre pueda escucharla.)* ¡La maestra me tiene ojeriza, pero saqué un notable!

MARÍA.— *(Entra con un papel.)* Aquí está. Ya, ya. A mí, si me hubieran dejado, ya creo que sobresalientes, ¡y matrículas de honor! *(Buscando algo.)* ¿Pero dónde habré metido el bolígrafo?

MARISOL.— Un chico de clase llamó a la maestra "puta".

MARÍA.— No sé dónde me metéis las cosas. *(Se palpa el bolsillo del delantal y saca el bolígrafo.)* Aquí hay… uno… *(Reparando de pronto en la palabra que ha pronunciado su hija. Se vuelve hacia ella.)* ¿Qué has dicho?

MARISOL.— Puta.

MARÍA.— *(Escandalizada.)* ¡Pero qué barbaridad! ¡Cuando venga tu padre y le cuente…!

MARISOL.— *(Al público.)* ¡Puta, puta, puta, puta!

MARÍA.– *(Alterada.)* ¡Te va a cruzar la cara! *(Pausa. Nerviosa, sin saber qué hacer o decir. Decide darle a su hija el bolígrafo y la factura.)* Anda, y copia la firma.

Oscuro.

ESCENA II

Años ochenta. CARLOS y MARISOL, jóvenes, aparecen correteando por los pasillos y entre las butacas de espectadores. Se persiguen y atrapan felices, mostrándose amorosamente efusivos: dándose besos, abrazándose. Molestan un tanto a los espectadores, incordian con sus besos muy cerca de sus caras, los divierten quizás con sus escarceos desinhibidos. A veces, los arrebatos son verdaderamente apasionados. Una pareja de actores está sentada entre el público. Representan un matrimonio convencional de mediana edad. La señora se muestra visiblemente molesta con el arrebato de los chicos.

ESPECTADORA.— *(Se levanta de su asiento, indignada.)* ¡Pero qué indecencia! ¡Pero qué falta de respeto! Esto es lo que nos ha traído la democracia. Pura inmoralidad. Con Franco…

ESPECTADOR.— *(Abrumado con la atención que les muestra el público, dirigiéndose a su mujer con voz entrecortada y haciendo ademán de que se siente.)* Anda, calla, déjalo.

Espectadora.— *(Dirigiéndose a su marido.)* ¡Que te calles tú! ¿Pero qué te has creído? ¿Que no puedo decir yo lo que me dé la gana? Con Franco…

Su marido hace un gesto de incomodidad y vergüenza.

Espectadora.— *(Al público. Señalando al escenario.)* Y esta obra… moderna…, o lo que sea, es una indecencia también. Una porquería. *(A su marido.)* No sé por qué me has traído.

Espectador.— *(Empezando a cabrearse.)* ¡Pero si me dijiste tú que querías verla, que te habían dicho que era sobre tu tiempo y no sé qué…!

Espectadora.— ¡Dónde se ha visto…! ¡Una inmoralidad!

Espectador.— *(Claramente enfadado.)* ¡Que te calles! ¡Mira que te está viendo todo el mundo! Estás montando un espectáculo. *(Hace un intento de sentar a su mujer.)* ¡Siéntate!

Espectadora.— *(Se zafa de su marido.)* ¡Que me dejes te digo! Bastante tengo siempre que escucharte y soportarte. Después de tantos años, de tanto que aguantar. Calzoncillos, sonrisita, ropa limpia y planchada, zapatillas a la puerta, hijos, miseria, tanta miseria. ¡Pues ahora me toca hablar mí!

Espectador.— ¡Pues dale! Ahora, ¿ahora qué tienes que decir, eh? ¡Pues venga, dilo, dilo a todo el mundo, dilo ya de una vez!

Espectadora.— Pues que con Franco, con Franco… ¡vivíamos mejor! *(Se sienta y se hace el oscuro.)*

ESCENA III

Años cincuenta. Desde el oscuro se impone la conocida música que antecede al programa radial del consultorio Elena Francis. El volumen de la radio va reduciéndose a medida que se enciendan levemente las luces. El escenario vuelve a estar dividido en dos partes. En la derecha, en penumbra, dos señoras están sentadas a ambos lados de una mesa, pareciendo escuchar la radio mientras hacen punto. También en penumbra, en la izquierda del escenario, está sentada Marisol *adulta. Va vestida de negro y mantiene la posición y estilo con que apareció en*

el primer acto. Tiene la cabeza entre las manos. A su espalda, de pie, dos mujeres del coro vestidas de negro. Una de ellas hace un intento de consolar a MARISOL.

VOZ DE LA LOCUTORA.— "Desde La Coruña nos escribe Margarita en los siguientes términos: Estimada Doña Elena, soy una muchacha de diecisiete años y voy a contraer matrimonio en breve. Mi novio Paco es un hombre atento y delicado. Mi preocupación es saber comportarme apropiadamente como esposa, dada mi inexperiencia. Mi madre me guía en este importante momento de mi vida, pero me dirijo a usted con el fin de que, asimismo, pueda orientarme sobre mis deberes conyugales".

RESPUESTA DE ELENA FRANCIS.— "Mi querida Margarita: Comprendo tus dudas y reservas, naturales en una mujer joven y sin experiencia matrimonial. Lo más importante a tener en cuenta es que siempre te comportes de una manera natural, procurando la afabilidad, la tolerancia y el afecto hacia tu esposo, si bien evitando en lo posible los extremos de cariño que podrían incomodar a tu pareja. Evita, asimismo, las situaciones de conflicto, procurando no contradecir ni cuestionar las decisiones de Paco. El papel de una joven esposa no es fácil y requiere entrega, atención y delicadeza suma. Estoy segura de que los consejos de tu madre pueden resultar extremadamente valiosos. Y no te preocupes por tu inexperiencia. Tu instinto de mujer te sabrá indicar la manera más apropiada para mantener un hogar feliz y ordenado".

Sigue la música del programa radial.

Del extremo izquierdo del escenario, sale MARÍA *joven con mucho sigilo, haciendo como si cerrara una puerta tras ella. Parece muy triste. Lleva una maleta de cartón, muy pobre, y viste de negro.* MARISOL *se pone de pie cuando ve salir a su madre a escena.*

MARISOL.— *(A su madre.)* ¿Por qué te vas con tanto sigilo?

María.— *(Con el índice en la boca, pide suavemente silencio a su hija.)* ¡Shhhhhh!

Marisol.— *(Preocupada. En tono más bajo.)* ¿Qué pasa? *(Señalando al lugar de donde salió su madre.)* ¿Qué pasa ahí dentro?

María.— *(Con tristeza.)* Mi madre…

Marisol.— ¿Mi abuela?

María.— Ha muerto. *(Se echa a llorar. La hija la toma entre sus brazos, la intenta consolar.)*

Mujer 1.— *(Dirigiéndose a las señoras de la sección derecha.)* ¡Que apaguen la radio! ¿Escuchan? ¡Respeto a los muertos!

Las señoras proceden a apagar la radio.

Señora 1.— *(En tono de confidencia, a la señora que está sentada junto a ella. No deja de tejer.)* ¿Y quién se murió?

Señora 2.— La tísica esa. La hija de la loca.

Señora 1.— *(Haciendo un gesto hacia la escena vecina.)* Shhhh, que te van a oír. ¡Dios la ampare!

Señora 2.— *(Con pena fingida.)* Ni besar pudo a sus hijos.

Señora 1.— Lo del pecho, ya se sabe. ¿Qué será de esas pobres criaturas?

Señora 2.— Pues María, la mayor, que se ocupe de los niños. A ella le toca. Es ley.

Mujer 1.— *(En tono de reproche, dirigiéndose a las señoras.)* ¿Ley de quién?

Marisol suelta a su madre quien se compone un poco y se dispone a salir.

Marisol.— ¿Y la maleta?

María.— Me voy.

Marisol.— ¿Y tus hermanos?

María.— Me voy.

Marisol.— ¿Y tu familia?

María.— Me dieron… trabajo.

Mujer 2.— En una casa muy fina. El señor es ingeniero de caminos.

MUJER 1.— Veinticinco pesetas y las sobras.

MUJER 2.— Caballo les mete por ternera y ni cuenta que se dan.

Pausa.

MUJER 1.— *(Sentencia.)* Dará para un ramo.

MARÍA sale con su maleta por el extremo derecho del escenario, pasando por delante de las señoras que dejan de tejer y la observan irse. Hacen gestos de reprobación. MARISOL extiende un brazo hacia la madre, a medida que se aleja. Sale con tristeza en sentido contrario.

Oscuro.

ESCENA IV

Años ochenta. Las Ramblas de Barcelona. En la oscuridad se oyen los sonidos de pájaros enjaulados y el tráfico estridente. Se va iluminando todo el escenario revelando dos secuencias paralelas. En el lado derecho del escenario aparece una farmacia de las Ramblas, apenas insinuada por un mostrador y dos dependientes vestidos con batas blancas: un FARMACÉUTICO y una FARMACÉUTICA. En esta escena, MARISOL va medio disfrazada, de manera que pueda ser representada por otra actriz. A la izquierda del escenario hay una cama pequeña en la que caben apenas CARLOS y MARISOL jóvenes, los dos desnudos bajo las sábanas. MARISOL parece preocupada. Los episodios se irán desarrollando de forma paralela.

En la farmacia. MARISOL entra en la farmacia tras cerciorarse de que no la ven entrar. Los sonidos de las Ramblas se amortiguan hasta desaparecer. Parece que fuera a cometer un crimen. MARISOL va vestida con excentricidad, procurando el camuflaje sin lograrlo. Todo lo contrario, llaman la atención sus grandes gafas oscuras, su peluca absurda que acicala constantemente, su chupa negra y gastada o similar. Parece una yonqui sin serlo y su intranquilidad enfatiza esa imagen. En el interior de la farmacia hay tres clientes: dos hombres y una anciana. Los dos hombres están siendo atendidos. MARISOL parece estar calculando que la atienda la FARMACÉUTICA, y no el FARMACÉUTICO, y se muestra

nerviosa, pendiente del avance de los pedidos. El cliente al que atiende el Farmacéutico *recibe su paquete y se va, no sin antes reparar en* Marisol*, quien se pone nerviosa y mira para otro lado. Ahora es el turno de* Marisol*, quien invita a la anciana a adelantarse y así seguir esperando a que le toque la* Farmacéutica*. La anciana le va a dar las gracias a* Marisol*, pero se siente algo incómoda al advertir el aspecto de la chica y muestra, por el contrario, desaprobación.* Marisol *sigue nerviosísima.*

En la cama. Durante la escena anterior, la pareja se ha mantenido en un silencio tenso. Parecen meditar los dos, preocupados, en particular Marisol*. El diálogo se desarrolla a medida que transcurre lo descrito en la secuencia derecha de la farmacia. Se trata de un diálogo paralelo, truncado, sin apenas puntos de conexión:*

Carlos.— *(Rompiendo la inquietud y el silencio tenso entre los dos.)* Si quieres, lo tenemos.

Marisol.— *(Volviendo de su introspección.)* ¿Tenemos qué?

Carlos.— El niño.

Marisol.— *(Evadida de nuevo.)* El niño…

Carlos.— *(Resuelto.)* Nos casamos, y así sacamos dinero, y te vienes a vivir aquí conmigo. Total, llevamos viviendo juntos los fines de semana desde hace casi cuatro meses, mientras tus padres están montando la casita de las afueras con el resto de la prole. Me sorprende que hasta te dejen quedarte los fines de semana "a estudiar".

Marisol.— *(Sigue con la actitud soñadora, enajenada.)* A estudiar… La prole, proletario… La máquina explotadora del Estado… *(Reaccionando de pronto.)* ¿Y si es una niña?

Vuelve el silencio y la actitud de preocupación.

En la derecha del escenario, el Farmacéutico *termina de atender a la anciana quien al marcharse vuelve a mirar con antipatía a* Marisol*. Se va. El* Farmacéutico*, después de una pausa, se dirige a* Marisol*. A su lado, la* Farmacéutica *sigue atendiendo a su cliente.*

Farmacéutico.— *(Impaciente.)* Y tú, ¿qué quieres?

Marisol.— *(Inquieta y sin saber si marcharse o quedarse. Se decide por lo segundo.)* ¿Me da…, me da, unas aspirinas?

El Farmacéutico *sale a buscarlas.* Marisol *sigue nerviosa e indecisa. Regresa el dependiente con un paquete que pone sobre el mostrador.*

Farmacéutico.— ¿Algo más?

Marisol.— *(Armándose de valor, en voz muy baja.)* Y un test de embarazo.

Farmacéutico.— ¿Que quieres qué?

El cliente vecino y la Farmacéutica *observan a* Marisol *con extrañeza.*

Marisol.— *(En tono más alto.)* Un test de embarazo.

Farmacéutico.— ¿Un test? Sí, sí, ya, ya, ¿pero qué test? Hay muchos.

Marisol.— El que sea… Que no cueste demasiado.

Sale el Farmacéutico.

En la cama.

Carlos.— Lo estuve pensando detenidamente. Mi sueldo es muy pequeño, pero en cuanto acabe la carrera, podré buscarme alguna cosa. O presentarme a oposiciones.

Marisol.— *(Reaccionando otra vez, pero todavía ensimismada.)* Pero si ni siquiera sé si es cierto. Tengo que conseguir un test…, pero ¿cómo? No puedo ir a ninguna farmacia del barrio. La gente me conoce…

Carlos.— Por lo menos trabajando en la oficina tenemos para ir tirando. A ver si encuentro otra cosa.

Marisol.— ¿Y si sale positivo?

Carlos.— Pero con el paro que hay.

Marisol.— ¿Y si sale positivo…? ¿De dónde saco yo el dinero?

Carlos.— Y tú, no vas a encontrar nada. Me parece que lo tienes peor que yo.

Marisol.— *(Evadida.)* Lo tengo peor…

Carlos.— Los últimos estudios evidencian que el paro afecta mucho más a las mujeres. Estas son las consecuencias de un sistema corrupto e inmoral.

Marisol.— Inmoral…

Carlos.— A ver si hay suerte y puedes meterte de asistenta limpiando habitaciones en el nuevo hotel mientras te sacas la carrera.

Marisol.— ¿Y si sale positivo?

Carlos.— Y cuando nos casemos, pues lo dicho, pedimos dinero para la boda y montamos la casa.

Marisol.— Mejor en otro sitio, que no me conozcan. Las Ramblas quizás. Seguro que no me dan el test.

En la farmacia. El dependiente entra trayendo una serie de cajas. Marisol sigue nerviosa y sus vecinos en la tienda la miran de reojo de vez en cuando.

Farmacéutico.— Mira, este no falla, pero cuesta 1.000 pesetas. Este cuesta menos, pero es algo menos fiable. Yo de ti…

Marisol.— No, no es para mí… Déme, déme el que cuesta menos.

Farmacéutico.— El más barato, ya… ¿Te lo envuelvo?

Marisol.— No, no. No es necesario. *(Cambiando de opinión.)* O sí, sí. Envuélvamelo, por favor.

El Farmacéutico envuelve el paquete y se lo da a Marisol.

Marisol.— *(Dándole un billete y disponiéndose a salir de inmediato con el paquete del test.)* Aquí tiene.

Farmacéutico.— ¡Oye, nena!

Marisol parece que echa a correr. El Farmacéutico sale de la farmacia con el otro paquete y se le escucha gritando.

Farmacéutico.— ¡Que te dejaste las aspirinas!

En la cama. Suena el teléfono.

MARISOL.— *(Reacciona con estupor.)* ¡Mi padre!
CARLOS.— ¿Pero no dijiste que no regresaban hasta mañana?
MARISOL.— *(Asustada.)* ¡Me va a matar!

Oscuro.

ESCENA V

En la oscuridad se han ido vistiendo CARLOS *y* MARISOL*, apenas percibidos por los espectadores. La cama sigue en su sitio, desordenada.* CARLOS *y* MARISOL *se dirigen de la mano hacia la sección derecha del escenario que irá iluminándose. En la misma están ahora* MARÍA *y* JUAN*, vestidos de forma que indica que están en casa: bata y zapatillas. El único mueble es una silla simple. En la sección izquierda, de forma paralela, un foco iluminará a la actriz que interpreta a* MARISOL *disfrazada, quien entra por el extremo izquierdo y se dirige a la cama revuelta, donde se sienta. Tiene en sus manos el test de embarazo y lo mira con angustia. Parece esperar el resultado a medida que avanza la secuencia en la parte derecha del escenario. En ella el padre, fuera de sí, se desplaza de un lado a otro como una fiera enjaulada.* MARÍA*, la madre, procura tranquilizarle sin éxito.* CARLOS *y* MARISOL *llegan a la altura de la pareja. Cuando ve a su hija,* JUAN *se lanza hacia ella con violencia.* MARÍA *se interpone.*

MARÍA.— ¡Juan¡ ¡Por Dios!
JUAN.— *(Furioso.)* ¡Qué Juan ni qué cojones!

JUAN *retira con un empujón a su mujer y casi la tira al suelo.* MARISOL *está asustadísima y se escuda detrás de* CARLOS*.* MARÍA *también parece asustada.*

CARLOS.— Pero tranquilícese. No se ponga así…
JUAN.— Qué tranquilícese ni qué… Y tú, sal de en medio que no eres nada. ¡Que no eres nadie! ¡En mi familia no eres nadie! *(A* MARISOL*.)* Pero si lo hago por tu bien. ¿Quién te va a querer ahora? ¿Quién?

MARÍA *se echa a llorar.*

JUAN.— Tanto sacrificio por los hijos y ahora… esto. Mi hija…, una… cualquiera. *(A MARISOL.)* Eso es lo que eres. ¡Basura!

La furia se vuelve llanto entrecortado y JUAN cae pesadamente en la silla. MARÍA se le acerca y lo intenta consolar.

JUAN.— Dime, ¿quién… te va a… querer ahora?

CARLOS coge de la mano a MARISOL y se la lleva. MARISOL hace un gesto de querer tocar a su padre que sigue en la silla en los brazos de MARÍA. Y se va con CARLOS por el extremo de la derecha.

En la sección izquierda, la actriz que interpreta a MARISOL disfrazada reacciona al resultado del test cayendo desolada sobre la cama, llorando.

Oscuro.

PARTE CUARTA

ESCENA I

1975. Música fúnebre, militar, que parece proviene de una radio. A medida que va desapareciendo la música, se escucha llorar a una mujer. Se enciende la luz en la sección derecha del escenario y se ve a MARÍA llorando, sentada en la misma silla de la escena anterior. Lleva un delantal con bolsillos. Fuera se escucha una algarabía de gente celebrando. Entra MARISOL, niña, de unos 10 años, vestida al modo en que la vimos anteriormente: con coletas y calcetines hasta las rodillas. Se dirige a su madre preocupada, que sigue llorando.

MARISOL.— ¿Qué pasa, mamá? ¿Por qué lloras?

MARÍA.— *(Limpiándose las lágrimas con el delantal. Enfática.)* ¡Se ha muerto un gran hombre!

MARISOL.— ¿Quién se ha muerto?

MARÍA.— Se ha muerto Franco. ¿Qué va a ser de España? ¿Qué va a ser de nosotros?

MARISOL sale, atraída por la algarada.

MARISOL.— *(Desde fuera.)* Pero, entonces, ¿por qué la gente está celebrando por las calles?

MARÍA.— *(Gritando. Dirigiéndose a su hija.)* ¡Cierra la ventana!.

Oscuro.

ESCENA II

Los vítores y la celebración siguen, y actores y actrices celebran entre las butacas ofreciendo cava a la gente del público, tirando confeti, haciendo sonar pitos y chirimías. Cuando un actor ofrece cava a la pareja anterior de espectadores, el hombre es ahora el que se levanta ofendido.

ESPECTADOR.— A mí no me vengáis con champán. Pero faltaría más. Esto es un escándalo. *(A su mujer.)* ¡Vámonos, Carmen!

ESPECTADORA.— *(Sin moverse de su asiento.)* Pues, mira por donde, a mí me empezaba a gustar la obra.

ESPECTADOR.— ¡Te he dicho que nos vamos! No hay quien te entienda. Hace un momento…

ESPECTADORA.— Hace un momento yo no entendía muy bien lo que era… "proletario"… Ahora me parece que sí, que sé lo que es.

ESPECTADOR.— *(Sorprendido.)* ¿Y qué es eso, anda, lista, dime? ¿Qué significa "proletario"?

ESPECTADORA.— *(Levantándose.)* Pues "proletario" es algo así como, como basura. Vamos, lo que somos tú y yo. Y hasta me parece que yo más que tú. Sabes lo que te digo, desde hoy te planchas tú las camisas… ¡Explotador!

ESPECTADOR.— Déjate de chorradas. Y a mí no me metas en esas mandangas. *(En un momento de revelación. Con retintín.)* Además, los "proletarios" no van a ver obras de teatro.

ESPECTADORA.— Ni las escriben, ni salen en ellas. Pero los tiempos cambian.

ESPECTADOR.— ¿Y por esa tontería… *(Con desprecio.)* "roja", te gusta la obra? ¿Desde cuándo te has vuelto… intelectual?

Espectadora.— Mira, es que nunca me había puesto yo… a pensar, vaya. Me gusta la historia por eso y por otras cosas.

Espectador.— ¡Anda, vámonos!

Espectadora.— Vale, bueno, tranquilo. No te sulfures. *(Cogiendo su chaqueta de la butaca y dirigiéndose luego al marido, con retintín, imitándolo.)* Mira que te está viendo todo el mundo. Estás montando un escándalo.

El Espectador sale de su butaca llevándose a su mujer del brazo. Antes de salir por el pasillo, la mujer alcanza una copa de champán al vuelo.

Espectadora.— *(Al marido, resuelta.)* Y, hala, para que veas. *(Alza la copa de champán y se dirige al público.)* ¡Por ustedes! *(Al escenario.)* ¡Y por esas dos, que me dan mucha pena! *(Bebe el cava de un trago. Los actores desperdigados por la sala celebran el gesto.)*

Espectador.— Mujeres… Ya verás cuando lleguemos a casa.

Espectadora.— Sí, sí, claro *(Haciendo un ademán al público de que su marido está loco.)* Veremos lo que cenas esta noche. *(Se despide del público con gracia, devolviendo la copa a uno de los actores, al que le hace un guiño. Su marido se la lleva indignado y, antes de salir de la sala de butacas, se da la vuelta hacia el público, se pone en posición militar con la mano en alto y exclama.)* ¡Arriba España!

Oscuro.

ESCENA III

Años ochenta. Interior del piso de Carlos, donde vive ahora también Marisol. Todo muy simple. En el lado derecho del escenario, una mesa, dos sillas, un ademán de cocina con una cazuela, una cafetera, un par de tazas de café y un paño de cocina. Junto a la cama, que sigue en el mismo lugar de las escenas anteriores, aunque ahora ordenada, hay maletas listas para un viaje. María sale al proscenio y parece indecisa, nerviosa. Lleva una bolsa de plástico en la mano. Se persigna rápidamente y se dirige hacia donde está Marisol. Por su parte, la hija ha estado pendiente de la comida y parece también nerviosa, en espera

de su madre. Marisol se dirige a lo que podría ser una puerta y allí coinciden las dos.

Marisol.— *(Incómoda y nerviosa.)* Hola, mamá. Pasa, pasa.

María.— Hola, hija… Mira, te traje algunas cosas… *(Deja la bolsa sobre la mesa.)*

Marisol.— ¿Quieres un café?

María.— *(Animada.)* Sí, sí, un cortadito.

Marisol se dispone a preparar el café, coge la cafetera e intenta desenroscarla. María echa un vistazo alrededor y parece algo entristecida. La cazuela la distrae.

María.— ¡Uy, qué bien huele! ¿Qué tienes hoy para comer? A ver, a ver… *(Levanta sin vacilar la tapa de la cazuela y aventura con dificultad un elogio.)* ¡Qué pollo más… rico!

Marisol.— *(Solícita.)* ¿Te apetece un plato? Preparo una ensalada en un santiamén…

Mientras habla, Marisol sigue intentando desenroscar la cafetera sin éxito.

María.— No, no gracias. Tengo la comida en casa. Ya sabes, tu padre. *(Nota la dificultad de la hija con la cafetera, se acerca entonces a Marisol y se la arrebata de las manos.)* Quita, quita. *(Coge el paño de cocina y, con un leve movimiento del brazo, cede la cafetera y se la da a su hija. Triunfal y claramente por inercia.)* Si es que no sabes.

Marisol se muestra un tanto importunada. María nota el equívoco y sonríe, conciliadora.

María.— Mira, te traje algunas cosas… *(Empieza a sacar cosas de la bolsa —entre ellas, un juego de mantel y servilletas algo cursi y ostentoso— y a colocarlas en distintos lugares de la mínima cocina.)*

Marisol.— No tenías que haberte molestado. *(La madre sigue colocando y manejando cosas sin parar.)* ¡Deja, mamá, ya lo haré luego!

María.— Mira que después se estropea todo, se echa a perder… *(Cogiendo una escarola.)* ¿Has visto que escarola más hermosa? La preparas con un ajo en el mortero, un poquito de aceite y vinagre y está buenísima.

Marisol.— Sí, mamá. *(Impaciente.)* ¡Siéntate de una vez!

Marisol intenta una sonrisa, pero le sale muy mal. María sigue nerviosa, pero también siente curiosidad.

María.— ¿Me dejas ver la casa?

Marisol.— Claro. Ven. No hay nada que ver. En cuanto ahorremos un poco pondremos los muebles.

Las dos juegan. Fingen su parte. Marisol señala a su madre una ubicación fuera del escenario.

Marisol.— Este es el baño.

María.— Uy, qué bien, con mampara y todo. La suerte que tenéis los jóvenes de hoy. Nosotros, cuando nos casamos, una mano adelante y otra atrás.

Marisol.— Sí, el dueño anterior había remodelado el baño poco antes de vender el piso. Pero a Carlos no le gustan esos azulejos. Ni a mí tampoco. Ya veremos.

Marisol dirige a su madre al cuarto de la cama.

María.— *(Algo incómoda.)* Este cuartito, qué mono… *(Notando las maletas.)* ¿Carlos se va de viaje?

Marisol.— *(Incómoda también.)* Nos vamos… los dos un par de días. Ven a la cocina.

Marisol va a la cocina, pero su madre se queda en el mismo sitio. Parece perpleja. Marisol acaba de preparar el café y luego vuelve a poner en la bolsa de plástico el mantel y las servilletas y algunas de las cosas que su madre ha ido desperdigando por la cocina.

María.— *(Al público. Extrañada.)* ¿De viaje? ¿Pero a dónde se irán? Pero si no me ha dicho nada. Esta niña nunca me cuenta nada. Siempre tan misteriosa, tan distante, adoptando esa postura superior, esas palabras tan finas. Como si yo no fuera nada. Como si fuera mi culpa no haber tenido estudios, no saber casi ni leer y a duras penas escribir. Si me hubieran dado la oportunidad, pues otro gallo cantaría, que de tonta no tengo un pelo. Le daba mil vueltas a quien fuera. A mi hija incluso, con todos sus modales y sus… *(Con desprecio.)* libros. Qué manía con los libros. Una pérdida de tiempo, cuando hay cosas tan importantes que saber hacer para una mujer… casada… como coser y guisar. *(Exhala un suspiro.)* Pero qué le vamos a hacer, no hay otra que aguantar y acceder a lo que sea. Qué remedio nos queda. Para eso estamos los padres. ¡Siempre sacrificados por los hijos!

Marisol.— *(Al público.)* Que le cuente, que le cuente. ¡Pero si no escucha! ¡Pero si nunca ha escuchado nada ni ha querido comprenderme! Jamás un gesto de cariño. Siempre rancia y desabrida, siempre a la defensiva cada vez que mostraba interés por estudiar o por superarme. Poniéndome la zancadilla. Amargada por su falta de oportunidades. Como si yo tuviera la culpa. *(Haciendo una pausa. Como si tuviera una dolorosa revelación.)* A lo mejor sí; a lo mejor tenerme le cerró puertas y, por eso, siente tanto rencor. A lo mejor, si hubiera tenido la oportunidad, la misma que tengo yo ahora… *(Llora en silencio.)* Pero cómo quiere que le cuente lo que me pasa. Qué ajena vive a mi vida, a mis problemas. Pero, si le cuento, si les cuento lo del viaje. *(Asustada.)* ¡Mis padres me matarían! No, no. Definitivamente, mi madre no puede entenderme. ¡Jamás! *(Se seca las lágrimas.)* En fin, hagamos mejor las paces. Ha venido con buenas intenciones, y eso se lo aprecio. ¡Qué remedio queda! Al fin y al cabo, es mi madre.

María, determinada a la conciliación, se dirige a la cocina. Pasa un dedo por la superficie del mostrador y sentencia.

María.— ¡Qué limpio está todo! La mejor virtud de la mujer es la limpieza.

Algo confundida, Marisol *se dispone a servir el café en dos tazas.*

María.— *(Animada. Volviendo a sacar el mantel de la bolsa.)* Mira qué mantelito más mono. Lo compré en la mercería de aquí al lado. ¿No es precioso? No sabía que hubiera tantas tiendas por esta parte del barrio.

Marisol.— *(Contesta en tono neutro, sin prestar apenas atención a la tela que su madre extiende sobre la mesa.)* Sí, mamá.

María.— *(Con intención.)* Lo compré… para cuando te cases.

Se hace un tenso silencio. De las paredes vecinas se filtran los gritos de una pareja en plena discusión.

Voz del Marido.— Como te vuelva a ver con esas, ¡te rompo la cara!

Voz de la Esposa.— Ah, ¿sí? ¿A mí me vas a pegar? ¡Ni se te ocurra! ¡Y yo salgo con quien me da la gana! ¿Qué te habrás creído?

Marisol.— *(Decidida también.)* Mira, no sé si vamos a casarnos. Yo… no quiero casarme.

María se queda inmovilizada con el mantel extendido entre sus manos. Parece perpleja. La pareja de al lado sigue insultándose sin piedad.

Voz del Marido.— ¡Eso lo vamos a ver! Estás hecha una…

Voz de la Esposa.— ¿Y tú? No eres más que un pelele. Siempre con los amigotes por la noche y yo aquí encerrada todo el santo día…

Un bebé rompe a llorar.

María.— *(A su hija.)* ¿Pero qué dices, mujer?

Voz de la Esposa.— ¡Mira! ¡Ya despertaste a la niña!

Sorprendida y desorientada, María olvida de pronto el ánimo conciliador y empieza a alzar la voz.

María.— ¿Quieres matarnos a disgustos? ¿Pero qué vas a hacer si no te casas? ¿Qué va a ser de ti? ¿Qué va a ser de nosotros? ¿Qué dirá la gente?

Marisol hace un gesto de impotencia. Decide cambiar de conversación.

Marisol.— ¿Y tú, qué tal estás?

Todavía aturdida, María se siente aliviada con el cambio de tema.

María.— Pues muy bien. Ya no me duele la espalda. Fui a la curandera y como nueva.

Marisol.— *(Sinceramente preocupada.)* Tendrías que ir al médico.

María.— *(Desenvuelta.)* Si cuando voy, me descubren un montón de cosas y yo ahora me siento la mar de bien. *(Cambiando de tono, procura de pronto la confidencia.)* Mira, Marisol, tienes suerte con Carlos. Es un buen chico. Aprovecha tu suerte. Te casas… y, luego, ya veremos. Hazme caso.

Silencio tenso, con el que vuelve a imponerse la enorme distancia entre las dos mujeres. Ambas se sienten incómodas. Marisol rompe el silencio.

Marisol.— ¿Quieres más café?

María.— *(Incómoda.)* No, no. *(Repara de pronto en el reloj de su muñeca.)* Uy, ¡qué tarde es! Tengo que irme corriendo antes de que venga tu padre a comer. *(Ya hacia la salida, a su hija.)* Si necesitas cualquier cosa, me llamas. ¿Vale?

María no espera la respuesta. Le da dos besos al vuelo a su hija y se va apurada. En el piso de arriba, el niño sigue llorando.

Oscuro.

ESCENA IV

Años ochenta. Llantos salvajes, desquiciados. Repiten la escena del parto de María *cuando tuvo a* Marisol. *Se enciende la luz y se puede ver a* Marisol *sentada en la cama, cabizbaja, vestida de negro como en el primer acto. Solloza ahora en silencio. Parece lista para marcharse. Es el mismo cuarto y la misma ubicación de la escena del primer acto, pero no hay crucifijo. En vez de la imagen de Franco está ahora la de la Reina Isabel de Inglaterra. De pie, junto a la cama,* Carlos *procura consolarla, pero se siente torpe ante el dolor y ensimismamiento de* Marisol. *La maleta y los bultos de viaje de la escena previa están junto a la cama.*

Voz del Doctor.— *(Desde fuera.) Is the patient ready psychologically?*

Voz de la Enfermera.— *(Desde fuera, traduce lo que le dice el médico. Es española.)* Que si estás preparada psicológicamente. Que si entiendes lo que pasa.

Marisol.— *(Algo ida, ensimismada, como recordando.)* Pues sí, claro… No sé…

Voz de la Enfermera.— *(Desde fuera. Traduciendo.) She doesn't know.* No sabe.

Marisol sigue llorando un poco en silencio. Carlos, a su lado, la abraza. Marisol se abraza a él y estalla en sollozos.

Se ilumina la sección izquierda del escenario. Una niña, pálida como un fantasma, murmura una canción y baila por el escenario. Tras ella, en el fondo del escenario, un coro de tres mujeres vestidas de negro la observa bailar y cantar. En la escena de la derecha, Marisol deja de abrazar a Carlos y observa la secuencia de la izquierda con pena. Sigue llorando en silencio.

Mujer 1.— ¿Quién eres tú?

Fantasma Niña.– *(Responde siempre resuelta, pero sin dejar de bailar.)* Soy la hija de Marisol, la nieta de María.

MUJER 2.— ¿Cuándo has nacido?

FANTASMA NIÑA.— No sé, como hace tres horas o así.

MUJER 3.— ¿Y dónde está tu madre?

FANTASMA NIÑA.— *(Señalando hacia MARISOL.)* Está allí, llorando.

MUJER 1.— ¿Y por qué llora?

FANTASMA NIÑA.— Le dolió tenerme y dejarme marchar. *(Haciendo un guiño y una cabriola.)* Pero regresaré.

MUJER 2.— *(Acercándose a la niña; dándole un beso en la cabeza.)* Regresa pronto.

FANTASMA NIÑA.— Seguro… En otra. *(Sigue bailando.)*

MUJER 2.— ¿La quieres mucho?

FANTASMA NIÑA.— ¿A mi madre? *(Cantando y bailando.)* No sé.

Sale.

MARISOL ha dejado de llorar, deja la cama y camina despacio a la sección izquierda del escenario donde siguen las tres mujeres. Sale entonces la madre, MARÍA, del extremo izquierdo. Todas visten de negro. CARLOS se ha dejado caer sobre la cama, impotente y triste. Se hará oscuro en esa sección. Un foco ilumina a la madre y a la hija que se encuentran en el centro del escenario, frente a frente.

MARÍA.— *(Con voz neutra, a la hija que está ahora a su altura.)* Y tuviste un aborto.

MARISOL.— *(Cabizbaja.)* Sí.

MUJER 1.— ¡No te da vergüenza! ¡Eso va contra Dios!

MUJER 2.— ¡Contra Dios!

MUJER 3.— *Against God!*

MUJER 1.— ¡Y contra los hombres!

MUJER 2.— ¡Contra Natura!

MARÍA.— *(Hacia las mujeres.)* ¡Métanse en sus cosas! ¿Quién les ha dado vela…?

MARISOL.— *(Sorprendida. Hablando a su madre.)* No sabía…

MARÍA.— ¿Que yo lo sabía…? Yo sé muchas cosas de ti.

MARISOL.— *(Le da la espalda. Con rencor.)* No, no sabes nada.

María.— *(Dándole también la espalda.)* Tal vez… *(Vuelve la cara a su hija, que sigue de espaldas.)* tengas razón. *(Se vuelve completamente.)*

Mujer 1.— Tal vez…

Mujer 3.— *Maybe*…

Mujer 2.— *Peut-être*.

María.— *(Acercándose al oído de Marisol. Confidencialmente.)* Pero no se lo digamos a tu padre.

Marisol.— *(Se vuelve hacia su madre.)* No, no. A papá, no.

Se hace una pausa.

María.— *(Con voz neutra, sin reproche.)* Y no te casaste con Carlos.

Marisol.— No, no pude.

María.— ¿Por qué? Él te quería. Quería casarse contigo.

Marisol.— No pude, no.

María.— Hasta tiene trabajo y estudia al mismo tiempo. Vale mucho ese chico.

Marisol.— No pude, no.

María.— ¿Qué tonterías dices? ¿Por qué no pudiste?

Marisol.— Porque no lo quería… del todo.

Mujer 2.— El amor es…

Mujer 3.— El amor es…

Mujer 1.— Mandangas.

Marisol.— No pude, no.

María.— Mira, yo… no creo… en esas cosas…, pero… entiendo.

Marisol.— *(Desafiante.)* ¿Entiendes qué?

María.— *(Con paciencia y cariño. Tras una pausa.)* Te voy a contar una historia que no he contado nunca a nadie.

A medida que habla la madre, se va iluminando apenas la sección derecha del escenario. Son los años cuarenta. Una mujer vestida de negro parece desesperada. Lleva pañuelo negro en la cabeza y un abrigo muy pobre. Coge con fuerza a dos niños que tiritan de frío y de miedo.

Están sobre una baranda o similar que puede evocar un puente o un precipicio. MARISOL *y su madre* MARÍA *observan la secuencia.*

MARÍA.— *(Explicando la escena que transcurre en la sección derecha.)* Estaba lloviendo. Todavía me acuerdo a pesar de que era muy pequeña. Hacía mucho frío. Estábamos ateridos, cogidos del abrazo de mi madre. Dios la tenga en la gloria. Los tres sobre el puente en aquella noche fría y oscura. Me acuerdo del río que estaba crecido. De sus aguas alborotadas que corrían deprisa. Ese río oscuro, oscuro y traicionero…

Sale un Guardia Civil. Sorprende al grupo de la mujer con sus hijos en la baranda. Parece desconcertado.

GUARDIA CIVIL.— ¡Alto ahí! ¿Quién va…?

La mujer con sus hijos está a punto de tirarse al río. El Guardia Civil reacciona y se lo impide. En la parte izquierda del escenario, MARÍA *le da un beso a su hija.*

MARÍA.— Yo siempre la quise mucho.

MARÍA *sale despacio, con las mujeres del coro, dejando a* MARISOL *observando la escena sola, con dolor.*

Oscuro.

ESCENA V

Año 2004. Se oye la voz de VICTORIA*, la hija adolescente de* MARISOL*. La luz se irá encendiendo y mostrando a* VICTORIA *sobre una cama recitando la tabla periódica de los elementos químicos. La secuencia es paralela a la de su madre cuando era joven. En la pared, el póster es ahora de Carrie-Anne Moss en la película Matrix Reloaded. Hay algún indicio contemporáneo, como una lámpara de diseño o un aparato de música. La ropa tirada por el suelo.* VICTORIA *lleva tejanos y camiseta. En sus manos, un libro enorme de Ciencias. En la sección derecha, todavía a oscuras, aparecerá la madre,* MARISOL *madura, sentada de perfil al público frente a una mesa, escribiendo en el ordenador portátil.*

VICTORIA.— *(Cantando.)* Alcalino, Valencia Uno, Flúor, Cloro, Bromo, y Yodo. *(Pausa.)* Alcalinotérreo, Valencia Dos, Magnesio, Calcio, Estroncio, Bario y Radio…

Se cansa de estudiar. Cierra el libro, se levanta de la cama y se dirige a la parte derecha del escenario en la que está escribiendo su madre. Se ilumina esa sección del escenario.

VICTORIA.— *(A su madre.)* Mamá.

MARISOL.— *(Contesta distraídamente, sin dejar de escribir.)* ¿Qué?

VICTORIA.— ¿Tú también tuviste que aprender Física y Química?

MARISOL.— Pues claro, me sabía toda la tabla periódica de elementos de memoria.

VICTORIA.— Pero seguro que no tenías mi profesora de Física. Es insoportable, la odio.

MARISOL.— *(Dejando de escribir y dirigiéndose a su hija.)* No la odies.

VICTORIA.— ¿Y por qué no? Me tiene manía. ¡La odio! *(Al público.)* ¡La odio! ¡La odio! ¡La odio!

MARISOL.— *(Vagamente preocupada, coge a VICTORIA entre sus brazos.)* El odio es un sentimiento muy complejo y profundo, muy destructivo.

VICTORIA.— *(Zafándose de la madre.)* Pero todo el mundo odia a alguien. ¿A quién odias tú?

MARISOL.— *(Pensativa.)* Yo odié hace tiempo.

VICTORIA.— ¿Ahora no?

MARISOL.— *(Tras una pausa.)* No sé… *(Se vuelve para seguir escribiendo.)*

Pausa.

VICTORIA.— Mamá.

MARISOL.— *(Sin dejar de escribir, en un tono fingido de impaciencia.)* ¿Qué?

VICTORIA.— ¿Qué haces?

MARISOL.— Estoy escribiendo.
VICTORIA.— Bueno, eso ya lo veo. ¿Y sobre qué escribes?
MARISOL.— Sobre tu abuela.
VICTORIA.— ¿Otra vez?
MARISOL.— Sí, otra vez.
VICTORIA.— ¿Y por qué escribes tanto sobre la abuela?
MARISOL.— *(Deja de escribir. Responde mirando al frente, como para sí.)* No sé, me parece que intento comprenderme un poco. *(Vuelve a escribir.)* No sé.

Pausa.

VICTORIA.— Mamá.
MARISOL.— *(Sin dejar de escribir.)* ¿Qué quieres ahora?
VICTORIA.— ¿Y ella lo sabe?
MARISOL.— ¿Quién sabe qué?
VICTORIA.— Pues si la abuela sabe que tú escribes tanto sobre ella.

MARISOL deja de escribir y se vuelve hacia su hija.

MARISOL.— *(Con gesto de preocupación.)* No, la verdad es que no lo sabe. *(Volviéndose a escribir.)* A ella…, a ella le da igual.
VICTORIA.— *(Resuelta.)* A lo mejor no.
MARISOL.— *(Deja de escribir. Ensimismada y asustada de pronto.)* Es verdad, a lo mejor no. *(Volviéndose a su hija.)* De todos modos, la abuela apenas sabe leer. *(Volviendo a escribir, sentencia mecánicamente.)* No la dejaron…
Pausa.

VICTORIA.— Mamá.
MARISOL.— *(Sin dejar de escribir, en un tono que insinúa irritación.)* Victoria, ¿no ves que estoy escribiendo?
VICTORIA.— *(Entusiasmada.)* Se me ocurre una cosa… Yo podría leérselo.

Marisol se interrumpe otra vez y se vuelve hacia su hija. Parece encantada con la propuesta de su hija.

Marisol.— ¿Sabes? Me parece una buenísima idea. *(Volviéndose hacia el ordenador y tecleando.)* Ahora mismo te lo imprimo. *(Deja de teclear y se vuelve hacia su hija con los brazos extendidos.)* Ven aquí, tesoro.

Victoria.— *(Se acerca, remisa.)* Ya, mamá…

Marisol.— *(Dándole un fuerte abrazo y muchos besos.)* Te quiero mucho, mucho, mucho.

Victoria.— *(Queriéndose soltar.)* ¡Que ya, vale!

Marisol deja a su hija, se levanta y sale. Regresa enseguida con unos papeles en la mano.

Marisol.— Toma. Ve y léeselo a tu abuela. Seguro que a estas horas estará en casa.

Victoria coge el manuscrito y se dirige a la salida, corriendo. Marisol la llama antes de que alcance la salida.

Marisol.— ¡Victoria!

Victoria.— ¿Sí, mamá?

Marisol.— *(Cambiando de idea.)* No, no, nada.

Victoria sale.

Oscuro.

ESCENA III

Vuelve a encenderse el escenario que está exactamente igual que como lo dejamos en la escena anterior. Marisol está en la silla, frente al ordenador cerrado. Está con las piernas cruzadas, mirando al público. Fuma. Parece algo nerviosa. Está esperando a que llegue Victoria, que entra tranquila por donde salió. Marisol se levanta impaciente. Le da dos besos a su hija.

MARISOL.— ¿Se lo leíste?
VICTORIA.— Sí.
MARISOL.— Venga, cuéntame, ¿Y qué te dijo? ¿Cómo reaccionó?
VICTORIA.— Se puso a llorar. Dijo que no lo entendía… Pero yo sí.
MARISOL.— *(Algo preocupada.)* ¿Se enfadó mucho?
VICTORIA.— No, no. Estaba…, no sé…, triste, pero tranquila.
MARISOL.— ¿Y dijo algo más?
VICTORIA.— Dijo también…, dijo…
MARISOL.— *(Con ansiedad.)* ¿Qué? ¿Qué más dijo?
VICTORIA.— Dijo… que te quiere.
MARISOL.— *(Sorprendida.)* ¿Que me quiere? ¿Así, con todas las palabras?
VICTORIA.— Con todas las palabras no…
MARISOL.— ¿Entonces cómo?
VICTORIA.— Se lo leí en los ojos.

MARISOL, feliz, se acerca a la hija y la abraza efusiva.

MARISOL.— ¡Ven aquí, tesoro!
VICTORIA.— *(Dejándose querer. Exclama de pronto.)* Mamá.
MARISOL.— ¿Qué?
VICTORIA.— ¿Qué significa "proletario"?

Oscuro.

ÚLTIMA ESCENA

Música y canto crepuscular, triste y evocador. Música del grupo compostelano In Itinere. Va encendiéndose la luz de todo el escenario a medida que van saliendo mujeres y hombres cantando, murmurando la música. En el centro del escenario, hay dos sillas en posiciones opuestas, respaldo contra respaldo. En ellas se van a sentar despacio MARÍA y MARISOL, vestidas de negro. Una vez sentadas, llega a la altura de las mujeres VICTORIA, también cantando. Se acerca a la silla más próxima

que es la de su madre, la coge de la mano y la anima a levantase. Se dirigen entonces a María. Victoria *coge de la mano a su abuela que también se levanta.* María *y* Marisol *están ahora situadas de pie, frente a frente, en el centro del escenario, unidas por la mano de* Victoria, *en medio de las dos. Detrás, el grupo de hombres y mujeres sigue cantando.* Victoria *entonces enlaza las manos de su madre y de su abuela.* María *y* Marisol *se abrazan, oscureciéndose el escenario. La triste melodía será reemplazada por la música de Fiebre del Sábado Noche. Se enciende la luz del escenario, y actores y actrices se ponen a bailar y festejar invitando felices al público, en una fiesta colectiva y*

FINAL.

La Gallinita Ciega

Beth Escudé i Gallès

A Alejandro Montiel Mues.

Beth Escudé i Gallès

Beth Escudé i Gallès es licenciada en Dirección de Escena y Dramaturgia por el l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona y doctora en Artes Escénicas por la Universitat Autònoma de Barcelona. La mayor parte de su obra escrita ha sido estrenada y publicada en España, además de ser traducida y editada en otros idiomas, y representada en distintas ciudades europeas y americanas. A menudo trabaja en la dramaturgia de distintas compañías de teatro no convencional, de la imagen y en danza. Asimismo, compagina su actividad dramatúrgica con la investigación, la dirección escénica y la docencia en la Escola Superior d'Art Dramàtic de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. En la actualidad, trabaja en un proyecto de dramaturgia y dirección sobre la obra de Sor Marcela de San Félix.

La Gallinita Ciega

Personajes
X
Y

Dos personajes, uno en frente del otro. Uno con una venda en los ojos, el otro con la mano abierta en frente del rostro del partenaire.

X.— ¿Cuántos dedos hay?

Y.— No sé, habría que multiplicar. La última vez que consulté la página sobre la población mundial, estadísticas en tiempo real, eran 7.454.922.595. Pero la cifra aumentaba por segundos. También dan la cifra de muertos en tiempo real. Pues, si me aceptas que sea aproximado, se multiplica por veinte… aceptando que habrá algunos que tengan algún dedo mutilado… A ver, serían… *(Se concentra en la multiplicación.)*

X.— No, no en el mundo. Aquí.

Y.— ¿Aquí dónde? ¿En Occidente? ¿En Europa? ¿En nuestro país? Y si la respuesta es en nuestro país, eso es relativo. ¿El país que nos dicen los documentos, o el país que tú sientes en el corazón? ¿Aquí dónde? "Aquí" es relativo de por sí.

X.— Aquí, en el teatro.

Y.— ¿Cuánto hemos hecho de taquilla? ¿Cuántas invitaciones?

X.— No. Aquí en el escenario. No necesito saber la cantidad de dedos de los espectadores para nada.

Y.— ¿Ni los dedos de las manos que acompañarán el aplauso? ¿O los dedos de los pies que contribuirán a patear? Tu relación con el teatro es, cuando menos, rara.

X.— Venga, contesta. ¿Cuántos dedos hay aquí, aquí en escena?

Y.— Pues entre tú y yo, 40.

X.— No, enfrente de ti.

Y.— 20.

X.— No, desplegados; enfrente de tu rostro.

Y.— ¿Cómo, desplegados?

X.— Míos, desplegados, delante de tu rostro. Desplegados, visibles.

Y.— Visibles, ninguno, porque llevo esta venda.

X.— Quiero decir extendidos, delante de ti.

Y.— Extendidos. ¿Cómo haces para esparcir tus dedos? Yo los tengo siempre pegados a la palma…

X.— No, enfrente de ti. Yo, mostrándotelos. Como cuando los niños pequeños muestran con la mano los años que tienen.

Y.— ¿De qué edad?

X.— ¿Qué importa eso?

Y.— Siempre es importante saber la edad de un niño. Al menos a mí me importa.

X.— Ya, pero ahora no viene al caso para lo que queremos.

Y.— A mí, precisamente, solo me gustan los niños cuando dicen la edad con la mano. Cuando lo dicen de viva voz, ya no me gustan. Figúrate si es importante. Por eso no he tenido hijos, porque no sabría qué hacer con ellos cuando me respondieran verbalmente "tres", "cuatro" o "cinco". Imagínate si es importante para mí lo de las edades. Mi vida sería muy distinta.

X.— Oye, ¿quieres jugar a la gallinita ciega o no?

Y.— Ya te he dicho que sí. ¿O es que no me crees?

X.— Pues si quieres jugar, debo comprobar que no ves nada.

Y.— No veo nada. ¿Es que no confías en mí?

X.— Es un clásico, forma parte del protocolo del juego. Atar la venda y poner la mano enfrente, con un número de dedos extendidos para que el otro diga cuántos. Si dice los que hay realmente, es que ve.

Y.— Qué bobada.

X.— Sí, porque podría mentir y fingir que no ve. Ya. Pero es la tradición.

Y.— Yo jamás te mentiría en una cosa así.

X.— Pues venga. ¿Cuántos dedos, aquí, enfrente de ti?

Y.— Entre uno y cinco.

X.— Una sola cifra. Concreta.

Y.— Ah, vale. Ya voy entendiendo. Pi.

X.— ¿Cómo que Pi?

Y.— Tres catorce dieciséis. Una cifra concreta.

X.— ¿Pero cómo va a haber tres catorce dieciséis número de dedos?

Y.— Es cierto. Es un número infinitesimal. Tres catorce dieciséis es para simplificar. Tienes razón. Y cuando la tienes, la tienes. He dicho lo primero que me ha venido a la cabeza, como un impulso. Una cifra concreta: Pi. *(Pausa.)* Es muy bonito que un número se llame Pi. ¿No te parece? Y, además, es un número irracional. Eso lo hace más encantador aún.

X.— Oye, se me está durmiendo la mano.

Y.— *(Bajando la voz.)* Pues hablamos más bajito, que no se despierte.

X.— *(También bajando la voz.)* ¿Cuántos dedos? Y nada de Pi.

Y.— Una pena.

X.— Sí. Vamos.

Y.— ¿Adónde?

X.— *(Sube la voz.)* No, vamos, que digas un número.

Y.— *(También la sube.)* Me has dicho "vamos".

X.— Vamos, pero tipo "venga", "va".

Y.— Hay que concretar más. Me confundes.

X.— Di un número.

Y.— Ochenta y tres.

X.— No. De los dedos que tienes enfrente.

Y.— Es que si no especificas… *(Levanta la mano y extiende cuatro dedos.)*

X.— ¿Cuatro? Bien. Tengo cinco.

Y.— Pues no está tan bien.

X.— Sí, porque eso significa que no ves. Lo que te he contado antes. Podemos empezar el juego. Ahora voy a darte unas vueltas.

Y.— ¿Para qué?

X.— Para desorientarte.

Y.— Es un juego cruel.

X.— No. Es para que tardes más en pillarme.

Y.— Muy cruel.
X.— Confía en mí. *(Le da unas cuantas vueltas.)* Ahora no hay que hablar para no dar pistas.
Y.— Muy cruel.

Empiezan el juego en silencio. Y griega no da con X durante unos segundos.

Y.— ¿Dónde estás?
X.— No puedo responderte.
Y.— ¿Pues por qué lo haces?

Siguen el juego en silencio un poquito más.

Y.— ¿Dónde estás?

X no contesta.

Y.— Te quiero.

Silencio.

X.— Yo también a ti.

Silencio.

Y.— ¿Dónde estás?

X se acerca.

X.— Aquí.
Y.— ¿Aquí, en el mundo? ¿En el teatro? ¿En escena?
X.— Contigo.

Oscuro.

Liturgia de un Asesinato

Verónica Fernández

Esta obra se representó en La Casa de la Portera, la Sala Kubik y el Centro Galileo de Madrid en el año 2014.

Verónica Fernández

Verónica Fernández es licenciada en Filología Hispánica por la Universidad Complutense y graduada en guión por la Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de Madrid (ECAM). Ha desarrollado su actividad profesional como guionista de cine y televisión, participando en numerosos proyectos a lo largo de veinte años. Su pasión por la escritura se extiende también al campo teatral y a la narrativa. Sus obras más conocidas son *Presas* (2007), coescrita con Ignacio del Moral; *Serena Apocalipsis* (2013), con la que consiguió entrar en el programa Escritos en la Escena del Centro Dramático Nacional; y *Liturgia de un asesinato* (2014), que estrenó con excelentes críticas en la Sala Kubik de Madrid y en el Centro Galileo.

Liturgia de un Asesinato

Personajes
Manuel Requejo
Carlos
Juan
Alexia

ESCENA I

Manuel Requejo se afeita, treinta y cuatro años, cuerpo atlético y minuciosidad en sus acciones. Viste solo pantalón y camisa medio desabrochada. Rasura la poca barba que puede haberle crecido en un día, con una navaja y con cuidado. No tarda, ni se recrea, parece que tuviera el ritmo aprendido, el ritmo de la rutina.

Manuel.— Es muy fácil matar a un hombre. Un disparo en el corazón, una puñalada en la pierna a la altura de la femoral, un golpe seco en la sien, una almohada apropiadamente apoyada sobre nariz y boca durante unos segundos, una mano en la cabeza empujando hacia el fondo a un cuerpo que hace espasmos dentro del agua de una bañera, una cuchilla afilada haciendo dibujos en las muñecas… unas manos fuertes apretando el cuello… un poco de cianuro en la sopa o un poco de desconsuelo para empujarse a uno mismo a tirarse por la ventana. Es muy fácil matar a un hombre. Sobre todo, si no es la primera vez.

Si la bala no va directa al corazón o a la cabeza; si no golpeas en la sien, sino más arriba; si la almohada no está el tiempo suficiente para privar de aire al sujeto; si el cuerpo que hace espasmos en la bañera logra sacar la cabeza y respirar; si la cuchilla no estaba lo suficientemente afilada; si las manos se rindieron antes de seguir apretando el cuello; si el cianuro, no era cianuro; o si el desconsuelo tenía un rendija abierta a la esperanza, haciendo dudar al suicida… matar o matarse, es un poco más complicado.

Después de diez años en la Brigada de Homicidios, puedo saber, mirando fijamente a los ojos de un asesino, si es la primera vez que mata o si ya lo hizo antes. Los asesinos que han matado solo una vez tienen todavía el estupor de la muerte en algún lugar de su rostro. Es increíble, pero es así. Una especie de mancha pequeña, como un lunar, una sombra, una marca, algo que les hará recordar que nunca más volverán a ser los que fueron y que les aparece en alguna parte de su cuerpo. Una mancha que solo percibirán ellos mismos como un escapulario lleno de culpa. Mi tarea es conseguir que esa marca se haga visible a los ojos de todos. A eso le he dedicado mi vida.

Una persona está viva, piensa, siente, habla, duerme, respira con movimientos rítmicos y, al instante siguiente, no es nada. Se desvanece el pensamiento, se vuelve quietud su pecho y, a una velocidad insultante, se convierte en materia comestible para todo tipo de fauna y flora necrófila.

ESCENA II

Manuel Requejo se abofetea la cara para darse un poco de aftershave. Se oye el sonido de un teléfono que suena. Manuel se pone a modo de chaleco la pistola en su funda y después la chaqueta. El teléfono sigue sonando. Se mira en un espejo y, como si hablara con uno de sus superiores, discute con su propio reflejo.

Manuel.— Sí, soy el Inspector Requejo. ¿Cómo? No, no sabía nada. ¿Cuándo ha ocurrido? Es la primera noticia que tengo.

¿Yo? Lo siento, pero no quiero este caso.

Me puedo negar, no quiero investigarlo. Tengo razones de peso para que no me lo asignen.

Y si es un suicidio, ¿por qué quieren que la Brigada de Homicidios lo investigue?

Conozco a la víctima, conozco a sus hijos. No puedo.

No es mejor conocerlos. Hace años tuve mucha relación con ellos, sobre todo con el hijo mediano. Créame, no es mejor conocerlos.

No me pongo de ninguna manera. No soy de los que no obedecen.

Acatar, acato, pero permítanme decirles que…

Le daré el pésame a la familia si me lo permiten. Les mandaré al mejor de mis hombres. No me pueden obligar… por el amor de Dios… ¿Es que no lo entienden?

No estoy gritando. Elevé la voz para hacerme entender, nada más.

¿Por qué quieren que vaya yo? Hay otros inspectores.

No es estrictamente necesario, en este caso no lo es.

Manuel Requejo quiere controlar sus nervios. Pasea de un lado a otro. Elige el tono de su respuesta y se mira, rendido.

Manuel.— Entiendo, viene de arriba.

Sí, yo investigué ese caso. No había más pruebas contra él que aquella carta. No lo he dicho porque sabía que lo sabían. Tienen mi expediente delante. Conozco a la familia desde siempre. Mi madre sirvió en esa casa. Le estoy muy agradecido al Gobernador. Hace años que no nos veíamos, pero siempre me mandaba un telegrama por Navidad.

Manuel baja el volumen de voz. Parece otro. Ahora está ensimismado, pensando en algún lugar que no es ese despacho en el que está recibiendo órdenes.

Manuel.— Disculpen por no haber querido desde el principio asumir este tema tan engorroso. No soy nadie para exigir que me liberen de este caso. Lo he entendido.

En cuanto tenga algo que sea necesario transmitirles, les llamaré por teléfono. No tengo más preguntas, ni más quejas. ¿Saben ustedes algún detalle del caso que me pueda interesar antes de emprender la marcha? Usted y yo sabemos que al Gobernador no le faltaban enemigos. Ni amigos, amigos tampoco le faltaban.

Así que están los tres hijos en Madrid. Muy bien.

Me voy entonces. Si la teoría del suicidio se sustenta, volveré inmediatamente.

Pero mi intuición, sin salir de mi despacho, me hace pensar que no lo es.

La frase la ha dicho con dolor, sin prepotencia, sin otra cosa que tristeza.

ESCENA III

Alexia, veintipocos años, bella y discreta, sale saltando con una soga. Se oye todavía la voz de Manuel Requejo.

Manuel.— *(Voz en off.)* Juan Paterna de la Torre, Gobernador Civil de Guadalajara desde 1962, cincuenta y nueve años, miembro de Falange, viudo y padre de tres hijos, fue encontrado ahorcado en el salón principal de la Finca Los Zorzales, propiedad de la familia. Alexia Paterna, la menor de sus hijos, lo encontró a las ocho de la mañana del día de autos.

Alexia.— Estaba morado, con los ojos abiertos. No sé si se balanceaba, a mí me pareció que sí. No lloré. No grité. No podía creerlo. Pensé que todo era una pesadilla y que en cualquier momento me despertaría. Salí del salón, cerré la puerta tras de mí y volví a entrar. Quería que todo fuera un truco de magia y que al volver a abrir la puerta hubiera desaparecido aquella imagen. Lo hice tres veces, pero papá seguía allí, colgado de una cuerda que estaba atada a la barandilla de la biblioteca. No lloré. No grité. Simplemente no podía creerlo. Fui corriendo a la habitación de mi hermano Carlos. No sé cómo subí las escaleras hasta la buhardilla. No lo recuerdo.

Alexia cruza corriendo el escenario, esta vez sin saltar. Carlos aparece, con su barba, su pelo largo, su camisa hippie y su rostro serio. Se tropieza con ella. La mira y ella camina hacia atrás, mientras él avanza sin quitarle los ojos de encima.

Carlos.— Me despertó Alexia. Me dio golpes en el pecho y en la cara para que saltara de la cama. Yo no entendía lo que decía. Había bebido demasiado la noche anterior. Me dolía la cabeza y la urgencia de mi hermana era demasiado para mí en ese momento. Me dijo que mi padre se había ahorcado en el salón.

Lo dijo, se levantó de mi cama y se fue hacia la puerta. "Es verdad", me escupió en la cara. No me lo creí. Busqué mi reloj, vi la hora y me di la vuelta en la cama, buscando una nueva posición para seguir durmiendo.

ALEXIA.— Y era verdad, aunque no me creyera. Después de despertar a Carlos fui a buscar a Juan. Su habitación está en el primer piso. Cuando entré, estaba sentado en la cama, vestido con la misma ropa del día anterior. Le dije lo que pasaba, y él sí me creyó. Se puso de pie como si hubiera sido accionado por un resorte y corrió hacia el salón. Tanto que me costaba seguirle.

JUAN aparece y le quita la soga a ALEXIA, mientras habla va elaborando un nudo de ahorcado. Es un poco más joven que CARLOS y su apariencia es la de un hombre tímido. Parece muy afectado.

JUAN.— Sí, allí estaba. La mesa del teléfono estaba en el suelo. Se había subido en ella para atar la soga a la barandilla de la biblioteca del piso de arriba. Me dio por pensar que a lo mejor no estaba muerto. Coloqué la mesa debajo de él y con la ayuda de una silla me encaramé a ella. Puse mi cabeza en su pecho y me pareció que respiraba. Le grité a Alexia que buscara ayuda, que no estaba muerto.

ALEXIA.— Pero sí lo estaba. Me costó convencer a Carlos para que bajara.

MANUEL REQUEJO entra y ve a los tres hermanos. Los abraza uno a uno. Primero, a JUAN; después, a ALEXIA; y, por último, a CARLOS. Es un abrazo de amigo, es un abrazo de pésame.

CARLOS.— Cuando llegué al salón, Juan había bajado a mi padre. Estaban los dos en el suelo. Mi padre tendido boca arriba. Juan con la soga en las manos. Lloraba. Lloraba y nos decía que lo habíamos matado nosotros, que entre los dos lo habíamos matado.

ALEXIA.— Me fui a la cocina y desde allí llamé a la Guardia Civil.

JUAN.— Vinieron a los veinte minutos.

CARLOS.— Se lo llevaron.

ALEXIA.— Nos dijeron que no avisáramos a nadie y que esperásemos.

Los tres hermanos se encaminan en orden hacia una bancada que hay en algún lugar del hipotético hall de un cuartel de la Guardia Civil. Se sientan y escuchan a MANUEL.

MANUEL.– El sargento del puesto de Los Zorzales que acudió a la llamada certifica que, cuando ellos llegaron, el Gobernador Civil estaba en mitad del salón con la cabeza en el regazo de su hijo mediano. En la casa estaban su hijo mayor, Carlos Paterna de Azeiza, y su hija menor, Alexia Paterna de Azeiza. No había servicio. Se realizó una inspección ocular y no se encontró ni una carta suicida, ni nada parecido. En la cocina se encontraron los restos de la cena.

ESCENA IV

MANUEL coge la soga con el nudo de ahorcado y la tira lejos. Después se acerca a ellos.

MANUEL.— Siento mucho lo que ha ocurrido. No podía creerlo cuando me llamaron para decírmelo.

CARLOS.— ¿Cuánto tiempo nos tendrás aquí?

MANUEL.— No creo que mucho. Erais los únicos que estabais en la casa, tengo que preguntaros… Bueno, ya sabes, pura rutina.

CARLOS.— ¿Pura rutina? No sé qué hacemos aquí, de verdad que no lo sé. Mi padre se suicidó. Ninguno de los tres lo vio hacerlo. Ya te hemos contado cómo lo encontramos.

MANUEL.— Carlos, estoy haciendo mi trabajo.

CARLOS.— Eres policía y esto es un cuartel de la Guardia Civil. ¿Nos quieres contar la verdad?

MANUEL.— Es muy sencilla. No se suicida un gobernador todos los días. Queremos saber qué ha pasado, solo eso. Y, bueno, me lo encargaron a mí.

Carlos.— Sí, a ti, a un inspector de la Brigada de Homicidios, que seguramente se ha prestado voluntario, esgrimiendo que conocía bien a esta familia.

Manuel.— No fue así. No me presenté voluntario.

Carlos.— Yo diría que sí. ¿Todavía quieres aprovecharte un poco más de los Paterna? No tienes límite.

Juan que estaba refugiado en su mutismo salta.

Juan.— Cállate, Carlos. Ya está bien.

Manuel.— No te preocupes, Juan. No le tomo en cuenta sus comentarios hacia mí. Quiero acabar con esto cuanto antes. Os interrogaré uno a uno en el despacho. Rellenaré las diligencias y…

Alexia.— La Guardia Civil, ¿qué busca en nuestra casa? Oí hablar a dos guardias cuando llegamos. Uno de ellos le contaba al otro que mi padre veía a una puta todos los domingos en el pueblo de abajo.

Todos miran a Alexia que se ha levantado de manera inocente y parece la más calmada de todos.

Juan.— ¿Qué estás diciendo, Alexia?

Alexia.— Simplemente lo que escuché. ¿Están buscando a una puta muerta en mi casa?

Carlos.— ¿Una puta? ¿Desde cuándo hablas así?

Alexia.— Eso es lo que oí.

Manuel.— Están haciendo un registro rutinario. Queremos descartar…

Carlos.— El viejo hizo un nudo en la soga, la colgó de la barandilla de la biblioteca y se ahorcó. ¿Qué más hay que averiguar?

Juan se interpone entre el vehemente Carlos y Manuel.

JUAN.— *(A MANUEL.)* Estamos nerviosos, llevamos desde hace dos horas aquí encerrados, esperando que vinieras y…, por favor, haz lo que tengas que hacer cuanto antes.

MANUEL.— ¿Quieres pasar tú primero?

JUAN.— Sí, por favor.

JUAN le da un beso en la frente a ALEXIA, después se va siguiendo a MANUEL hacia el fondo. Los gestos de ALEXIA demuestran más inquietud que el tono sosegado de sus palabras.

ESCENA V

CARLOS.— ¿Es verdad que oíste a los guardias hablar de una puta?

ALEXIA.— Sí.

CARLOS.— No sé por qué me sorprende.

CARLOS se enciende un cigarro y se va hacia la ventana, como si no quisiera saber nada más. ALEXIA no está dispuesta a dejarle en paz.

ALEXIA.— Ayer estuve arrancando las hierbas malas del jardín. No me puse guantes. Me hice arañazos en las palmas de las manos. Nada importante. Me eché agua oxigenada por la noche y hoy apenas se ven. Papá decía que las hierbas malas acabarían por ocuparlo todo. Desde que se murió Clemente, nada es como antes. Su hijo no quiere trabajar en la finca. Lo hace porque no le queda otro remedio. Yo le entiendo. A mí tampoco me gusta hacer las cosas que no me gustan.

CARLOS.— ¿Por qué estás hablando ahora de esto?

ALEXIA.— Tengo tantas cosas que contarte, hacía tanto que no estábamos un rato a solas.

CARLOS.— ¿Pero ahora? Juan está dentro y pronto nos llamará Requejo para interrogarnos…, ¿a qué viene hablar de la malas hierbas de la finca?

ALEXIA.— Cuando salgamos de la comisaría te irás. Como siempre. Quién sabe cuando volveré a verte.

CARLOS.— No te entiendo. Hablas de cualquier cosa y no lloras. Ni una lágrima. Todavía no he visto ni una sola lágrima en esa cara.

Alexia.— ¿Y por qué tendría que llorar?

Carlos.— ¿Tengo que decírtelo? ¿Te das cuenta de que nuestro padre está muerto?

Alexia.— Lo sé. No me mires como si estuviera loca. No estoy loca. Además, tú no me conoces. Te fuiste hace mucho tiempo. No soy la niña caprichosa de antes. Ya he crecido. Pienso por mí misma y, bueno, papá quería morirse. Lo ha conseguido. Y deberíamos alegrarnos.

Carlos.— ¿Qué estás diciendo? ¿Qué sabes tú de eso?

Alexia.— ¿Hay muchos parques en París? Me encantaría que me llevaras. Tus postales me saben a poco: una cada dos años, más o menos. Papá me dijo que me llevaría, pero nunca lo ha hecho. ¿Cómo es París? ¿Cómo es? ¿Es verdad que la gente se besa por la calle?

Carlos.— Estás loca. No entiendo ni lo que haces, ni lo que dices, no entiendo nada.

Alexia se ríe.

Alexia.— Yo sí te he visto llorar, en el coche, cuando nos traían. Has intentado que no te viera, pero te he visto. A papá nunca le has querido. ¿Por qué lloras entonces?

Carlos.— No he llorado. No pienso llorar por él.

Alexia.— ¿Lloras por ti?

Carlos.— ¿Por mí?

Alexia.— Lo has matado tú. Sí, es eso…, lo has matado tú…

Carlos.— Se ha suicidado. Tú misma acabas de decir que quería morirse. Tú misma lo encontraste. Se ha ahorcado.

Alexia.— Yo creo que lo has matado tú, tú, sí, tú, lo has matado, tú, tú, tú…

Carlos se tapa las orejas para no escucharla, se intenta alejar. Alexia le abraza por detrás, se vuelve insoportable.

Alexia.— ¿Hay muchos asesinos en París? Porque si hay muchos asesinos, me encantará la ciudad. Papá decía que en

Francia todo se va a echar a perder, hay demasiada libertad. La libertad crea monstruos, decía. A mí, los monstruos como tú me gustan.

Carlos separa las manos de Alexia y se vuelve hacia ella. Le coge la cara con las manos, le mantiene la mirada.

Carlos.— ¿Qué te ha hecho el viejo? ¿Dónde está esa niña dulce que corría por el pasillo cada vez que yo abría la puerta para verme? ¿Dónde está aquella mirada inocente? ¿Qué ha pasado, Alexia? ¿Qué ha pasado durante estos años que he estado fuera? No sé quién eres, no te reconozco cuando hablas, te muestras fría, dices cosas absurdas y no sé si te das cuenta de lo que está pasando realmente. Mírame, bajo estas barbas y este pelo largo, sigo estando yo: Carlos, tu hermano mayor, el que te contaba cuentos por la noche, el que te manda postales desde París, el que…

Alexia.— … el que no podía mirarme así, a los ojos, porque le recordaba demasiado a nuestra madre, el que se fue sin mirar atrás, el que no llama nunca, el que insultaba al viejo, el que le robaba por las noches, el que consiguió amargarle la vida, el que se dejaba el pelo largo para molestar, el que es más egoísta que todos los egoístas juntos… Sí, te conozco, sé quién eres.

Alexia se separa de él.

Alexia.— También sé que nunca me llevarás a París, que desaparecerás en cuanto se solucione esto… a no ser que… que seas tú el que haya matado a nuestro padre y Manuel lo descubra. Manuel es muy listo, papá siempre lo decía. Papá quería mucho al inspector Requejo. Le mandaba un telegrama todas las Navidades. ¿Lo has hecho? ¿Lo has matado tú?

Carlos.— ¿Eso crees?

Alexia.— ¿A qué has venido?

Carlos.— Él me llamó, nos llamó a todos. Lo sabes de sobra.

Se oye un golpe, que proviene de la sala de interrogatorios. Los dos se quedan callados.

ESCENA VI

Al otro lado de la pared, en una habitación sin ventana, con una lámpara en el techo, una mesa y dos sillas.

MANUEL.— Si te encontrabas mal, me lo tenías que haber dicho.

JUAN.— Ya estoy mejor. De repente se me nubló la vista y… Ayer no cené y hoy tampoco nos ha dado tiempo a comer nada. Tengo un nudo en el estómago que… Me alegro de que estés con nosotros en esto.

MANUEL ayuda a levantarse a JUAN y lo sienta en una silla.

MANUEL.— Me han obligado. No es fácil para mí tener que hablar con vosotros y… Yo qué sé, yo también quería a vuestro padre; si no llega a ser por él, nunca hubiera llegado a donde estoy y…

JUAN.— Y si no fuera por ti…

MANUEL.— ¿Por qué no me has llamado en estos años?

JUAN.— Me daba vergüenza. Cada vez que mi padre te nombraba en casa, no sé, me ponía a pensar en ella. Me venía su cara todo el rato.

MANUEL.— Éramos amigos, ¿no? "Casi hermanos", decías tú. Esperaba, no sé, algo de…

JUAN.— ¿Agradecimiento?

MANUEL.— Puede que esa sea la palabra.

JUAN entonces deja el tono lastimero y tímido y se enfrenta a MANUEL.

JUAN.— Me ayudaste, sí, lo hiciste. No tengo que agradecértelo toda la vida. ¿Te parece poco todo lo que mi padre ha hecho por ti? Todo lo que esta familia te ha dado.

MANUEL.— Si tu padre hubiera sabido que mataste a aquella chica, ¿qué hubiera pasado?

JUAN se lanza a por él. Le empuja, le coge de la solapa de la chaqueta. MANUEL no se inmuta.

JUAN.— No vuelvas a decir que maté a esa chica. No vuelvas a decirlo en toda tu vida.

MANUEL se sorprende del arranque violento de JUAN. Arranque que dura pocos segundos porque enseguida JUAN se viene abajo. MANUEL al verle así, le abraza.

MANUEL.— Lo siento. Lo siento de verdad. No tenía que haber dicho lo que he dicho. Y menos hoy y menos en este lugar.

JUAN mira a la cara a MANUEL.

JUAN.— No sabes lo que me ha costado pasar esa página… Y ahora, ahora esto.

MANUEL.— Bueno, vamos a hacerte las preguntas rutinarias para que puedas irte a casa.

JUAN.— Está bien.

JUAN intenta recomponerse y va hacia la mesa. Se sienta en la silla y se apoya en la mesa. MANUEL se sienta enfrente.

MANUEL.— Ya le habéis contado a mis compañeros cómo lo encontrasteis. Eran más o menos las ocho de la mañana. Le están haciendo la autopsia en este momento. El informe forense nos dirá la hora exacta de la muerte.

JUAN.— Nadie nos ha pedido permiso para hacer la autopsia.

MANUEL.— Sí, se le pidió a Carlos, por ser el mayor.

JUAN.— No tenía ni idea.

MANUEL.— Creía que él os había informado.

JUAN.— No.

MANUEL.— ¿Sabes si tu padre había manifestado anteriormente la intención de matarse?

JUAN.— A mí no.

MANUEL.— ¿Te sorprendió que lo hiciera?

JUAN.— Sí. Siempre hablaba de los suicidas como hombres sin valor, los despreciaba.

MANUEL.— ¿Ha pasado algo en los últimos meses que pudiera hacer tomar esa decisión?

JUAN.— No, que yo sepa, no.

MANUEL.— ¿Por qué estabais todos en la finca?

JUAN.— Mi padre nos había reunido. Carlos llevaba sin pisar España cuatro años. Mi padre quería hablarnos de la herencia.

MANUEL.— ¿Y no suena eso a despedida? Una reunión extraordinaria con sus tres hijos en una finca alejada del domicilio familiar.

JUAN.— Mi padre quería explicarnos todo.

MANUEL.— Cincuenta y nueve años. ¿No es muy pronto para hablar de herencia? Es como si tuviera pensado morirse.

JUAN.— Quería vender la finca. Sabía que no podía hacerlo sin el consentimiento de Carlos. Sabes que la mitad es nuestra, herencia de mi madre.

MANUEL.— ¿Y por qué quería venderla?

JUAN.— No lo sé.

MANUEL.— Juan, has estado pegado a tu padre toda tu vida. Eres su secretario personal. ¿Cómo no vas a saberlo?

JUAN.— No soy su secretario. Tengo mi propio despacho.

MANUEL.— Lo sé. Llevas los casos que tu padre te consigue. A mí no tienes que mentirme.

JUAN.— Soy un buen abogado.

MANUEL.— No lo dudo. Pero sigues ejerciendo de secretario de tu padre. Seguro que sabes…

JUAN se levanta.

JUAN.— No tengo que responder a todo esto. Voy a exigir que te retiren del caso. Es como si te hubieran dado la oportunidad de saldar tus cuentas con nosotros. ¿Qué te hemos hecho?

MANUEL.— Siéntate. Trato de saber si había alguna razón por la que tu padre quisiera quitarse la vida. Nunca hubiera pensado que un hombre como él lo hiciera. Tranquilízate.

JUAN.— No puedo.

MANUEL abre un expediente que tiene encima de la mesa.

MANUEL.— La pareja de guardia civiles encontró en tu habitación una escopeta.

JUAN se sorprende.

JUAN.— Sí, mi escopeta de caza.

MANUEL.— ¿Qué hacía en tu armario?

JUAN.— Bueno, a veces la dejo ahí.

MANUEL.— Hemos hablado con Ángel. No sabía que Clemente hubiera muerto. No conocía a su hijo.

JUAN.— ¿Qué ha dicho, Ángel?

MANUEL.— Que tu padre le había mandado limpiar su carabina ayer por la tarde y que tu escopeta estaba en el sótano junto a las demás armas.

JUAN.— Sí. Anoche me la llevé al cuarto. Queríamos ir al coto de caza hoy.

MANUEL.— Tu padre quería ir hoy a cazar. Tú no.

JUAN.— ¿Quién te ha dicho eso?

MANUEL.— Ángel os oyó discutir. Tu padre quería ir con Carlos y contigo a dar una vuelta por el campo. Tú no entendías por qué le trataba a tu hermano como si no hubiera pasado nada estos años, como si se hubiera olvidado de que su hijo militaba en el partido socialista francés… Eso es lo que dijiste.

JUAN.— Cambié de opinión. Pensaba levantarme para ir de caza con él, por eso me llevé la escopeta a la habitación. Fue solo por eso.

MANUEL.— Tu hermana dice que cuando fue a avisarte estabas vestido igual que la noche anterior, sentado en la cama, despierto.

JUAN.— Me quedé dormido así, vestido, encima de la cama. No fue una noche normal.

MANUEL.— No pudo serla. Tu padre se suicidó al día siguiente.

JUAN.— ¿Dónde quieres ir a parar?

MANUEL se levanta. Se quita la chaqueta. Saca un pañuelo y se limpia el sudor.

MANUEL.— Un hombre que manda preparar su escopeta para ir de caza, no se ahorca a la mañana siguiente. Entre sus papeles había un recibo. Había pagado un viaje a Lisboa en el tren nocturno.

JUAN.— Lo sé. Tenía una reunión allí, con antiguos compañeros de Falange.

MANUEL.— Muchos planes para un suicida.

JUAN.— Mi padre siempre tenía planes.

MANUEL.— ¿Por qué no vinieron Mercedes y las niñas?

JUAN.— Mi padre no quiso. Quería hablar solo con sus hijos.

MANUEL.— ¿Y hablasteis?

JUAN.— Discutimos. Todos discutimos.

MANUEL.— ¿Por la herencia?

JUAN.— Carlos se negó a dar permiso para vender la finca. Mi padre, que había estado muy comedido, saltó y, bueno…, el resumen es que discutimos. En todas las familias se discute.

MANUEL.— Sí, eso es verdad, pero no en todas se suicida un padre.

JUAN.— Vale, ya. No sé nada más de lo que te he contado.

MANUEL.— ¿Por qué bajaste el cuerpo?

JUAN.— Porque creía que estaba vivo.

MANUEL.— No debiste hacerlo.

JUAN.— ¿Cómo no lo iba a hacer? Creía que respiraba. Creía que aún le podía salvar la vida.

Manuel se calla de nuevo. Mira el expediente y lo cierra.

Manuel.— Me van a mandar una relación de asuntos que hayan pasado por la Gobernación estos meses. Sé por los periódicos la detención de los obreros de la fábrica de zapatos y cómo tu padre se encargó personalmente de que las huelgas no volvieran a importunar… ¿Tienes idea de que sufriera amenazas de algún tipo?

Juan.— No recuerdo una época de mi vida en la que no las tuviera. Llamadas a media noche, anónimos en el buzón… Era algo normal en mi casa. ¿Por qué lo preguntas? Sabes tú mejor que yo esa respuesta. ¡Cuántas veces tu madre cogió el teléfono y venía, muerta de miedo, a contarnos que alguien quería matarnos!

Manuel.— Ni siquiera me has preguntado por ella.

Juan.— Sé que está viviendo con tu hermana y que no reconoce a nadie.

Manuel.— Ni siquiera a mí. En sus delirios habla de vosotros. Sobre todo de Alexia.

Juan se muestra incómodo. Se levanta.

Juan.— Perdona por haber desaparecido este tiempo. No tuve agallas ni de decirte gracias.

Manuel.— Tu padre lo supo. No sé cómo, pero lo supo. Vino a verme un día. Traía un sobre con dinero. Lo dejó encima de una mesa como esta. Yo acababa de ser ascendido a inspector en la Brigada de Homicidios. Sabía que él me había ayudado a conseguir el puesto. Me ofreció un cigarro, se encendió otro y me dijo que quería agradecerme lo que había hecho por ti. Yo no acepté el dinero. Me dijo que eras débil, el más débil de los tres y que no hubieras soportado mirarle a los ojos el resto de tu vida si lo de aquella chica hubiera salido a la luz. Las cosas no son como antes. Si algún periódico extranjero hubiera filtrado el caso, habría destrozado su carrera. Un gobernador civil no podía tener un hijo asesino a los ojos del Generalísimo, me dijo. Así que quería pagarme el favor.

JUAN.— No sigas.

MANUEL.— No acepté el dinero. Le dije que ya me había pagado los estudios y que, gracias a él, estaba donde estaba. Me preguntó entonces por la chica. Le conté que se llamaba Graciela y que te había vuelto loco, que no habías querido matarla, que todo había sido un accidente, que… la tiramos al río, que nunca más se supo.

JUAN no puede más, no puede seguir escuchando.

JUAN.— No es verdad, no es verdad. Nunca vino a verte. Nunca trajo ese sobre con dinero. Nunca supo lo que pasó. No es verdad…

MANUEL.— Lo sabía, lo sabía como lo saben todos. Su familia denunció la desaparición. Sus padres trajeron a comisaría unas cartas que tú le habías mandando: le decías que la matarías si te dejaba. Yo hice desaparecer esas pruebas.

JUAN.— Nunca me lo dijiste.

MANUEL.— Porque me borraste de tu vida. Borrándome a mí, borrabas lo que habías hecho.

JUAN.— Quiero salir de aquí.

MANUEL.— Sal. Seguiremos más tarde.

JUAN se acerca a la puerta y se va. MANUEL se queda solo. Destruido por la conversación, colérico.

MANUEL.— Tenía diecisiete años y los ojos azules. Le apretaste el cuello hasta que dejó de respirar. No te quería, claro que no te quería. "Eres enfermizo, estás totalmente dominado por tu padre y no sabes amar". Eso ponía en una de las cartas. La escondiste en tu coche y viniste a mi casa. Estabas sudando, tartamudeabas y me pediste ayuda. Y yo no pude negarme. Te veía tan frágil, tan poca cosa, que te ayudé. Cada día de mi vida me he arrepentido de haberlo hecho.

ESCENA VII

Hace calor. La luz de la tarde entra por la ventana de una manera oblicua y roja. Alexia está en una esquina. Carlos está tumbado en una de las bancadas y Juan come un poco de fruta.

Alexia.— El lunes me examiné de piano. *Gaspard de la Nuit: Trois Poèmes pour Piano d'après Aloysius Bertrand… Tesorero de la noche: tres poemas para piano sobre Aloysius Bertrand*. Está considerada una de las piezas más difíciles del mundo de ejecutar. Ravel se empeñó en burlarse del Romanticismo y le salió una obra magnífica, su mejor composición.

Alexia tararea la pieza mientras finge tocar el piano.

Alexia.— Suspendí. Tendré que presentarme en septiembre. Me pasaré el verano encerrada en el salón de casa, estudiando. *(Pega un respingo.)* Acabo de acordarme. Contratamos a Jean Pierre para que viniera a afinar el piano. Habíamos quedado hoy a… *(Mira su reloj.)* A esta hora. Está muy solicitado, no sé cuándo podrá volver.

Juan.— *(A Carlos.)* Dile que se calle, por favor, no la aguanto más.

Carlos.— Díselo tú.

Alexia.– No me gusta que mis manos suden. Nunca sudan. No sé por qué hoy sí… Se agrietan con facilidad, por eso en la farmacia me hacen esa crema con extracto de almendra…

Juan.— Por favor, Alexia. No puedo más. Me va a estallar la cabeza como sigas hablando.

Pero Alexia no tiene ninguna intención de parar. Es más, se pone a rodear a Juan con sus palabras.

Alexia.— Le diré a Manuel que me deje llamar al afinador, que sepa que no vamos por una cuestión importante… Así, a lo mejor hace una excepción y vuelve mañana.

Juan no puede más y zarandea a su hermana.

JUAN.— ¿Qué te pasa? ¿Por qué no dejas de hacerte la niña estúpida? No puedo más.

ALEXIA.— Me haces daño.

CARLOS parece que sale de su letargo.

CARLOS.— *(A JUAN.)* Déjala en paz.

JUAN.— ¿Vas a llevártela a París a vivir contigo?

CARLOS.— No.

JUAN.— Pues yo tampoco me la voy a llevar a mi casa.

ALEXIA busca la manera de estar en medio de sus dos hermanos.

ALEXIA.— No habléis como si yo no estuviera.

JUAN.— ¿La dejamos sola con sus dolores de cabeza, sus delirios y su piano?

CARLOS.— No voy a volver porque papá haya muerto.

ALEXIA.— Yo no os necesito para vivir. No os necesito a ninguno de los dos.

Ni JUAN, ni CARLOS le hacen caso a ALEXIA. Siguen enfrentados como si ella no existiera.

JUAN.— *(A CARLOS.)* Ya. Nada que tenga que ver con esta familia, tu familia, tiene que ver contigo. Ni siquiera que nuestro padre haya cogido una cuerda y se haya ahorcado en nuestro salón después de cenar con nosotros.

CARLOS.— Aquí estoy, ¿no? Vine cuando el viejo me llamó.

JUAN.— ¿Y por qué? ¿No estabas bien en tu exilio?

CARLOS.— Me llamó y vine.

CARLOS se muestra tranquilo, impasible ante un JUAN cada vez más fuera de sí.

JUAN.— A sacarnos más dinero. Lo que has hecho toda tu vida.

CARLOS.— ¿Y tú qué has hecho? La casa en donde están tu mujer y tus preciosas hijas ahora mismo, ¿la compraste tú? El

despacho donde se pone de relieve el pésimo abogado que eres, ¿también lo compraste tú?

JUAN.— No has hecho nada por él, ni por nosotros, ni por nadie…

ALEXIA desde lejos azuza.

ALEXIA.— *(A CARLOS.)* Fue idea de Juan, vender la finca.

JUAN.— Cállate, Alexia.

CARLOS.— No la vuelvas a mandar callar.

ALEXIA.— Sí, le oí hablar con papá. Sabían que tú y yo tendríamos que consentirlo porque era la herencia de mamá. Papá dijo que prefería verte, que prefería hacer las cosas bien. Él siempre decía que era mejor hacer las cosas bien, que costaba lo mismo que hacerlas mal, pero dormías mejor.

JUAN.— Sí, así fue. Hubiera preferido que no vinieras. Si no hubieras venido, no se hubiera colgado.

ALEXIA entonces se vuelve a CARLOS.

ALEXIA.— Juan piensa como yo. Piensa que tú le mataste.

CARLOS se aleja de los dos, medio riéndose con amargura.

CARLOS.— ¿Yo? Os oigo a los dos y no puedo ver a los hermanos que dejé. No sé qué ha pasado en estos años, no tengo ni idea. A veces, os parecéis de una forma patética a él y, otras veces, me dais pena. Los dos dependiendo en todo de la generosidad de nuestro excelentísimo padre. Alexia, la pequeña, la protegida, la enferma, la pobre niña que se ha criado sin madre y que todos tenemos que querer. Y tú, una versión en miniatura de su progenitor, pero con los ojos llenos de miedo y el pecho rebosante de cobardía.

JUAN.— *(A CARLOS.)* ¿Qué le dijiste? Fuiste el último en irte a la cama. Yo estaba esperando a que lo hicieras, te oí entrar en la habitación. Sé que estuviste hablando con él.

ALEXIA.— Hablaron de la huelga en la fábrica de zapatos. Estuve un rato escuchándoles. Papá se puso muy nervioso, no quería hablar, pero tú sí, sí querías.

CARLOS.— Sí, hablamos de eso. De cómo los periódicos franceses lo habían sacado en primera página, de cómo esta mierda ya se estaba acabando. Sí. Le dije que no se podría limpiar las manos, que las tenía teñidas de sangre.

JUAN.— ¿Qué sabes tú de esa huelga? ¿Te crees todo lo que cuentan los periódicos? No tienes ni puta idea de nada. ¿Sabes que estaba amenazado, sabes que entraron en la finca y que intentaron quemarla con todos nosotros dentro? Mercedes y mis hijas no volverán a pisar la finca después de aquella noche.

ALEXIA.— Solo se quemó una parte de la cochera. El hijo de Clemente consiguió que no se propagara.

CARLOS.— ¿Cuántos siguen en la cárcel? Había diez trabajadores detenidos y no se ha vuelto a saber de ellos. ¿Cuántos mandó encarcelar?

JUAN.— ¿Todavía no sabes cuál es el trabajo de un Gobernador Civil? Deberías, ¿no? Si tiene que mantener el orden, pues lo mantiene. ¿O has pasado de ser socialista a ser anarquista? Es eso, vamos, suéltanos tu discurso sobre la libertad.

CARLOS se levanta la camisa. Tiene una cicatriz.

CARLOS.— Este es mi discurso.

ALEXIA se acerca a mirar.

ALEXIA.— ¿Qué te pasó?

CARLOS.— Me reventaron el bazo. Tuvieron que operarme.

JUAN.— Una herida de guerra. *(Sarcástico.)* Estos franceses también tienen mano dura.

CARLOS.— Fue aquí. El tiempo que estuve detenido. Me sacaron de la cárcel y me llevaron al Hospital de la Paz. Allí estaba papá. Me dio mi pasaporte y un billete para irme a París. No me miraba a los ojos. No podía. Yo no tenía fuerza ni para escupirle.

Alexia.— Pero tú nunca nos contaste eso. Nunca me lo escribiste.

Carlos.— ¿Para qué?

Juan empieza a aplaudir.

Juan.— Ya tenemos un héroe en la familia.

Carlos.— Búrlate y ahora mira un poco quién eres, en lo que te has convertido por no separarte del viejo, por hacer lo que él ha querido siempre… Ahora no vas a tener más remedio que empezar a pensar por ti mismo.

Alexia.— Siempre has odiado a papá, siempre. Y eso que eras su preferido. Era otro desde que te fuiste. No podíamos nombrarte sin que le embargara una tristeza infinita. Decía que le habías traicionado, que no entendía nada…

Carlos.— Sí, entendía. Claro que entendía.

Juan.— Deja a un lado esa superioridad moral. Te has ido a un país "libre" y sigues corriendo delante de la policía. ¿Es que no sabes hacer otra cosa, rojo de mierda?

Carlos le mira con desprecio y vuelve a la bancada. Hace calor y se seca el sudor con la camisa.

Carlos.— Todavía nadie me ha dicho por qué papá quería vender la finca. A mí no me lo dijo. Eso sí, casi se puso de rodillas implorándome que diera el permiso. Que tenía una razón para matarse estaba claro. Lo ha hecho. Y vosotros sabéis por qué. Estoy seguro, de que sabéis qué ha pasado, pero preferís desplazar la culpa. Es tan fácil acusarme de cualquier cosa. En estos cuatro años me habéis dibujado en vuestra cabeza como os ha dado la gana. Y ahora soy una especie de diablo… "rojo". Si mamá hubiera vivido, nuestras vidas hubieran sido muy distintas.

Juan.— ¿Qué tiene que ver mamá ahora en todo esto?

Carlos mira a Alexia.

Carlos.— Todo. No le hubiera dejado mancharse las manos de sangre.

Juan y Alexia se miran entre ellos. Ha sido nombrar a la madre y los tres se han callado de repente. Cada uno vuelve a su lugar, a esperar.

Alexia.— Tocaré el piano en el funeral. Elegiré la pieza preferida de papá. *Nada*, de Ravel.

Carlos.— Fue a verme al hospital. Yo tenía los ojos hinchados y mi visión era borrosa. Había posibilidad de que perdiera un ojo. Pero supe por el sonido de sus pasos que era él. No le hablé. Se sentó en la butaca y pidió que no metieran a ningún paciente más en la habitación. Pasó la noche conmigo, esperando a que al día siguiente me operaran. Ninguno de los dos podía dormir. Yo no despegué la boca, pero él me contó cosas, cosas que no me había contado nunca: me habló de la guerra, de cómo había sido alcalde de su pueblo cuando nosotros no habíamos nacido, de cómo se enamoró de nuestra madre, del día que había nacido cada uno de nosotros. Yo ya le odiaba hacía mucho y para mí era casi una tortura escucharle. Pero hubo un momento en el que su voz me resultaba desconocida y pensé que era otro hombre, quizás un paciente con el que compartía habitación. Pensé que era un tipo atrapado, atrapado en su ambición. Pensé que a lo mejor no era mala persona, que solo era un instrumento, un instrumento más del poder, un instrumento que el poder acabaría por romper en algún momento. Me pareció un tipo que se esforzaba en esconder su fragilidad. Amaneció y él me dijo que esperaría siempre que volviera a casa, hiciera lo que hiciera. Siempre esperaría que yo volviera a casa.

Bueno, pues ya he vuelto a casa.

ESCENA VIII

Alexia está sentada como si estuviera en el banco del piano. Su espalda recta, su actitud desafiante. Enfrente, en otra silla, Carlos también está sentado. La cabeza entre las manos y un cierto aire de derrota. En medio, Manuel Requejo, llevando los dos interrogatorios. Interro-

gatorios que se han dado sucesivamente en el tiempo, pero a los que vamos a asistir a la vez.

Manuel Requejo le tiende un expediente bastante voluminoso a Carlos. Carlos no lo coge y la carpeta se cae al suelo con estruendo.

Manuel.— ¿No quieres mirar tu expediente policial?

Carlos.— Me lo sé.

Manuel.— No se lo pusiste fácil a tu padre.

Carlos.— Me gustaría saber en calidad de qué nos estás interrogando. ¿De testigos, de sospechosos de un crimen, de acusados?

Manuel.— Dímelo tú.

Carlos.— Yo creo que tú nos estás interrogando no como brillante policía, sino como resentido. Sí, me parece que ha sido el resentimiento el que te ha llevado a aceptar este caso. Te conozco, Manuel, te conozco perfectamente.

Manuel no pierde los nervios, mira a Alexia.

Alexia.—No sé. De verdad que no lo sé. Ya hemos dicho lo que vimos. No entiendo que nos tengan aquí todo el día. Tendremos que preparar el entierro de mi padre y, sinceramente, creo que estamos perdiendo el tiempo. A no ser que… hayas descubierto algo. ¿Mi padre se suicidó o hay algo que no sabemos?

Manuel.— Hay algunas razones para pensar que el Gobernador no se suicidó. Podríamos decir que lo suicidaron.

Alexia.— Lo sabía.

Carlos.— No me lo creo. Estás tratando de tirarme de la lengua. No te voy a contar la basura que hay dentro de mi familia, bastante conoces ya. No voy a caer en tu trampa.

Alexia.— Más que saberlo, lo intuía. ¿Es alguno de mis hermanos, no? ¿Lo mató Carlos? Por eso no bajaba al salón cuando yo fui a llamarle… ¿O ha sido Juan? Estaba muy nervioso y con la ropa del día anterior.

Manuel.— O fuiste tú, Alexia.

Alexia se ríe.

Alexia.— Yo quería a mi padre. Era todo para mí. No lo entienden. Todo. No sé qué voy a hacer ahora. Me quedaré sola. Mis hermanos no querrán hacerse cargo de mí y… Me duele la cabeza. ¿Me pueden traer algo para el dolor de cabeza? Sigo con los dolores. Tu madre me ponía unos paños por las noches que me calmaban bastante. Me acuerdo mucho de tu madre. La pobre Araceli, como le llamaba mi padre. La pobre Araceli nos ha cuidado mucho a todos. Dale recuerdos de mi parte.

Manuel.— Lo haré. Ella también se acuerda mucho de ti.

Carlos.— Si es verdad que hay indicios que apuntan a que no fue un suicidio, deberías decírmelos.

Manuel.— Enséñame las manos.

Carlos y Alexia le muestran las palmas de las manos hacia arriba.

Carlos.— ¿Sabes mirando las manos si son manos de asesino?

Alexia.— ¿Qué pasa con mis manos?

Manuel.— La cuerda no la ató tu padre. No pudo atarla sin mancharse las manos de grasa. Esa cuerda, el hijo de Clemente la había utilizado para remolcar uno de los tractores que se había atrancado en el barro, hace un par de días. La cuerda estaba manchada de aceite. Tu padre tenía las manos totalmente limpias. No pudo agarrar esa cuerda y hacer un nudo de ahorcado sin marcharse las manos.

Carlos.— Qué buen policía eres, no se te escapa ni una. Yo pude hacer ese nudo y pude lavarme las manos después.

Alexia.— Yo no tengo ni idea de hacer esos nudos. ¿Eso me libra?

Manuel.— También la mesa que utilizó para encaramarse estaba en el sitio que no tenía que estar. Según el testimonio de Alexia que fue la primera en llegar al lugar…, no sé si decir "crimen"…, la mesa estaba en la parte izquierda del salón. Nadie recuerda haber escuchado un golpe. Si vuestro padre se suicidó, debió darle una patada a la mesa. ¿Y por qué nadie escuchó el

golpe? Es una mesa pesada. No es fácil hacerla caer sin ruido. Ya sé, se supone que estabais dormidos.

Carlos.— ¿Y por qué tengo la sensación de que estás mintiendo?

Manuel.— Yo tengo la misma sensación contigo.

Alexia.— Yo no oí la mesa caer, yo no hice ese nudo… ¿Cómo le mataron entonces?

Manuel.— Alguien pudo atar esa cuerda a la barandilla de la biblioteca, obligarle a subir a esa mesa y después retirarla.

Carlos.— ¿Obligar a mi padre a hacer algo? Inspector Requejo, no sabe lo que está diciendo.

Manuel.— Probablemente le obligaron a golpe de pistola.

Alexia no aguanta más, ni el calor, ni las preguntas.

Alexia.— ¿Me puedo ir? No me encuentro bien.

Manuel.— No, Alexia. No te puedes ir antes de contarme quién es Francisco Muro Rey.

Alexia, que se había levantado, se sienta y deja a su lado la cara de niña "tonta".

Carlos.— Todo encaja, ¿no? El hijo contestatario, el que más se ha enfrentado a él en público, el "rojo de mierda" vuelve a su casa. Aprovecha una reunión familiar para ajusticiar a su padre. Buen titular. Ah, perdón…, que no queremos titulares. No nos significuemos. He oído muchas veces eso. Era mi eterna pelea con mi padre. "Piensa lo que quieras", me decía, "pero que nadie se entere".

Manuel.— *(A Alexia.)* ¿Quién es Francisco Muro Rey? *(A Carlos.)* ¿Quién viajaba en el tren contigo? Sabemos que es alguien del partido. También sabemos que iba disfrazado y que te trajo hasta la finca en un coche que os dejaron aparcado cerca de Chamartín.

Alexia.— No conozco a nadie que tenga ese nombre.

Manuel.— Alexia, no tengo prisa. Podemos estar aquí toda la noche. Prefiero que seas tú la que me cuentes quién es, aunque yo ya lo sé.

Carlos.— No tengo por costumbre delatar.

Manuel.— Está detenido. En el coche había explosivos para hacer saltar la finca entera.

Carlos.— Vaya, lo sabes todo. ¿De qué me acusas ahora? De montarme en un coche que resulta que llevaba explosivos en su maletero, de ser compañero de tren de…

Manuel.— Veníais a por él, algo salió mal, y decidiste matarlo por tu cuenta.

Carlos.— Lo bueno de haber pasado muchos interrogatorios es que o me dan dos hostias o todo me parece demasiado educado y me da la risa.

Manuel entonces le cruza la cara y lo zarandea. Carlos se deja.

Manuel.— Hijo de puta. Aceptaste venir a hablar de la herencia para matarlo.

Carlos.– No fue así, pero me hubiera encantado que el viejo hubiera volado por los aires. Lo he soñado muchas veces. Pero no, no tengo ni idea de qué me estás hablando. Ni de los explosivos del coche, ni de nada. Lo siento, no podrás encerrarme. Tengo pasaporte francés. De algo me sirvió que mi abuela fuera francesa. No podrás detenerme, ni acusarme de nada, porque no he hecho nada.

Alexia.— Es un chico que conocí hace tiempo.

Manuel deja a Carlos en el suelo y se vuelve hacia Alexia.

Alexia.— Vino un día a nuestra casa. Quería hablar con mi padre, pero él no estaba y yo le abrí la puerta. Mi padre se enfadó mucho conmigo por haber hablado con él. Solo me dijo que quería explicarle los motivos de la huelga y que…, bueno, no sé qué más. Solo hablé dos minutos, nada más. No le volví a ver nunca.

Alexia se viene abajo. Ya no tiene ni la espalda recta, ni la mirada desafiante.

Carlos.— Tú que lo sabes todo. ¿Por qué mi padre quería vender la finca? ¿Tiene que ver con la puta? ¿Se había quedado sin dinero el viejo?

Manuel.— No estoy aquí para contestar a nadie y menos a ti.

Carlos.— Manuel, Manuel… "Manolito" te llamaba mi padre. Nunca nos hemos caído bien. Mira que tu madre ha sido una excelente persona, pero tú…

Manuel.— No ha muerto. No hables de ella en pasado.

Carlos se levanta y le hace una caricia impertinente en la cabeza al inspector.

Carlos.— ¡Cuánto has sufrido, Manolito! Ser el hijo de la criada en una casa de ricos. No debe ser fácil. ¿Te acuerdas cuando te pillaba mirando por los ojos de la cerradura cómo mis padres follaban? Tenías cuatro o cinco años y ya eras todo un pervertido.

Manuel.— No voy a caer en tus provocaciones.

Carlos.— Peor fue cuando viste a tu madre con mi padre. Eso sí que fue fuerte. Mi padre follándose a tu madre. Eso te permitió crear la fantasía de que el gran Gobernador era tu padre biológico.

Manuel.— Eso no es verdad.

Carlos.— Claro que no es verdad, pero podría haber sido, ¿no? Si no fuera porque tu madre apareció en nuestra casa, embarazada de seis meses. Ya estabas dentro cuando conoció a mi padre.

Manuel.— Carlos, déjalo. No hables más de mi madre o puede que busque una excusa para que no puedas volver a Francia.

Carlos.— Las amenazas siempre se te han dado muy bien. Tú espiabas y luego chantajeabas a mi madre. Bonita manera de pagarse los estudios.

Alexia busca la puerta.

Alexia.— Necesito respirar.

Manuel.— Alexia, Francisco Muro estuvo en tu habitación toda la tarde.

Alexia.— No es verdad.

Manuel.— Sabes que sí.

Alexia.— ¿Y qué si fuera verdad?

Manuel.— Su padre está en la cárcel, incomunicado. Hace meses que van a diario a preguntar por él. Lo detuvieron cuando agredió a un policía en la fábrica de zapatos.

Alexia.— Sí, es verdad. Francisco estuvo en casa. Quería ver a mi padre. Yo le dije que viniera a la finca. Tiene cinco hermanos. Su madre está enferma y su padre solo estaba haciendo huelga por defender su trabajo y…

Manuel.— Le quieres, ¿no?

Alexia.— No tengo que contestar a eso. Él no ha hecho nada.

Manuel.— Estaba lleno de odio. Cree que su padre ha muerto en la cárcel. Eso le han dicho. Que no aguantó y que murió de una paliza.

Alexia rompe a llorar.

Alexia.— ¿Qué ha hecho ese hombre? ¿Qué ha hecho para que le traten de esa manera? ¿Por qué mi padre no hizo nada? Yo se lo dije, le dije que hablara con quien tuviera que hablar, que lo liberaran, que la familia supiera que estaba vivo, que… Pero mi padre me lo confirmó, me dijo que había sido un accidente, que solo les querían dar un escarmiento, que no se podían permitir que la cosa se fuera de madre como en Francia, que en España ni los obreros, ni los estudiantes tomarían las calles, que yo no sabía nada de política y que tenía que entender que, a veces, hay que actuar con mano dura, que…

Manuel.— Alexia, cuéntame todo.

Carlos.— Mi padre era Dios. Para mí, para Juan y para Alexia. Nos unimos mucho cuando murió mi madre. Nos sen-

tíamos dentro de un barco, con un capitán fuerte y con un bebé al que todos teníamos que cuidar. Sí, mi padre era Dios. Un Dios que se ponía su uniforme para llevarnos a misa los domingos. Yo estaba muy orgulloso de él, hasta que lo vi follando con tu madre… Fue la primera vez que el Dios se me vino abajo. Se lo dije y me miró con su aire de condescendencia diciéndome que se sentía muy solo desde que había muerto mi madre. Antes de morir mi madre, ya lo hacía. No sé. Éramos pequeños y empecé a odiarle. Sentía que me mentía todo el tiempo. Era como si ese capitán se lo hubiera llevado la tormenta y me hubiera dejado otro hombre, un hombre oscuro, que gritaba por teléfono, que aceptaba todos los cargos que le ofrecían y que había anulado a Juan, obligándole a seguir sus pasos dentro del Movimiento. Conmigo no pudo. Mucho antes de que yo me metiera en política, pensé en matarle. Sí. Soñaba con matarle. Luego, gracias a ser su hijo, me hice muy famoso en la universidad. Me disfracé de "oveja negra". Sí, eso hice. Jugar todas mis cartas. Tenía mucho valor ser hijo de un gobernador y militar en la izquierda. Le hubiera matado, sí le hubiera matado.

Manuel va a consolar a Alexia.

Manuel.— Alexia, tenemos a Francisco detenido. Será mejor que me digas la verdad.

Alexia se pone iracunda con la información.

Alexia.— No… soltadlo… Él no ha hecho nada. Habló con mi padre antes de que llegaran mis hermanos. Llegó en bicicleta a la finca. Yo le escondí en mi habitación para que el hijo de Clemente no le viera. Esperamos a que papá viniera. Y sí, hablamos con él. Papá le confirmó que su padre estaba muerto y le prometió que le tramitaría una ayuda social. Después se fue y…

Manuel.— *(A Carlos.)* Tu hermana ha confesado que ella mató a tu padre.

A Carlos le duele esta información.

Carlos.— Alexia no puede haber confesado que ha matado a mi padre. No te creo. Es absurdo.

Alexia.— Lo maté yo. Sí. Después de cenar. Hablé con él. Le dije que era un "monstruo". Que cuántas muertes tenía que tener sobre su conciencia, que había destrozado la familia de Francisco, que no era un trabajo lo que él tenía, que era otra cosa… que hasta ese momento no me había dado cuenta, pero que empezaba a entender todo… que nos amenazaran…

Alexia no puede más. El llanto la embarga. Carlos se va a consolarla. La acuna en sus brazos y le limpia las lágrimas.

Carlos.— Ella cree que he vuelto solo para matarle. Me adora. Me adora más allá de lo que una hermana debería adorar a un hermano. Ella quiere salvarme, quiere salvarme… Yo no le voy a dejar que se culpe. Yo maté a mi padre.

Alexia se aferra a él de una manera casi enfermiza.

Carlos.— Ahí lo tienes, Requejo, ahí tienes tu confesión. Yo lo maté. *(A Alexia.)* No llores más, Alexia. No llores más.

ESCENA IX

Juan.— El día que fui a ver a Venancio Colambre sabía lo que me iba a encontrar. Papá me había enseñado las fotos. Estaba descamisado, sentado en un sillón de terciopelo rojo, totalmente bebido, con una sonrisa de satisfacción que jamás le había visto. Elvira, sentada encima de él, le besaba el pecho. Había más, en todas mi padre sonreía. Venancio me recibió. Estaba medio borracho. Me invitó a tomar algo, me ofreció una puta y después me preguntó si yo era "el inútil". ¿"El inútil"? Así me llamaba todo el mundo en los alrededores de Los Zorzales, "el hijo inútil del Gobernador". El listo era el que se había ido a Francia y la pequeña todo el mundo sabía que estaba loca.

Volví a la finca, quemé los negativos con mi padre delante. Él sabía que yo estaba enfadado, me conocía bien. Me preguntó qué me pasaba. No le respondí. Entonces me obligó a sentarme y

yo me eché a llorar. Me tiró su pañuelo. "Para ser como yo, tendrás que empezar a dejar de llorar". No sonreía. No tenía ni un ápice de simpatía hacia mí. Me despreciaba. Yo sé que me despreciaba, pero yo envidiaba la cara de felicidad de aquellas fotos.

ALEXIA.— Cuando me di cuenta, había encontrado el lago, pero estaba rodeada de desconocidos. Volví sobre mis pasos, busqué su cara en todas las caras, pero ninguno de esos hombres era él. Pensé que me había animado a buscar los patos del Retiro para que me perdiera. Carlos siempre me decía que era igual que mamá y, aunque papá no me lo dijo nunca, lo veía en su cara cada vez que me miraba. No tengo la culpa de que mamá muriera cuando yo nací. No tengo la culpa. ¿Por qué todos me echáis la culpa de haberla matado?

Me escondí detrás de un árbol. Me quería morir. Papá no me iba a buscar, sabía que no me iba a buscar. Una señora me encontró. Era del barrio. Nos conocía. Me llevó a casa. Yo me había meado y tenía los zapatos manchados de barro. Cuando llegué, papá me mandó a la habitación. Ni un beso, ni un reproche. Estuvo sin hablarme muchos días. Una noche vino a mi habitación, me acarició la cabeza y me dijo que si volvía a escaparme, no dejaría que volviera a casa. Eso dijo. Eso no se le puede decir a una niña de seis años. Dijo que mi madre se había escapado una vez y que le había dicho lo mismo. Eso dijo.

ESCENA X

MANUEL.— Como lo oye. Sí, tengo dos confesiones: la de Carlos Paterna y la de Alexia. Si no estuviera totalmente seguro de que no ha sido un suicidio, hace horas que hubiera cerrado el caso. No, no me sirven todavía. No puedo cerrar la investigación. ¿No querían la verdad?

Les pedí la identidad del compañero de tren de Carlos Paterna. Si el coche llevaba esa carga de explosivos, me parece desmesurada para atentar solo contra el Gobernador, a no ser que quisieran volar todo el edificio de la Gobernación de Guadalajara. Están entrenados para no hablar. Lo apunto: Ignacio Blecua. Lo recuerdo. Fue detenido con Carlos Paterna por difundir

propaganda en la universidad. Ya le dije que el Gobernador tenía muchos enemigos. Sí, lo sé, amigos también tenía muchos.

Elvira Pacheco Ramos, natural de Zaragoza, cuarenta y cinco años. Tiene un nutrido expediente policial. Ha sido detenida en repetidas ocasiones por escándalo público, varios delitos contra la salud pública. Regenta un club de carretera a menos de diez minutos de Los Zorzales, en el kilómetro 76 de la carretera comarcal C-211. Cuando le informaron de que el Gobernador había muerto, se puso a llorar de manera desconsolada. No ha dejado de hacerlo desde entonces. No hemos podido sacarle nada, pero en el registro que se ha efectuado en su vivienda se ha encontrado un billete para el tren nocturno a Lisboa.

Una de sus chicas nos confirmó que Elvira planeaba dejarlo todo. Hacía más de dos años que tenía relaciones con el Gobernador.

La semana pasada la vieron discutir con Venancio Colambre, el dueño del club, no sabemos exactamente de qué. Hemos procedido también a la detención del señor Colambre. En su domicilio se ha encontrado dinero en efectivo, dos armas de fuego y unas fotos comprometedoras de varios clientes… Por supuesto. Ha acertado. Había fotos del Gobernador con Elvira en actitudes poco decorosas.

Los periódicos ni saben ni sabrán lo que ha ocurrido; no por mí, por lo menos. De todas maneras, me temo que mucha gente sabía de su relación con Elvira Pacheco y el tema de la represión en la fábrica ha levantado muchas ampollas en la comarca.

Todavía no tengo claro lo que pasó. Francisco Muro Rey ha tenido que ser reducido. Se opuso con vehemencia a su detención. Sí, el hijo del obrero de la fábrica de zapatos, el que ha muerto en la cárcel. Es uno de los autores del incendio que se produjo hace quince días en la finca de Los Zorzales. No el único, pero puede que fuera el cabecilla, el ideólogo. Uno de sus compañeros está cantando y se ha ofrecido a colaborar a cambio de que le procuremos un trabajo en cualquier lugar de España.

Sí, les tendré al tanto. A sus órdenes.

ESCENA XI

Manuel se pone en el centro del cuadrilátero y escupe preguntas.

Manuel.— Juan, tus dos hermanos se confiesan autores del crimen. ¿Qué piensas?

Juan.— Alexia no mató a nadie.

Manuel.— ¿Y Carlos?

Juan.— No lo sé.

Alexia.— Le maté.

Carlos.— Deja ya de decir tonterías, Alexia. No le has matado. Di la verdad.

Alexia.— Estaba furiosa.

Manuel.— ¿Por qué? ¿Por el padre de Francisco?

Alexia.— Sí. Por el padre de Francisco y por todo. Velaba por la seguridad de España, decía él. ¿Qué quiere decir eso? ¿Qué quería decir? ¿Qué había que detener a hombres de bien y darles palizas hasta que sus cabezas estallaran?

Carlos.— No sabes nada de la vida, Alexia. Él no ha dejado que te enteraras de nada. ¿Qué sabes de España? ¿Qué sabes de papá?

Manuel.— No pudiste atar la cuerda a la biblioteca. No pudiste obligar a tu padre a subirse a su mesa. No tienes fuerza para retirar esa mesa.

Alexia.— Lo hice. Lo hice.

Juan.— Alexia. Manuel lleva razón. No hiciste nada.

Manuel.— ¿Por qué le mataste?

Alexia.— Le maté porque descubrí quién era.

Manuel.— Fue Francisco el que te contó, el que te convenció para que les abrieras la puerta de la finca, el que te utilizó para poder incendiarla. Y como no le salió, vino a verte anoche. Fue él, ¿no? Él fue el que amenazó a tu padre después de la cena. El que estuvo debajo de la cama de tu habitación, esperando el momento en el que tus hermanos desaparecieran de escena. Estaba dolido, muy dolido. Todos sabían que su padre estaba muerto. Tú también lo sabías. Tu padre os lo había confirmado a los dos. ¿Es así, Alexia? Es así. Tú dices que has matado a tu padre,

pero no te creemos. Es imposible que movieras con tu peso la mesa. Fue Francisco Muro.

El silencio hace que ALEXIA *vaya hacia* MANUEL*, lo mire con serenidad.*

ALEXIA.— No. Francisco se fue después de hablar con mi padre. Yo me quedé a solas con él. Perdí los nervios. Le golpeé con rabia en el pecho. Mi padre me agarró de las muñecas y me empujó para que le dejara en paz. Caí al suelo. Le insulté y después me fui a mi habitación. Bajé a cenar. Me mostré todo lo impertinente que pude. Y cuando por la mañana lo vi muerto, pensé que Carlos había hecho lo que yo quería. No lo maté, pero me hubiera gustado hacerlo.

CARLOS va hacia ALEXIA*, la abraza y se la lleva con él hacia su rincón.*

MANUEL.— ¿Fuiste tú, Carlos Paterna? Escuchaste la discusión con Alexia. Y adelantaste el plan que tenías preparado desde París. Simplemente tenías que acompañar a tu padre a la Gobernación al día siguiente y darles todos los datos del lugar a tus compañeros. Los han detenido a todos.

CARLOS.— ¿Tú crees que yo te voy a contar algo a ti?

MANUEL.— A mí no. A tus hermanos.

JUAN.— ¿Volviste para matarle?

CARLOS.— No le sigáis el juego. Manuel está muy cómodo en este *ring*. Nos tiene hundidos. Es el heredero moral de nuestro padre. ¿No os dais cuenta? Él también vela por la seguridad del país. Tienes esa mirada condescendiente sobre nosotros que no soporto.

JUAN.— ¿No volviste para hablar de la casa?

CARLOS.— ¿Qué me importa a mí la casa? Claro que no volví por eso. Pero no voy a contar mis planes. No delante de este ser abyecto, que está mordiendo nuestra mano.

MANUEL.— No hace falta que cuentes nada. En realidad, tu gran amigo Ignacio Blecua está contestando puntualmente a

todo lo que se le pregunta. Cruzas la frontera en tren, te traen a la finca en un coche lleno de explosivos. Solo hay que echar un vistazo a vuestras fichas policiales paras saber que dos y dos son cuatro.

Carlos es ahora el que se coloca en mitad del cuadrilátero, después de dejar con cuidado sentada a Alexia.

Juan.— ¿De verdad venías a matarle? No lo puedo entender. Vives lejos de nosotros. No te falta dinero. Has hecho lo que has querido con tu vida. Te permites despreciarnos con la superioridad moral que te dan tus ideas de izquierdas. Estás vivo porque él quiso que siguieras vivo. Eres el único que no tenía motivos para matarle. El único de los tres.

Manuel.— Sí, hay motivos. Piensa en su carrera. Será un héroe entre los suyos si es capaz de atentar contra su padre. Las ideas por encima de la familia. La política por encima de la familia.

Carlos.— No sabéis de qué estáis hablando. Las cosas van a cambiar y van a cambiar muy pronto. Este mundo que tanto os ha protegido no funciona. Ya no vamos a poner la otra mejilla si nos cruzáis la cara en un interrogatorio. Se desmorona poco a poco todo lo que mi padre ayudó a construir. Qué ironía. Tanto velar por la seguridad, tanta represión para acabar chantajeado por una puta.

Carlos se ríe.

Manuel.— ¿Fue por Alexia? Por eso adelantaste su ejecución. Diste una vuelta por la finca. Ángel te vio entrar en la cochera. Pudiste ver la cuerda. Habías oído desde tu cuarto toda la conversación de tu padre con Francisco y con tu hermana.

Carlos.— A todo eso digo "sí".

Manuel.— Podías haber cogido tu escopeta de caza. Esa que nunca te gustó. Sabes disparar. Pero no. Querías verle morir, sabías lo que tu padre opinaba de los suicidas, querías deshonrarle, humillarle… Querías verle morir.

Carlos.— A eso también diré "sí". Quería verle morir.

Alexia.— Carlos, te quiero… te quiero más que a todos. Si lo hiciste por mí, te querré toda la vida, todo el tiempo, todo… Te quiero más que a Francisco. Él me ha besado. Me ha besado varias veces, pero no como tú.

Juan está desesperado.

Juan.— Alexia, calla, calla…

Alexia.— *(A Carlos.)* ¿Te fuiste por mí?

Carlos no le contesta.

Alexia.— Te fuiste y me dejaste sola. Me decías que me querías, me lo decías todo el tiempo, pero te fuiste. Hasta que llegó Francisco, no había nadie más en mi vida. Yo soñaba contigo, con que algún día regresaras y me llevaras a París.

Carlos.— Déjalo ya, Alexia. Déjalo.

Manuel los deja consolándose en la penumbra. Juan está con las manos en la cara. Manuel se sienta a su lado. Parecen dos amigos que se van a hacer confidencias.

Manuel.— Juan, ya es hora de que te saques ese tormento.

Juan.— Ya tienes dos asesinos confesos. ¿Qué más quieres?

Manuel.— La verdad.

Juan.— ¿Y por qué yo voy a saberla?

Manuel.— Matar es fácil, sobre todo cuando no es la primera vez.

Juan se levanta.

Juan.— Supongo que tendrás pruebas.

Manuel.— Bueno, todas muy circunstanciales. Huellas tuyas en el garaje. Grasa en tu cama de la cuerda. Tu arma en la habitación.

Juan respira y va hacia sus hermanos, más sereno que nunca.

JUAN.— Lo maté yo. Había perdido la cabeza por esa mujer. Colambre nos había chantajeado con unas fotos durante meses. Quería venderlo todo y macharse a Lisboa con ella. La cena era una cena de despedida. Sabía que Carlos no le permitiría vender la casa y le dio igual. El piso de Madrid está vendido hace semanas. No volverás allí, Alexia, lo vendió con tu piano y con las porcelanas de mamá. Mi estudio también. Me dijo que ya era hora de que empezara a buscarme la vida por mi cuenta. Yo sabía lo que pensaba de mí, sí, eso, que era un "inútil", que nunca me habían querido en los círculos de poder que él frecuentaba. "El hijo inútil" del Gobernador. El chico frágil que mató a una jovencita y la tiró al río. ¿Es eso?

Se gira a MANUEL.

MANUEL.— Cuando creías que tus hermanos dormían bajaste a por la escopeta, la cargaste. No te atreverías a dispararle. Sabías que no podrías hacerlo. Pensaste en tus hijas, en Mercedes y fue cuando viste la cuerda. No sería complicado. Después subiste al salón. Tu padre estaba en el porche, como cada noche, fumando mientras se bebía una copa de ginebra. Te dio tiempo a poner la cuerda en la barandilla, sin que él lo notara. Después le llamaste. Él acudió. Le apuntaste con la escopeta y le obligaste a subir a la mesa. Para eso se ayudó poniendo el pie en una silla. Fue más rápido de lo que tú creías, porque él no se resistió.

JUAN.— No le importaba ya nada. No le importaba dejarme. Yo era su hijo "inútil", el único que había estado a su lado toda la vida, el que iba a ver a Colambre, el que le hacía los trabajos sucios… Ese era yo y ahora me abandonaba por una puta. Me dejaba en la calle por una puta. ¿Y mis hijas? ¿Qué iba a pasar con mis hijas?

MANUEL.— Subiste con él. Con una mano le apuntabas y con la otra le ponías la cuerda en el cuello. Después bajaste. Y no te lo pensaste mucho, ¿o sí?

JUAN.— Le dije que no se fuera, que lo arreglaríamos, que yo me encargaría de deshacerme de Elvira, que nuestro proble-

ma era ella. Pero dijo que yo no sabía lo que era querer a alguien, que era un monstruo, que maldecía el día que había nacido.

Todos se callan.

JUAN.— No lo soy. Quité la mesa. Su cuerpo se descolgó. Los ojos abiertos. La falta de aire. No se resistió. Apenas pataleó en el aire. Después el balanceo. Después nada.

CARLOS y ALEXIA abrazan a su hermano. JUAN se vuelve hacia MANUEL.

JUAN.— ¡Ayúdame! Te lo suplico. Ayúdame.
MANUEL tarda en contestar, pero lo hace con rotundidad.

MANUEL.— No. No hay una segunda vez. No puedo hacer nada por ti. Quedas detenido. Te leeré tus derechos y avisaré al juez de guardia.

MANUEL se va a ir. CARLOS deja a ALEXIA con JUAN y alcanza a MANUEL.

CARLOS.— Fue un suicidio.
MANUEL.— Sabes perfectamente que tu hermano dice la verdad.
CARLOS.— Los tres queríamos matarlo, Francisco también, Ignacio Blecua iba a volar el edificio de la Gobernación mañana. Mi padre iba a morir de todas formas.
MANUEL.— No sé dónde quieres ir a parar.
CARLOS.— Os viene bien otro mártir. ¿Por qué no aprovechar la ocasión?
MANUEL.— No te entiendo.
CARLOS.— Sí, me entiendes. Tú también sabes de política. ¿Y si no, cómo has llegado hasta aquí? Te olvidaste de ser persona, para convertirte en alguien. Me parece bien. Ya apuntabas maneras desde pequeño. Sabes cómo utilizar la información.

Manuel.— No tengo nada que hablar contigo, Carlos. Del tema de los explosivos tendrás que dar cuenta también en el juzgado. No te vamos a devolver el pasaporte, hasta que no quede claro.

Carlos.— Francisco Muro Rey estuvo en mi casa, discutió con mi padre. ¿Por qué no pudo esconderse en la finca y matarlo por la noche?

Alexia.— Eso no es verdad. Francisco no le haría daño a nadie.

Carlos.— La prensa lo agradecerá. El crimen tapará el abuso que mi padre hizo ordenando esa represión brutal en la huelga de la fábrica de zapatos. Pobre gobernador, asesinado en su propia casa, delante de sus tres hijos, por un hijo de la revolución. Seguro que Francisco tiene algo que ver con los comunistas.

Alexia.— ¿Qué estás diciendo?

Carlos.— A Francisco no lo soltarán, le caerán quince años por el incendio de la finca. Morirá como su padre, de una paliza. ¿Es así, no? Así es como funcionan las cosas.

Juan va hacia ellos.

Juan.— Alexia, a nadie le va a servir que me pudra en la cárcel.

Manuel.— ¿Queréis que acuse a alguien de un delito que no cometió?

Carlos.— Algo muy habitual en cuarteles y comisarías.

Alexia.— No, estáis locos.

Carlos.— *(A Alexia.)* Quiero salvar a nuestro hermano. Eso es lo que quiero.

Manuel.— No. No lo haré. No puedo hacer eso.

Juan.— ¿Por qué me ayudaste entonces? Fuiste tú el que cargó el cuerpo de Graciela conmigo. Lo tiramos juntos. Oímos juntos el sonido del agua cuando el cuerpo cayó al río. *(A Alexia.)* Acusa a Francisco, Alexia. Con tu testimonio podremos acusarle.

Alexia.— Juan…

Carlos.— Alexia, hazlo por mí. Me acusáis de no haber hecho nada por esta familia. Ahora quiero hacerlo. Ahora esta-

mos los tres solos. Los tres nos tendremos que ayudar, ya no tenemos a nuestro padre, ni para pedirle, ni para culparle de todos nuestros males.

Alexia asiente y se abraza a Juan. Manuel se retira de ellos y les mira con desprecio.

Manuel.— Sois todos peor que él. Mucho peor que él. No lo voy a consentir. Me pidieron la verdad y eso es lo que voy a poner en ese informe. Toda la verdad.

Carlos.— Siempre te has sentido parte de esta familia. En tu fantasía, claro. Te bastaba un telegrama del viejo por Navidad. Se follaba a tu madre cuando era joven, y de vieja, ni una visita, ni un ramo de flores el día de su cumpleaños.

Manuel quiere escapar de allí.

Manuel.— No tengo por qué seguir escuchando todo esto.

Juan.— Tú querías la verdad. Pues ahí está la verdad.

Manuel.— No contéis conmigo.

Manuel se va, los tres hermanos se quedan solos. Se miran. Hablan con nostalgia.

Alexia.— ¿Os acordáis de cuando me enseñabais palabrotas para que se las dijera a las monjas?

Carlos.— Claro. Te ponías colorada al decirlas.

Juan.— Sí, se te ponía la nariz muy roja.

Alexia.— Yo siempre presumía de vosotros. Decía que erais mis dos ángeles. Y la hermana Visitación me decía: "Tus hermanos son unos demonios, los pobres frailes franciscanos no saben qué hacer con ellos".

Carlos.— No éramos tan malos. Alguna que otra travesura… nada grave. *(A Juan.)* ¿Te acuerdas de aquel día en el que mamá nos sacó del colegio para llevarnos al cine?

ESCENA XII

El sonido agresivo de una máquina de escribir inunda la sala. Manuel Requejo, en camisa y fumando, termina de redactar un informe. Carlos entra. Manuel, al verle entrar, se levanta.

Manuel.— Pronto vendrá un coche oficial a por vosotros. El entierro está preparado. Habrá una capilla ardiente y está preparada la versión oficial.

Carlos.— Vengo a darte las gracias.

Manuel.— Mi informe, puedes leerlo. Cuenta la verdad.

Carlos.— Pero nos habéis comunicado que mi hermano está libre de cargos.

Manuel.— Sí. Tal y como vosotros pedíais. Francisco Muro Rey será acusado de asesinato. Tu hermana ha firmado una declaración en la que se le acusa, y mis jefes están dispuestos a aceptar esa versión. Mañana saldrá en todos los periódicos.

Carlos.— Y tú te llevarás una medalla.

Manuel.— No. Ahora tengo trabajo. Puedes irte, por favor.

Carlos en vez de irse se sienta al otro lado de la mesa.

Carlos.— No creas que no me duele haber acusado a ese chico.

Manuel.— No te excuses conmigo. No hace falta.

Carlos mira lo que está escribiendo.

Carlos.— ¿Una carta de dimisión?

Manuel.— No es asunto tuyo. Vete.

Carlos.— Sabremos recompensarte los trabajos que has hecho por esta familia.

Carlos entonces se levanta para irse.

Manuel.— ¿Con dinero?

Carlos.— ¿Con qué otra cosa si no?

Manuel.— Me dais asco, Carlos. Los tres.

Carlos.— ¿Y tú eres el digno? ¿Sabes cuál es tu trabajo? Tu trabajo es barrer la basura que tiran otros. Y lo sabes hacer muy bien. Esta solución nos conviene a todos. A ti, también. La dignidad en este país no da de comer.

Carlos saca la hoja y la rompe.

Manuel.— Espero no volver a cruzarme con vosotros en la vida.

Carlos.— Y yo espero que te asciendan, muy pronto. Y gracias, otra vez.

ESCENA XIII

Manuel Requejo está en su casa de nuevo, delante de su espejo. Se desnuda poco a poco. Se prepara para afeitarse de nuevo.

Voz en off de hombre.— 25 de octubre de 1968. Boletín Oficial del Estado. El Ministro de la Gobernación, don Camilo Alonso Vega, resuelve el conceder a los siguientes servidores de la patria, la orden al mérito policial: por su encomiable labor en la investigación del asesinato del Gobernador Civil de Guadalajara, don Juan Paterna de la Torre, hasta la fecha de su muerte, al inspector Manuel Requejo Salmerón; por su buen hacer en las tareas de identificación de cadáveres en el accidente ferroviario de Barcelona, al forense don Enrique Trigueros Benavides; por su perseverancia en la disolución de células anarquistas en la provincia de León, al policía local Jaime Pérez San Andrés; por su dedicación…

La luz se extingue a la vez que las palabras.

Manuel.— Es muy fácil matar a un hombre… y es insultantemente fácil vivir con ello. Descanse en paz, Gobernador.

FIN.

Entrevista Atravesada

Yolanda García Serrano

Yolanda García Serrano

Yolanda García Serrano compagina la escritura y la dirección para el teatro, el cine y la televisión. En cine, ha obtenido numerosos premios internacionales, además de un Goya por *Todos los hombres sois iguales* (1994). En teatro, obtuvo el Lope de Vega junto a Juan Carlos Rubio en 2013 por *Shakespeare nunca estuvo aquí*. En Nueva York, consiguió tres premios HOLA (*Hispanic Organization of Latin Actors*), entre ellos el premio a Mejor Obra Teatral por *Ser o no Cervantes*. En 2017, quedó finalista del Primer Torneo de Dramaturgia celebrado en el Teatro Español en Madrid. Su última obra estrenada, *¡Corre!*, ha vuelto a la cartelera tras su enorme éxito en la primera temporada de exhibición.

Entrevista Atravesada

Personajes
Aspirante
Jefa

Una mujer de mediana edad, sentada tras la mesa de un despacho, lee unos currículums.

Jefa.—¡Siguiente!

Una mujer algo más joven, que está sentada junto a otros aspirantes, se levanta y va hacia la mesa.

Aspirante.— Buenas tardes.
Jefa.— Buenas tardes, siéntese, por favor.
Aspirante.— Gracias.

La Aspirante se sienta frente a la mujer, quien ni siquiera la ha mirado.

Aspirante.— Venía por lo del…
Jefa.— *(Sin levantar la vista.)* … lo del puesto de trabajo. Ya lo supongo.
Aspirante.— Sí, claro.
Jefa.— ¿Nombre?
Aspirante.— Elvira Sánchez Jimeno.
Jefa.— Elvira… sí, aquí está…
Aspirante.— *(Nerviosa.)* Ese es mi currícu… lo mandé por e-mail, tal como pedían. Ya no esperaba que me llamaran, así que me llevé una alegría inmensa…
Jefa.— Es usted optimista.
Aspirante.— Lo dice por…
Jefa.— *(Cortándola.)* Porque todavía no tiene usted el puesto y ya se ha alegrado.

Aspirante.— Lo sé, lo sé, pero solo que te llamen ya es…
Jefa.— *(Cortándola de nuevo.)* ¿Edad?
Aspirante.— 36.
Jefa.— Va a cumplir 37.
Aspirante.— Sí. Suele pasar, después de los 36, cumples…

Por primera vez, la Jefa mira a la Aspirante por encima de sus gafas, y esta enmudece.

Aspirante.— Perdone, son los nervios…
Jefa.— ¿Se pone usted nerviosa con frecuencia?
Aspirante.— No, no, en absoluto, soy una persona muy controlada.
Jefa.— ¿Sabe usted en qué consiste el puesto de trabajo que ofrecemos?
Aspirante.— En el anuncio ponía que era para ejercer de Relaciones Públicas.
Jefa.— Exacto. ¿Y sabe usted a qué nos referimos con eso?
Aspirante.— Imagino que a tratar con clientes, o posibles clientes.
Jefa.— Y eso lo deduce por…
Aspirante.— Bueno, las Relaciones Públicas son para relacionarse con agentes externos…
Jefa.— ¿Agentes?
Aspirante.— Agentes, clientes, ya me entiende… Pero si fuera usted tan amable de aclarármelo…
Jefa.— Es para atender en la recepción de la empresa. Fundamentalmente atender el teléfono de la centralita, distribuir las llamadas entrantes y salientes.
Aspirante.— Estupendo. Me encanta hablar por teléfono.
Jefa.— *(Mosqueada.)* ¿Perdón?
Aspirante.— Quiero decir que se me da bien el teléfono. Las Relaciones Públicas las domino a la perfección.
Jefa.— Así que se considera usted doña perfecta.
Aspirante.— No, yo no…
Jefa.— Pues estaría bien que lo fuera. Ya sabe que hay mucha competencia.

Aspirante.— Imagino, sí. Tal como está la cosa…

Jefa.— ¿A qué se refiere?

Aspirante.— El trabajo. Es difícil encontrar hueco en el mercado. Y más siendo mujer. Y si a eso añadimos la edad…

Jefa.— Aquí no nos importa ni la edad ni el sexo de los aspirantes. Como habrá visto, hay hombres y mujeres de todas las edades esperando para hacer la entrevista.

Aspirante.— Y no sabe cuánto se agradece. He enviado cientos de currículums y es la primera empresa que se pone en contacto conmigo.

Jefa.— ¿Experiencia?

Aspirante.— ¿Cómo dice?

Jefa.— Experiencia he dicho…

Aspirante.— En el anuncio pone que no se necesita. Precisamente lo he traído…

La Aspirante saca un recorte de periódico. La Jefa ni se inmuta.

Aspirante.— ¿Ve? Aquí dice: "no es necesaria experiencia".

Jefa.— No es que sea imprescindible, pero siempre viene bien haber trabajado en algo similar.

Aspirante.— Ah, pues sí. Mi último trabajo fue como dependienta y estoy acostumbrada a tratar con el público. Cuatro años estuve.

Jefa.— ¿Por qué se marchó?

Aspirante.— No me marché.

Jefa.— La echaron.

Aspirante.— Cerraron la tienda.

Jefa.— O sea, que la echaron.

Aspirante.— A mí y a todos. Cerraron por quiebra.

Jefa.— O sea, que la tienda no vendía mucho.

Aspirante.— Tuvo pérdidas el último año, sí.

Jefa.— ¿Se considera usted responsable?

Aspirante.— Sí, señora, soy muy responsable.

Jefa.— De que la empresa cerrara, pregunto.

Aspirante.— *(Sorprendida y más nerviosa.)* No, señora, no. En absoluto.

Jefa.— Vamos, Elvira, confiese que, si la empresa quebró por falta de ventas y usted se dedicaba a vender, alguna responsabilidad tendrá.

Aspirante.— Era la que más caja hacía, pero la empresa…

Jefa.— La empresa no se mantuvo con sus ventas.

Aspirante.— Bueno, visto así…

Jefa.— Dígame de qué otra manera se puede ver.

La Aspirante calla. Sabe que la discusión no le puede conducir a nada bueno.

Jefa.— Títulos académicos.

Aspirante.— ¿"Académico" quiere decir si tengo alguna carrera?

Jefa.— Quiere decir académico.

Aspirante.— Bachiller superior.

Jefa.— *(Afirmando.)* Ninguna carrera universitaria.

Aspirante.— Se lo habría dicho.

Jefa.— ¿Eso quiere decir…?

Aspirante.— Que para coger el teléfono no creo que haga falta. "Le atiende Elvira, ingeniero informático, ¿con quién desea hablar?" *(Ríe nerviosa.).*

Jefa.— Y esto me lo dice usted por…

Aspirante.— *(Se pone seria.)* Por los nervios. Perdone.

Jefa.— Ya me imaginaba.

Aspirante.— En el anuncio tampoco ponía que se requería carrera universitaria…

Jefa.— Y no se requiere. Pero si no le importa, soy yo quien hace la entrevista y quien decide qué preguntas debo hacer.

Aspirante.— Por supuesto. No quería yo…

Jefa.— Bien. El horario sería de 8 a 3. ¿Algún problema?

Aspirante.— No. Mi hija mayor puede llevar al niño a la guardería, así que por mí, encantada.

Jefa.— Ah, ¿pero tiene hijos?

Aspirante.— Dos.

Jefa.— No lo pone en su currículum.

Aspirante.— No sabía que había que ponerlo.

Jefa.— Es conveniente para conocer el perfil del aspirante.

Aspirante.— Perdone, pero creí que se trataba solo de poner los datos profesionales.

Jefa.— Aquí nos gusta conocer a fondo al futuro trabajador. O sea, dos hijos.

Aspirante.— Dos, sí. Pero no se preocupe, no hay ningún problema con los niños.

Jefa.— Eso lo decidirá la empresa, ¿no le parece?

Aspirante.— Si le digo que tengo el tema de los hijos resuelto, no creo que a la empresa…

Jefa.— Bueno, verá, el caso es que habíamos pensado en una persona que no tuviera problemas de horarios porque a veces la jornada se alarga hasta más de las tres. Incluso puede que se la necesite alguna que otra tarde. Los ejecutivos no tenemos horarios fijos.

Aspirante.— Ya imagino. Por mí, ningún problema. De mis hijos me encargo yo.

Jefa.— ¿Y dice que no hay ningún problema? Si es usted la encargada de los niños…

Aspirante.— Me refiero a que yo me organizo. Y me organizo bien.

Jefa.— ¿En qué sentido?

Aspirante.— El niño sale de la guardería a las cinco y mi hija mayor…

Jefa.— Deposita usted mucha responsabilidad en una niña.

Aspirante.— Tiene 13 años y es muy madura para su edad. El segundo llegó inesperadamente y ella me ayuda mucho. Por eso digo que a la empresa no debe preocuparle…

Jefa.— Puede que a usted no le importe, pero a nosotros sí.

Aspirante.— No falté ni un día a mi anterior trabajo. Puede usted pedir referencias.

Jefa.— ¿En una tienda cerrada?

Aspirante.— Ahí está el teléfono del dueño. Nos hicimos grandes amigos.

Jefa.— ¿Le gusta hacerse amiga de los jefes?

Aspirante.— No, señora… Bueno, sí, quiero decir… Estábamos todo el día juntos y me consideraba una empleada modelo. Fui su mejor vendedora, ya se lo he dicho.

Jefa.— Aquí nos gusta mantener las jerarquías. El exceso de confianza conduce a la dejadez de funciones.

Aspirante.— Ningún problema. Sé mantener las distancias si es necesario.

Jefa.— Volvamos al tema de los hijos.

Aspirante.— Usted olvídese de los niños. Ni se darán cuenta de que los tengo.

Jefa.— ¿Se olvida usted de ellos con facilidad?

Aspirante.— No, señora. Mis hijos son lo primero.

Jefa.— Por encima del trabajo, supongo.

Aspirante.— Sí, señora… Digo, no, señora. Sé diferenciar mi vida personal de mi vida laboral. Y las compagino a las mil maravillas.

Jefa.— Comprenda que nuestra empresa debe asegurarse de que los trabajadores respondan con total fidelidad a unas normas iguales para todos y, si un día su hijo se pone enfermo, yo no podría negarme a que cumpliera con su responsabilidad como madre.

Aspirante.— ¡Ni que los hijos se pasaran la vida enfermos!

Jefa.— Tampoco puede aseverar que no va a ocurrir. Y ya le digo que la empresa…

Aspirante.— ¿Y por qué dan por hecho que, si eso sucede, será la madre la que se quedará en casa? ¿No se puede quedar el padre, o los abuelos, o una persona contratada para ello?

Jefa.— ¿Su marido no trabaja?

Aspirante.— Bueno, en este momento no tengo marido, pero a mis hijos nunca les ha faltado de nada. Por eso me es tan necesario el trabajo. Imagine los gastos que supone llevar una casa, se me ha acabado el paro y…

Jefa.— O sea, que lo de que se quede el padre con ellos era pura especulación.

Aspirante.— Hablaba de casos generales.

Jefa.— ¿Padres?

Aspirante.— ¿Cómo dice?

Jefa.— Si cuenta usted con los abuelos para el tema infantil.

Aspirante.— No, no viven aquí, pero me las he apañado muy bien sin ellos.

Jefa.— O sea, que está usted sola al cargo de dos menores.

Aspirante.— Tengo vecinos, amigos, mi hija…

Jefa.— Así que, si surge una emergencia, una enfermedad de varios días, lo normal es que sea usted…

Aspirante.— Lo normal es lo anormal en este país, y así nos van las cosas.

Jefa.— ¿A qué se refiere?

Aspirante.— Está claro, ¿no? Como soy mujer, usted da por hecho que seré yo quien abandone el puesto de trabajo.

Jefa.— Insisto, si su hijo se pone enfermo…

Aspirante.— ¡Y dale con el niño! ¿Pero qué le ha hecho a usted mi hijo?

Jefa.— Mi responsabilidad es tener en cuenta todas las posibilidades antes de contratar a nadie.

Aspirante.— ¿Ah, sí? ¿Y si un empleado se rompe un pie? ¿Y si a usted misma le diera una hepatitis? ¿Y si hay un virus de gripe y media empresa se contagia? ¿Qué pasa entonces, se echa a los empleados a la calle? ¿Se les pide a los demás que firmen que no van a coger ninguna enfermedad durante el periodo laboral? ¿Ha firmado usted eso? ¿Está segura de que no le va a dar un infarto hoy mismo?

Jefa.— Está usted sacando las cosas de quicio.

Aspirante.— ¿Acaso me considera candidata para el puesto?

Jefa.— Teniendo en cuenta su situación personal…

Aspirante.— Vamos, que el hecho de tener experiencia con el público no cuenta. Haber estado cuatro años atendiendo a desconocidos cara a cara con excelentes resultados, tampoco. Y todo porque he tenido la mala idea de parir dos veces, aunque yo le asegure que eso no me imposibilita para optar a coger un puto teléfono.

Jefa.— Insisto, está sacando las cosas de quicio. Y no le consiento ese lenguaje.

Aspirante.— ¡Me ha obligado usted y su empresa de los cojones! Y si no quieren mujeres con hijos, lo deberían especificar en el anuncio. "Se necesita señora o señorita sin hijos y que no los piensen tener". Mejor aún, pidan mujeres estériles, o monjas de clausura, pero no me hagan perder el tiempo, porque… ¿sabe qué? Métase el anuncio donde le quepa. ¡La madre que la parió!

Le lanza el anuncio hecho una bola a la cara y se marcha muy digna, dejando a la Jefa con la boca abierta.

Jefa.– ¡Menudo carácter! ¡Siguiente!

Si en la Ciudad la Luz

Eva Guillamón

Esta obra dramática recibió una Beca de Dramaturgia de la Comunidad de Madrid en el año 2009.

Eva Guillamón

Eva Guillamón comenzó su trayectoria profesional como fotógrafa para diferentes medios de comunicación. En Nueva York se adentró en el mundo del teatro como intérprete y cantante y ya de vuelta en Madrid estudió Dramaturgia en la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD). Entre sus últimos trabajos, cabe destacar la cantata *Somos naturaleza,* de la que es autora del libreto y directora escénica y cuyo estreno tuvo lugar en julio de 2017 en el Teatro Real de Madrid. Muchas de sus obras abordan la relación entre lo sonoro y lo literario, interés que cobra vida en su dúo Dúa de Pel, al que se ha podido ver recientemente en el British Museum de Londres, la prestigiosa Juilliard School de Nueva York o de gira por China gracias a la promoción del Instituto Cervantes. Desde 2009 co-presenta el programa de radio *Es Sexo*, que en 2011 recibió el galardón a Mejor Programa Nocturno de Entretenimiento por la Academia de la Radio de España. En 2018 sale a la luz su primer poemario titulado *Off the record*.

https://evaguillamon.com/

Si en la Ciudad la Luz

Personajes Principales
Alicia
Antonia
Eugenia
Ángela
Olivia
Alberto

Otros Personajes
El Técnico
El Niño Ciego
El Sociólogo
El Conductor
La Ciudad…

El público del programa de radio es el público del teatro. Cuando EUGENIA llame a los oyentes, estos saldrán al escenario desde el patio de butacas.

De noche, no habrá iluminación más allá de velas, linternas o los faros de los escasos vehículos a motor autorizados. Todos los personajes llevarán siempre una linterna frontal para evitar la oscuridad. La mayoría solo la enciende de noche.

ACTO ÚNICO

Noche cerrada a la luz de las velas y las linternas. Sin electricidad, la radio también sale a escena, en una ceremonia nocturna sometida a las leyes del teatro.

EUGENIA.— "Nunca me ha molestado la luz para dormir,
pero la primera noche en mi casa nueva
descubrí una farola que apuntaba a mi almohada.
Me levanté a bajar la persiana.
No había.

Era un mirador
sin cortinas,
y madrugué para comprarlas.
Tupidas.
Y las colgué.
Unas horas después se fue la luz.
Hoy las he quitado.
Cuando me despierto
a mitad de la noche
no abro los ojos.
Imagino la luz de la farola
en su sitio,
de repente,
y me siento tan feliz
que me doy la vuelta
y sigo durmiendo".
Sara, de la calle Toledo.

Buenas noches, Antonia. La primera vez con nosotros y ya estás pidiendo canción. A la mayoría le cuesta muchas noches.

ANTONIA.— Gracias por seleccionarme.

EUGENIA.— Tu petición me ha conmovido, y tu insistencia. ¿A qué te dedicas, Antonia?

ANTONIA.— Quiero escuchar *Cançao de Embalar,* de Zeca Afonso, y dedicarla.

EUGENIA.— Vamos allá.

ANTONIA.— Alicia…

Silencio.

ANTONIA.— Para ti, Alicia.

Silencio.

EUGENIA.— *Cançao de embalar,* de Zeca Afonso, versión de Alicia Galván.

Silencio.

EUGENIA.— Alicia, por favor.
ANTONIA.— Para ti, Alicia.

Silencio.

EUGENIA.— Alicia, por favor, *Cançao de embalar.*
ANTONIA.— Para ti, Alicia.
EUGENIA.— Ya, Antonia. Alicia es música y tiene muy buen oído. Muchas gracias por participar.
Alicia, canción.

ANTONIA, de pie, recuerda a ALICIA cantando. Sobre el silencio de ALICIA, la voz de EUGENIA cada vez más nerviosa: "Alicia, canción"; "Alicia, Cançao de embalar"; "Alicia, por favor…", y las críticas del público asistente hacia ANTONIA por permanecer de pie se entremezclan en un paisaje sonoro desolador.

TÉCNICO.— *(Con un megáfono.)* Lleven siempre dos linternas, una frontal y una de mano, y pilas de repuesto para ambas. Caminen rápido y no se detengan a hablar en la calle, menos con un desconocido. Es obligatorio que lleven la tarjeta médica que indica su grupo sanguíneo y las alergias que sufren. Nunca olviden el *spray* de defensa cuando anden por la calle y no duden en utilizarlo si creen que se encuentran en situación de peligro. Mucho cuidado de camino a casa y buenas noches.

Todos abandonan la Plaza Mayor. Tras escasas horas de inactividad, antes del amanecer los barrios de la ciudad madrugan para generar electricidad con su propia energía. En la plaza de Las provincias, a las órdenes de su director, un pelotón de desempleados en bicicleta estática pedalea una melodía de corriente alterna que dura una jornada laboral. La vida sedentaria solo es memoria de otro tiempo, los cuádriceps resucitaron con la muerte de la televisión. Durante las primeras horas, el dolor rompe los muslos, rechinan las articulaciones y la hiperventilación produce una sobredosis de oxígeno en la sangre que suena a asfixia. Después de la angustia, llega la inercia y la conversación.

-¡¿Te mojaste mucho ayer?!
-¡Seguro que a las afueras hay un montón de locales vacíos!
-¡Una hora de electricidad al día no cunde!
-¡No están las cosas para cerrar los ojos!
-¡Una cerveza fría!
-¡¿En coche?! ¡¿Quién?!
-¡Acuérdate de que antes no había más que sol!
-¡Necesito adelantar mi hora de electricidad!
-¡¿Se te ha acabado ya la prestación?!
-¡Me acuerdo de antes, de antes, antes!
-¡Qué felices éramos!
-¡Con una ducha caliente!
-¡A las 4:00 ya estoy en la cama!
-¡El pelo suelto y las sienes libres!
-¡¿Y el madrugón para venir al turno?!
-¡Yo en cuanto se libere una plaza, me cambio al turno de tarde!
-¡¿A qué hora llegas a casa?!
-¡Y hombres sin barba!
-¡Voy a la plaza a ver el Telediario!
-¡Como llueva esta noche no va a haber programa!
-¡Quieren hacerlo en la junta municipal de distrito, pero hay otro programa!
-¡De la tele, creo!
-¡Yo no conozco a nadie que tenga coche!
-¡Nadie iría tan lejos!
-¡1.500 vatios no dan para muchos enchufes!
-¡¿Pierdes diez minutos de tu hora de electricidad para ir al programa?!
-¡Pero lo tuyo fue al principio!
-¡O me cambian de horario o necesito más enchufes!
-¡¿No te aburres de hacer todas las noches lo mismo?!
-¡¿Y tú?!

A mediodía, las campanas empiezan anunciando el fin del turno de mañana y terminan doblando a muerte llegada ya la noche. En la oscuridad, Alicia *enciende su linterna frontal enfocándose la cara en*

contrapicado y recita la letra de Cançao de embalar, de Zeca Afonso. Antonia enciende su linterna frontal enfocándose la cara en contrapicado y recita en canon la letra de Cançao de embalar, de Zeca Afonso. Ambas disfrutan de ese no-momento. El humo de la leña anuncia la hora de cenar. Antonia busca piedras de camino a casa de Alicia con el estómago vacío, para lanzarlas a un cristal que solo se abre en añicos. Rota la ventana, Alicia se asoma, ve a Antonia. Silencio. Alicia cierra la ventana. Antonia vuelve al ritual de la piedra hasta que Alicia baja y, desde el quicio de la puerta, le lanza con una mano las piedras que ha recogido del parqué, las sábanas y debajo de la mesa. En la otra mano, la guitarra. Camina. Antonia intenta seguirle el ritmo.

Antonia.— Tenía la ilusión de que siguieras viviendo en la casa. Siempre te imaginaba allí.

Silencio.

Antonia.— El tiempo pasa muy rápido. Cuando me quise dar cuenta habían pasado 16 años.

Luciérnagas bípedas salpican la oscuridad de la noche. Alicia logra escabullirse entre ellas y dejar atrás a Antonia que, tras buscarla sin éxito, huye del sexo casual. Los jadeos de las parejas copulativas que invaden los callejones del centro de la ciudad se confunden con el eco de la radio en directo, que llega hasta aquí l-e-n-t-o y distorsionado como una grabación antigua.

Voz de Eugenia.— … ¿Cómo la definiría usted?

Voz del Sociólogo.— Un gran ensayista del siglo pasado, Ezequiel Martínez Estrada, decía: "Ciudad es el nombre que se le da a una enfermedad nerviosa muy grave".

Voz de Eugenia.— Empezamos bien. ¿Qué tiene la vida cotidiana del siglo XXI que la convierte en algo tan dañino para la propia salud?

Voz del Sociólogo.— Prisa. La ciudad se construyó con prisa y para incentivar la prisa. Si nos remontamos al principio

de la idea de ciudad, las estrategias urbanísticas se realizaron para facilitar, y acelerar, el paso de las tropas a las urbes.

Voz de Eugenia.— Es decir, que hay un criterio bélico en la concepción de la ciudad.

Voz del Sociólogo.— Si no en la concepción de la idea de ciudad, sí en la creación de su estructura urbanística.

Alicia se desmarca de su pareja callejera para vestirse a la carrera de camino a la radio mientras realiza ejercicios de entrenamiento vocal. Entre abrochar el sujetador y salvar la guitarra de un golpe mortal, siempre lo segundo. Como el ángel exterminador, Eugenia detiene en seco la prisa.

Eugenia.— *(A Alicia.)* "Tú sola, minuciosamente
sola, y solo tu sombra es capaz
de llegar al hueso y librarse
de la máscara. Nadie, ni tú
misma, el último habitante
de tu planeta, se acuerda de quién
fuiste.
Quién eres no importa, ya nada
importa.
Solo quedas tú,
que ya no estás.
Ven.
Camina conmigo, la oyes decir.
Sigue hasta que no puedas más. Y allí,
en el vértice de lo que es,
será,
o fue,
disfruta de la única emoción
que todavía reconoces".

Florencia, de la calle Concepción Jerónima.

(Al público.) Cançao de Embalar, para Ángela.

Alicia, todavía sin aliento, toca los últimos acordes de una versión acelerada de Cançao de Embalar. Eugenia baila con el Técnico.

Eugenia.— La oscuridad siempre ha sido muy amiga de lo cercano, de lo íntimo… No hay mal que por bien no venga.

Esta preciosa canción que acaba de interpretar Alicia Galván nos la ha pedido Ángela Duarte. ¿Estás por ahí, Ángela?

Ángela.— Yo.

Eugenia.— Hola, Ángela.

Ángela.— Hola, Eugenia.

Eugenia.— ¿Cómo estás?

Ángela.— Muy nerviosa.

Eugenia.— Tranquila, estamos entre amigos.

Ángela.— Hablar delante de tanta gente…

Eugenia.— Qué me vas a decir a mí, acostumbrada como estaba a que la radio fuera algo invisible y ahora delante de todos vosotros cada noche. Pero estamos en familia.

Ángela.— Se te olvidan las cosas cuando ves que hay tanta gente escuchando lo que vas a decir.

Eugenia.— ¿Por qué nos has pedido esta canción, Ángela? ¿Qué tiene de especial para ti?

Ángela.— Me recuerda a la playa.

Eugenia.— ¿Te gusta la playa?

Ángela.— Mucho.

Eugenia.— ¿Has vivido alguna vez cerca del mar?

Ángela.— Cuando era pequeña.

Eugenia.— ¿Es la primera vez que vienes al programa?

Ángela.— No, vengo todas las noches desde que os descubrí.

Eugenia.— Pero nunca nos habías pedido ninguna canción.

Ángela.— Me daba vergüenza.

Eugenia.— ¿Madrugas mucho?

Ángela.— Sí.

Eugenia.— ¿Y aun así vienes a escucharnos todas las noches?

Ángela.— Aunque me quede en casa, no duermo.

Eugenia.— ¿Vienes sola o te acompaña alguien?

Ángela.— Sola.

EUGENIA.— ¿Y cómo llevan en casa que salgas todas las noches a estas horas?

ÁNGELA.— En casa solo estoy yo.

EUGENIA.— Pues tienes que pensar en más canciones para seguir pidiéndonos. Si vienes todas las noches, quiero oírte de vez en cuando.

ÁNGELA.— Siempre tengo ganas de escuchar esta canción.

EUGENIA.— ¿No tienes otra que también te guste?

ÁNGELA.— Esta es la que más me gusta. Antes la escuchaba todos los días, pero ahora no puedo.

EUGENIA.— Ni tú ni nadie, cariño. Hasta…

El TÉCNICO, de vocación policial, llama al desalojo con un megáfono de pila agonizante que suena a plegaria.

TÉCNICO.— … Siempre dos linternas, y pilas de repuesto.
No se detengan con un desconocido.
Es obligatoria su tarjeta médica y las alergias.
Spray de defensa en situación de peligro.
Cuidado de camino a casa y buenas noches.

EUGENIA.— ¡Buenas noches y hasta mañana!

Todos abandonan la Plaza Mayor. Tras escasas horas de inactividad, antes del amanecer los barrios madrugan para generar electricidad con su propia energía. En la plaza de Cascorro, a las órdenes de su director, un pelotón de desempleados en bicicleta pedalea una melodía de corriente alterna que dura una jornada laboral. La vida sedentaria solo es ya memoria de otro tiempo, los cuádriceps resucitaron con la muerte de la televisión. Durante las primeras horas el dolor rompe los muslos, rechinan las articulaciones y la hiperventilación produce una sobredosis de oxígeno en la sangre que suena a asfixia. Después de la angustia, llega la inercia. Las campanas empiezan anunciando el fin del turno y terminan presagiando la revolución. Terminada la jornada, el contrabando es una conversación entre dos señoras que quedan para ir a andar.

-¿Qué quieres a cambio?

-Una semana de electricidad.

-Cuatro días.

-Es algo gordo.

-Cuarenta y cinco minutos durante una semana. Déjame quince minutos al día.

-Correcto. En el Norte se están organizando células de resistencia. Según decían las cartas parece que van bajando hacia el Sur.

-¿Cómo lo habéis descubierto?

-Están alertando a todas las autoridades. Ayer, solo en la zona que lleva mi marido, llegaron 23 cartas oficiales. Por eso se está quejando la gente de que el correo va muy retrasado. A estas cosas hay que darles prioridad.

-Puede ser un bulo, tal vez no sean grupos tan organizados.

-No es el caso. También han llegado cartas de gente del Norte hablando del tema. Una de ellas era de una mujer que avisaba a su hermano de que se había unido a uno de esos grupos. Hablaba de que las cosas por allí están muy mal. Solo tienen 20 minutos de electricidad, y no todos los días. Parece ser, según decía otra carta de un tal Frédéric Ordegon, que creemos que es un periodista, que en algunas poblaciones del Noroeste más de las tres cuartas partes de los habitantes están sin trabajo, y la autoridad local no tiene liquidez para pagar las prestaciones. Los grupos empezaron así, asaltando los bancos de la zona cuando se declararon en bancarrota. Dicen que murieron tres personas: dos de los asaltantes y uno del banco. Después se fueron organizando más y más grupos y empezaron a asaltar todo tipo de comercios.

-Hola, buenas tardes.

-A las 23:00 estoy en tu casa.

En su dispersión, una de la señoras pasa por la puerta de la casa de Alicia*, quien, a oscuras, busca el sueño con los ojos de par en par. Cansada, sale a la calle a quemar adrenalina. Durante la lectura de la carta, la veremos ir de unos brazos a otros en la repetición de una coreografía de práctica sexual muy esquemática y estilizada. De vuelta a*

casa, recurre a la guitarra para tocarse los primeros compases de una nana, Cançao de Embalar, de Zeca Afonso, antes de caer rendida.

Voz de Eugenia.— "Hace tres años se mudó a una casa de siete habitaciones
y un reloj en cada una.
No entendía tanta necesidad de precisión,
tanto control de los minutos,
uno a uno,
tanta impaciencia por saber
cuándo.
Al principio apenas los miraba,
solo lo imprescindible para situarse
en un ambiente desconocido.
Poco a poco advirtió que los relojes
marcaban horas distintas.
Mientras en la alcoba daban las 12:00,
en el salón eran las 16:00.
En el despacho los segundos avanzaban
solo hacia una necesidad de primer orden:
agua mayor o menor.
Mal funcionamiento de algunos
o aluminosis temporal,
pensaba.
Pero cada reloj era coherente
con el lugar donde se alojaba
más que con su propio mecanismo.
Cada reloj estaba calibrado para un ambiente específico
y trabajaba en función del tiempo interno del mismo:
la alcoba y el sueño,
la alcoba y el sexo;
el cuarto de baño y la ducha,
el cuarto de baño y la restauración física;
el despacho y el trabajo,
el despacho y la disciplina;
la cocina y la fisiología de carga,
el servicio y la fisiología de descarga.

Ducharse o secarse el pelo consumían gran parte del día.
Estudiar o leer era muy asequible.
Imperceptible incluso.
Dormir, follar o cocinar variaban
según el día o el momento."
(Susurrando.) Anónimo.

Alicia, completamente dormida. El Técnico, por su parte, a golpe de megáfono con pilas recién estrenadas.

Técnico.— Pilas de repuesto.
Paso rápido.
Silencio.
Tarjeta médica.
Spray de defensa.
Peligro.
También en casa.
Eugenia.— *(Gritando.)* ¡AAAAHHH!

EL Técnico la mira en silencio.

Eugenia.— ¡AAAAHHH!
¡AAAAHHH!
¡AAAAHHH!
(Ya calmada, casi locutando.) Atajo de vampiros. En el fondo detestan la luz. Cuando están en el punto de mira, lo único que les interesa es ponerse a cubierto. Pierden la vida persiguiendo un sueño y luego no saben qué hacer con él.
Hoy me vienen a buscar.
Técnico.— ¿Entonces no te tengo que dejar en casa?
Eugenia.— A los dos.

El Técnico sale a por el coche y vuelve conduciendo. Eugenia se monta en el coche, ambos esperan al Acompañante y a Alicia.

EUGENIA.– Ya empieza a hacer frío. Enciende la calefacción, por favor. Me he quedado helada durante el programa.

El TÉCNICO *enciende la calefacción. Tras un rato esperando al resto de los pasajeros, apaga el motor.*

TÉCNICO.— Después de dejaros tengo que llevar el coche a la emisora para que lo utilicen los de la mañana. Solo podemos repostar de 14:00 a 15:00. Como algún día vayan justos de gasolina y se les acabe antes de las 14:00, el marrón me lo como yo. Yo solo.

EUGENIA.— Nos vamos a helar.

Silencio.

EUGENIA.— ¿Tú cuándo tienes tu hora de electricidad?

TÉCNICO.— De 12:00 a 13:10. Una hora y diez porque en casa somos cuatro.

EUGENIA.— ¿Tienes hijos?

TÉCNICO.— Tengo padres y hermano.

Silencio.

TÉCNICO.— Solo trabajo yo. Mis padres están jubilados, y mi hermano, en paro. Era taxista.

EUGENIA.— Pero hay taxis.

TÉCNICO.— Diez taxis para toda la ciudad. Mi hermano no es uno de ellos.

Silencio.

TÉCNICO.— ¿Cuándo la tienes tú?

EUGENIA.— Antes de venir al programa, para arreglarme. Creo que Alicia la tiene por la mañana, de 9:00 a 10:00, y se la pasa durmiendo.

TÉCNICO.— Cuidado a quién se lo cuentas. Si la denuncian por malgastar su hora, se la quitan.

Silencio largo. Llega el Acompañante *de* Eugenia *y sube al coche.*

Técnico.— ¡Alicia!

El Técnico *arranca.* Alicia *llega corriendo y consigue subir al coche en marcha. Todos salen. Mientras, en la estación, que debido a la falta de suministro eléctrico cayó en desuso —como las mandíbulas de las familias que han hecho de ella su casa— el perfume de* Antonia *llama la atención de todos los que la olisquean salivando, hasta que el ruido de un bastón que araña el suelo asusta a los animales.*

El Niño Ciego.— ¿Qué quieres?
Antonia.— Morfina.
El Niño Ciego.— ¿Otra vez?
Antonia.— ¿Tienes o no?
El Niño Ciego.— ¿Cuánto?
Antonia.— Todo lo que puedas.
El Niño Ciego.— ¿Cuánto tienes?
Antonia.— 300 euros.
El Niño Ciego.— Estás en…
Antonia.— … Cuidado.

Antonia saluda a un conocido.

Antonia.— El próximo día nos encontramos en otro lugar. Ya van dos veces aquí.
El Niño Ciego.— ¿Va en serio lo de la morfina?
Antonia.— Ya no me acuerdo de la última vez que gasté una broma.
El Niño Ciego.— Tanta cantidad no es fácil de conseguir de un día para otro.
Antonia.— Dos días.
El Niño Ciego.— Necesitaría dos semanas…

Antonia se va. Un silbido la trae de vuelta.

Antonia.— ¿Pero qué haces, imbécil?

El Niño Ciego.— Las cosas se están complicando.

Antonia.— Lo sé. Por eso la necesito ya.

El Niño Ciego.— ¿Qué sabes?

Antonia.— Dos días.

El Niño Ciego.— Imposible.

Antonia.— Peor para ti, tengo más contactos.

El Niño Ciego.— No puedo conseguir 300 euros de morfina de un día para otro.

Antonia.— Sí puedes.

El Niño Ciego.— Me huelo que te vas a meter en un lío y por tu bien espero que no me salpique.

Antonia.— Me extraña que puedas oler otra cosa que no sea el hedor que desprendes.

El Niño Ciego.— Es para reconocerme mejor.

Antonia.— Eres un cerdo.

El Niño Ciego.— Será por eso que todos me miran cuando paso por su lado. Soy una tentación para sus mandíbulas…

Antonia.— En dos días en la Plaza Mayor a esta hora o se la pido a otro. Y sé puntual, porque cuando empieza el programa se llena de policía.

La conversación de Antonia y El Niño Ciego pasa a segundo plano cuando Eugenia entrevista para sus oyentes al Sociólogo mientras pasean por la estación como una pareja que disfruta de su tiempo libre mirando escaparates entre chillidos en aumento.

Eugenia.— ¿Y qué queda de ese pasado belicoso en las urbes de hoy en día?

Sociólogo.— El concepto bélico que se manejaba hace años ha mutado en algo mucho más sutil, pero sigue rodeándonos: siempre tenemos algo que perder, o siempre estamos a punto de perder algo.

Eugenia.— ¿Cómo interpreta usted este apagón eléctrico?

Sociólogo.— El consumo de energía tiene un límite. Esta ceguera no tiene de extraordinario más que su duración.

EUGENIA.— Los escasos datos que nos llegan muestran que desde que empezó la oscuridad las muertes voluntarias han aumentado considerablemente hasta acercarse a cantidades que se aproximan a una de las zonas con mayor índice oficial de suicidios, los países escandinavos. ¿Podemos decir que hay una estrecha relación entre la oscuridad y la falta de ganas de vivir?

SOCIÓLOGO.— Los fantasmas interiores son como los vampiros: no les gusta la luz.

EUGENIA.— ¿Por qué esta desesperanza en el llamado estado del bienestar?

SOCIÓLOGO.— Pablo Nacach, un sociólogo que ha escrito mucho acerca de la ciudad, da una vuelta de tuerca más a cuantos la definieron, desde Aristóteles hasta Lewis Mumford. La última fase que había alcanzado la ciudad para Mumford era la de *Necrópolis,* porque poca era la vida que cabía en la misma, llena de columnas de humo donde ya no había espacio para campos de cultivo ni para otra vida que no fuera la del capital. Nacach, en cambio, la bautiza como *Carcépolis*, ciudad cárcel, porque sí cabe vida, la de los ciudadanos, a los que lo único que se les permite es lo mismo que a los presos: seguir viviendo.

El chillido de los animales nocturnos ha mutado en los primeros compases de Cançao de embalar, de Zeca Afonso, interpretada terroríficamente por EL NIÑO CIEGO*, que transforma la nana original en pura anfetamina. El resto de personajes hacen los coros y bailan, convirtiendo la miseria en el decorado de un musical de Broadway. Entran* ALICIA *y* ANTONIA *y se colocan a ambos lados de* EUGENIA*. El* SOCIÓLOGO *se integra en el* CORO *como uno más.*

EUGENIA.— *(A* ALICIA*.)* Cuando la falta de luz se normalizó,
gastó la mitad de su sueldo en pilas
para todos los relojes.
Una vez se olvidó de cambiarlas, y uno se paró.
Después se volvió a olvidar, y otro se paró.
Pasado el tiempo, una noche de programa descubrió
a Antonia entre el público.
Cuando solo quedaba un reloj vivo, le quitó las pilas.

EUGENIA.— *(A ANTONIA.)* Cuando la falta de luz se normalizó,
gastó la mitad de su sueldo en pilas
para todos los relojes.
Una vez se olvidó de cambiarlas, y uno se paró.
Después se volvió a olvidar, y otro se paró.
Pasado el tiempo, vagando por la ciudad
en busca de Alicia,
descubrió el programa
y la encontró.
Cuando solo quedaba un reloj vivo, le quitó las pilas.

El tiempo pasa y crece el hambre. El sonido de miles de pies que se acercan va in crescendo hasta que finalmente lleguen, entonces irá alejándose hasta el final de la obra. Cuando EUGENIA *llama a la oyente, todos salen.*

EUGENIA.— ¿Olivia?
OLIVIA.— Aquí, aquí.
EUGENIA.— Acércate, Olivia.

Silencio.

EUGENIA.— ¿Cómo estás?
OLIVIA.— Contenta de que hoy me haya tocado a mí.
EUGENIA.— ¿Es la primera canción que nos pides?
OLIVIA.— Llevo viniendo muchos días y nunca llegaba a tiempo para que mi petición saliera esa noche.
EUGENIA.— Como ves no hay que perder la paciencia, son muchísimas las peticiones que tenemos a diario. ¿Por qué nos has pedido esta canción Olivia?
OLIVIA.— Porque se la quería dedicar a Alberto.
EUGENIA.— ¿Y quién es Alberto?
OLIVIA.— Ese de ahí.
EUGENIA.— ¿Puedes venir aquí, Alberto, para que te conozcamos todos?

ALBERTO se niega repetidas veces.

EUGENIA.— ¿Quién es Alberto?

OLIVIA.— Mi novio. Bueno, mi ex.

EUGENIA.— ¿Lo habéis dejado?

OLIVIA.— Lo he dejado yo.

EUGENIA.— Pero aun así te ha acompañado esta noche.

OLIVIA.— Él también viene a oír el programa. Nos conocimos aquí.

EUGENIA.— ¿Y qué ha pasado?

OLIVIA.— Que me ha engañado con otra. Lo pillé de la mano con una chica que también conocimos aquí.

EUGENIA.— Todo queda en casa, veo… ¿Ella está aquí esta noche?

OLIVIA.— No la he visto. Desde que sabe que yo lo sé no ha vuelto a venir.

EUGENIA.— ¿Pero él la sigue viendo?

OLIVIA.— Él dice que no, pero yo creo que sí.

EUGENIA.— ¿Tú lo quieres?

OLIVIA.— Antes de que me engañara sí.

EUGENIA.— ¿Y él te quiere?

OLIVIA.— Él quiere todo.

EUGENIA.— Vamos a ver, Alberto…

ALBERTO.— No quiero hablar.

EUGENIA.— ¿Tú sabes que le has hecho daño a Olivia?

Silencio.

EUGENIA.— Después de que ella ha hecho el esfuerzo de contarnos a todos cómo se siente, no le hagas tú el feo de no querer acompañarla. ¿Es cierto lo que ella dice, que la has engañado con otra?

ALBERTO.— No quiero hablar.

EUGENIA.— Yo de ti aprovecharía esta oportunidad para explicarte.

ALBERTO.— Ya se lo he explicado a ella.

EUGENIA.— Pues parece que no le ha quedado muy claro.

ALBERTO.— Porque nunca escucha y siempre tiene que llevar razón.

EUGENIA.— ¿Y qué es lo que pasó de verdad?

ALBERTO.— Nada.

EUGENIA.— ¿Entonces es mentira eso de que la engañaste con otra?

ALBERTO.— Sí.

OLIVIA.— Yo los vi.

ALBERTO.— Es muy celosa.

EUGENIA.— ¿Tú te fuiste con ella o no?

ALBERTO.— La acompañé a su casa y ya.

EUGENIA.— ¿Y Olivia no iba contigo?

ALBERTO.— Ese día no vino al programa porque estaba cansada y tenía sueño.

EUGENIA.— Entonces, Olivia, ¿cómo es que lo viste?

OLIVIA.— Bueno, yo no lo vi, pero lo vio una amiga que siempre viene y luego yo se lo pregunté a él y me dijo que era verdad.

EUGENIA.— ¿Y confías más en tu amiga que en él?

OLIVIA.— Lo conozco.

EUGENIA.— Bueno, yo creo que lo mejor, Alberto, para convencer a Olivia de que le estás diciendo la verdad es que la saques a bailar esta canción que, además, te ha dedicado ella.

ALBERTO.— Ella no va a querer.

EUGENIA.— Olivia, ¿quieres que Alberto te saque a bailar para demostrarte todo lo que te quiere?

OLIVIA.— Si es sincero, sí.

EUGENIA.— ¿Nos prometes a todos, Alberto, que no estás mintiendo cuando dices que no la engañaste?

ALBERTO.—Sí.

EUGENIA.— Ven conmigo.

ALBERTO llega junto a OLIVIA.

EUGENIA.— Y ahora quiero veros a los dos bailando como si no hubiera pasado nada, que el amor es muy bonito y, en los tiempos que corren, estar solo es muy difícil.

Alicia, cuando quieras.

Todos salen. Alicia y Antonia, en el hospital. Antonia tumbada en una camilla.

Antonia.— A mi madre le faltaba un año para morirse cuando tenía mi edad. *(Silencio.)* ¿Y si yo me muero antes que ella?

Alicia.— Las hijas no se mueren antes que sus madres.

Antonia.— Tú tienes que aguantar más y romper la maldición.

Silencio.

Alicia…

Silencio.

No pude evitarlo.

Alicia.— Ahora no es el momento.

Antonia.— No sé si va a haber más momentos.

Silencio.

No pude.

Alicia.—Que no.

Silencio.

Antonia.— De verdad, no pude.

El personal del hospital entra a llevarse a Antonia.

Antonia.— ¡Alicia, no te vayas, por favor!

Alicia sale del hospital. Esta noche no hay nadie en la calle, solo linternas en picado moviéndose inquietas. El ruido de los pasos cada vez más cerca ha aterrorizado a toda la ciudad. Escondidos en sus casas, los

habitantes esperan por las ventanas el terrible desenlace. Pero ALICIA *no tiene nada que perder, o eso piensa hoy, y sentada con su guitarra espera a que empiece el programa. Suenan las campanas que anuncian las doce, que apenas se escuchan debido al ruido de los pasos. Silencio largo. Poco a poco los pasos ya están aquí.*

VOZ DEL TÉCNICO.— *(Con un megáfono.)* Spray de defensa por la calle.
Utilízalo en situación de peligro.
Situación de peligro.
Peligro.
Peligro.

Cuando los del Norte comienzan a entrar, ALICIA *sale corriendo asustada. Tan asustada que olvida su guitarra. Un grupo interminable de niños atraviesa la ciudad con disciplina marcial, atrayendo a otros tantos que se suman al desfile desde sus casas ante los gritos impotentes de sus familias, que no pueden hacer nada para detenerlos. La guitarra no les interesa. Para la mayoría la música solo es un recuerdo de sus padres. Pasa un taxi,* ALICIA *lo para y se sube junto al* CONDUCTOR.

CONDUCTOR.— ¿Qué haces en la calle?

Silencio.

CONDUCTOR.— Tú eres la que canta en la radio de la Plaza Mayor.

Silencio.

CONDUCTOR.— Mi mujer iba a escucharos muchas noches. Cuando se podía salir…

Silencio.

CONDUCTOR.— ¿Te puedo pedir una canción?
ALICIA.— Si después me invitas a tomar algo.

CONDUCTOR.— Si te esperas a que termine mi turno…
ALICIA.— No tengo prisa.

Sale el taxi y entra ANTONIA seguida en fila india por una multitud con velas que susurra una versión staccato de la melodía de Cançao de embalar, de Zeca Afonso. Una vez en el escenario, forman un círculo. ANTONIA está dentro, rodeada por la multitud. Cuando se dirige a un posible hueco, la persona enciende su linterna frontal. Una vez que están todos encendidos se acercan más y más a ella. ANTONIA se desmaya. Al caer, las linternas frontales se apagan al unísono y queda ANTONIA tumbada en el suelo rodeada de las velas. Entra ALICIA. La multitud abre el círculo. ALICIA contempla el cuerpo sin vida de ANTONIA. En el transcurso de la lectura de la carta van desapareciendo todos los personajes, con su vela correspondiente, salvo ALICIA, que no se inmuta.

VOZ DE EUGENIA.— "Y yo sueño tus sueños,
abro los ojos en tu vigilia
y vuelvo a la playa
donde ahora estoy
solo yo,
flexionando la distancia
en una parábola de puro tiempo
para exigir a la magia
que se rebele. Vamos,
vamos allá…
Tres, dos, uno y paseamos
de la mano por entonces,
cuando la realidad
era tan generosa.
En un suspiro de esperanza
alcanzaremos la orilla
para recoger tu cuerpo,

Entra EUGENIA.

EUGENIA.— que duerme apacible
una inconsciencia alarmante

vestido de la durmiente
más bella jamás contada.
Y en busca de aliento,
me sentaré junto a tu cama
a ponerle a la muerte
los límites de la carne,
atando sus manecillas
con piedad y a contratiempo.
Y borraré las huellas
de quiénes fuimos
o adónde vamos,
y no tendremos memoria.
¿Para qué?".
Muy hermosa la carta, Alicia.

Silencio.

EUGENIA.— No ha venido nadie…

Silencio largo.

EUGENIA.— ¿Empezamos y ya irán viniendo?
ALICIA.— Ya no tengo guitarra. La perdí el día que murió mi madre.
EUGENIA.— Lo siento…
EUGENIA va a por dos sillas. Ambas se sientan y esperan. Pasado un tiempo, EUGENIA saca una carta y lee.

EUGENIA.— "Se acabó la palabra.
Quizá se había acabado mucho antes,
cuando tantas veces lo intentó y no pudo,
cuando dejó de ser obligación
y se convirtió en virtud.
Yo quería que la palabra precediera todo
lo que aún no ha llegado.
Ahora los vecinos,
los desconocidos,

los amantes
solo serán ininteligibles.
Pero no pasará nada,
porque ya no hay nada
que decir,
porque ya nada,
ni la sangre,
tiene nombre."

La firma Eugenia, que no indica calle porque ya no tiene.
Ni calle, ni programa, ni público.
Solo camino.

Alicia canta a capella Cançao de embalar, de Zeca Afonso. A mitad de la canción Eugenia se va. Alicia deja de cantar. Espera… algo… Abre su mochila y saca su spray de defensa. Iluminándose con su linterna pinta un grafiti en una pared visible por el público: "Esta ciudad es el cementerio de todos, dejemos que en paz sueñen que viven". Mientras pinta, el sol cae sobre ella desde que amanece hasta el ocaso.

Cortinas Opacas

Gracia Morales

Gracia Morales

Gracia Morales es dramaturga y poeta. Doctora en Filología Hispánica, es profesora titular en el Departamento de Filología Española en la Universidad de Granada. Ha publicado y estrenado más de una quincena de obras teatrales, algunas de las cuales se han traducido al francés, inglés, italiano, portugués o húngaro. Es cofundadora de la compañía granadina Remiendo Teatro, que ha llevado a escena nueve espectáculos a partir de textos suyos. Entre sus reconocimientos se encuentran el Marqués de Bradomín (*Quince peldaños*, 2000), el Miguel Romero Esteo (*Un lugar estratégico*, 2003), el SGAE de Teatro (*NN 12*, 2008), el SGAE de teatro infantil y juvenil (*De aventuras,* 2011), o el Premio Lorca de Teatro Andaluz por *La grieta, entre animales salvajes* (2005) escrito con Juan Alberto Salvatierra.

http://www.remiendoteatro.com/remiendo/gracia-morales/

Cortinas Opacas

Personajes
Él
Ella

Despacho de estilo moderno y sobrio. Al fondo largas cortinas opacas impiden que entre la luz por un gran ventanal. Las paredes laterales están forradas con estanterías llenas de libros.

Un hombre con traje de operario manipula un ordenador situado sobre un largo escritorio.
Una mujer lo mira trabajar con cierta impaciencia.

ÉL.— Ya solo hay que esperar a que se sincronice.
ELLA.— Estupendo, porque mi reunión empieza en media hora.
ÉL.— Sí, ya me lo ha dicho. No se preocupe, en unos minutos hemos terminado. Lamento que haya tenido que esperar.
ELLA.— Ya.
ÉL.— Es que haber tenido que ir a la central a por el otro *router* lo ha retrasado todo.
ELLA.— Necesito una buena conexión. Lo dejaba muy claro en la solicitud. Eso es lo que más me importa. Trabajo siempre desde casa.
ÉL.— Sí, sí. Va a tener los diez megas, seguro. Con este *router*, sí. Es el compromiso de la empresa. Intentamos siempre que nuestros clientes…

De pronto, se apaga la luz que iluminaba la habitación y el ordenador.

ELLA.— ¡Mierda!
ÉL.— ¿Qué ha pasado?
ELLA.— Se ha ido la luz.

ÉL.— ¿No será que ha saltado el automático?

ELLA.— No creo. Voy a mirar. *(Se mueve y tropieza con algo.)* ¡Joder!

ÉL.— Espere. Aquí tengo un mechero.

ELLA.— Gracias.

Iluminándose con el mechero, ELLA *sale de la habitación. Cuando se queda solo,* ÉL *aparta un poco las cortinas de la ventana para mirar el exterior. Durante un momento, entra una luz cálida.* ELLA *regresa y* ÉL *suelta rápidamente la cortina.*

ELLA.— No es el automático.

ELLA saca varias velas de los cajones, las va encendiendo y las distribuye por la habitación.

ELLA.— En este pueblo nos quedamos sin luz cada dos por tres. Será por la altura. Yo qué sé. *(Le devuelve el mechero.)* Gracias.

ÉL.— ¿Y cuánto tiempo podemos estar así?

ELLA.— A veces vuelve en diez minutos, a veces en una hora…

ÉL.— ¿Una hora?

Silencio incómodo. Los dos están fastidiados.

ELLA.— Ya no llego a tiempo a mi cita… Será mejor que avise.

ÉL.— ¿Le importa si llamo yo también? Con mi móvil. A la empresa. ¿Le molesta si…?

ELLA.— No, claro que no me molesta. Haga lo que tenga que hacer.

ELLA sale con una vela.

ÉL.— *(Tras marcar en su móvil.)* Javier Villegas. Operario en pruebas número veinticuatro. Incidencia. *(Espera.)* Hola, sí. Hola. *(Escucha.)* Villegas. Estoy con el cliente dos nueve y voy a tardar

más de lo previsto. *(Escucha.)* Se ha ido la luz. *(Escucha.)* Pues imagino que llamando a la empresa de electricidad lo podréis comprobar. O si no os paso con la cliente y que ella os confirme que… *(Escucha.)* No, no, quiere que espere. Necesita tener la conexión hoy mismo. ¿Qué hago con el siguiente domicilio?

Entra Ella.

Él.— Vale, sí. De acuerdo. Gracias. *(Cuelga.)*
Ella.— Reunión cancelada.
Él.— Lo siento.
Ella.— Usted no tiene la culpa.
Él.— He dicho en la empresa que me quedo hasta resolver la situación.
Ella.— Muy bien.
Él.— Que usted necesita que hoy mismo quede instalada la conexión. Así que no se preocupe. El compromiso de la empresa es… Quiero decir que yo me quedo aquí hasta que… El tiempo que sea necesario, sin problema.

Los dos permanecen un momento en silencio. Finalmente Ella *se sienta en un sillón.*

Ella.— *(Señalándole una silla.)* Siéntese si quiere.
Él.— No, gracias, no se preocupe.

Nuevo silencio.

Ella.— Tenía una cita con mi editor. Soy escritora.
Él.— Ah, por eso tiene usted tantos libros aquí.
Ella.— Escribo novelas. Con bastante éxito. Quizá haya leído algo mío.
Él.— No. No lo creo. Es que yo… No leo novelas.
Ella.— ¿Nunca?
Él.— No me gustan… No me gustan las cosas que no son reales.
Ella.— No le gusta la ficción.

ÉL.— Eso, no me gusta la ficción. Prefiero la realidad.

ELLA.— La realidad… Yo a veces me inspiro en sucesos que encuentro en las noticias o en reportajes, no crea. Aunque la realidad normalmente es muy aburrida y hay que darle un empujoncito. Provocarla. ¿Me entiende?

ÉL.— Creo que sí.

ELLA.— Y para eso se necesita trabajo. Horas de trabajo. Y concentración. Para ahondar en uno mismo. En nuestra propia verdad interna.

ÉL.— Deberíamos telefonear a la compañía eléctrica, ¿no cree?

ELLA.— Paso casi todo el día aquí, delante de este ordenador. En él se concentra toda mi vida.

ÉL.— Tal vez allí nos aclaren algo.

ELLA.— No tengo pareja, ni hijos. Solo este ordenador en una habitación sin ruido, con cortinas opacas para que el exterior no me distraiga. Para solo mirar hacia adentro.

ÉL.— Nos podrían decir si se trata de una avería importante o no.

ELLA.— ¿Cómo?

ÉL.— La compañía eléctrica. Podríamos llamar… para saber si…

ELLA.— A mí ya me da lo mismo. He cancelado mi cita. Puedo esperar diez minutos o media hora.

ÉL.— Ya, pero yo… Tengo otros encargos que atender esta tarde.

ELLA.— Ha avisado a sus jefes, ¿no? Pues tómese esto como un rato de descanso. Seguro que siempre va corriendo de un lado para otro.

ÉL.— Más o menos.

ELLA.— Tratando de que sus superiores estén satisfechos con su rendimiento, ¿verdad? Sin un momento para intimar con los clientes. Llegar, instalar, largarse.

ÉL.— Hago mi trabajo.

ELLA.— Pues por eso mismo. Si se ha ido la luz, se ha ido la luz y ya está, no podemos solucionarlo. Además, no tengo ni idea de cuál es el número de la compañía eléctrica.

Él.— Podríamos buscarlo en…

Ella.— Relájese. No podemos hacer nada. Pero mejor siéntese. Me pone nerviosa verle ahí como una estatua.

Él.— De acuerdo. Gracias.

Él *se sienta.*

Ella.— Seguro que está deseando encenderse un cigarro.

Él.— ¿Cómo?

Ella.— Eso. Se lo veo en la cara. Un cigarro le daría un sentido a este tiempo muerto. Lo llenaría de… ¿sabor? ¿humo? No sé. Yo no fumo, no me parece saludable, pero estoy rodeada de gente que sí lo hace. Y a veces les envidio. Por eso, porque llenan los tiempos muertos. Ahora se lo veo en la cara a usted. Esa ansiedad. Pero aquí no se puede fumar. Lo entiende, ¿verdad?

Él.— No se preocupe. No quiero encenderme un cigarro.

Ella.— ¿No fuma?

Él.— No.

Ella.— ¿Y el mechero?

Él.— Por si surge algo.

Ella.— Claro… Un hombre precavido. Ya veo. ¿Así que no le gusta la ficción?

Él.— Prefiero la verdad.

Ella.— La verdad.

Él.— Lo que pasa es que yo… No tengo imaginación, eso es. En cuanto que hay algo fuera de lo normal en un libro, dejo de interesarme. No me lo creo. Por eso tampoco me gusta mucho el cine. Por la misma razón. Pero no es que tenga nada en contra de su trabajo. Me parece que tiene que ser difícil, crear una historia y todo eso.

Ella.— Ya se lo he dicho. Requiere esfuerzo y soledad.

Él.— Lo de las cortinas, sí.

Ella.— Observación también. Como estar siempre alerta. Atenta a si surge algo que me inquiete, que me sorprenda o me perturbe.

Él.— Y entonces escribe sobre eso. Aquí, en esta habitación.

Ella.— Por ejemplo, usted.

Él.— ¿Qué pasa conmigo?

Ella.— Pues que le observo de forma "profesional", como escritora quiero decir, y me da la sensación de que sí. Seguro que habría algo interesante que contar sobre usted.

Él.— No. Mi vida no es "interesante". No hay nada en mi vida que…

Ella.— Debo admitir que su apariencia externa es bastante insulsa. Seguro que nunca llama la atención. Que va por el mundo casi como alguien invisible, pasando desapercibido. Pero incluso en alguien tan poco atrayente como usted debe haber algo más, algo escondido tras esa fachada…

Él.— No sé de qué habla. Yo… yo soy una persona normal.

Ella.— "Normalidad", "verdad", "realidad": para mí esas palabras no significan nada.

Él.— Ya sé lo que hay que hacer. Llamar a mi empresa. Seguro que allí pueden averiguar el número de la compañía eléctrica de esta zona.

Ella.— ¿Le estoy haciendo sentir incómodo?

Él.— Y si nos dicen que la avería es importante, pues tomamos una decisión, ¿no cree?

Ella.— Sí, le estoy haciendo sentir incómodo.

Él.— Lo que pasa es que yo… Yo he venido para hacer mi trabajo, ¿entiende? Y si no hay luz, pues no tiene sentido que esté aquí. Voy a llamar. ¿Me disculpa?

Ella.— ¿Y si le digo que no?

Él.– ¿Cómo?

Ella.– ¿Qué pasa si no le disculpo? ¿Y si me parece una descortesía que interrumpa lo que estamos hablando para hacer una llamada inútil?

Él.— No es ninguna descortesía. No es ninguna descortesía. *(Ella hace un gesto de indiferencia. Él toma el teléfono y marca.)* Javier Villegas. Operario en pruebas número veinticuatro. Incidencia. *(Espera.)* Hola, sí, Villegas. *(Escucha.)* Sigo aquí, sí. Oye, ¿podéis averiguar el teléfono de la empresa de electricidad que da servicio en este pueblo? *(Escucha.)* Cliente número dos nueve.

(Escucha.) De acuerdo, gracias. *(Cuelga.)* Ya está. Van a averiguarlo y me llamarán.

ELLA.— ¿Soy la cliente dos nueve?

ÉL.— Sí. Cada encargo lleva asociado un número.

ELLA.— Claro, un número. Muy cómodo, sin duda. Y ha dicho "operario en pruebas", ¿verdad? ¿Qué significa "en pruebas"?

ÉL.— Llevo poco tiempo en la empresa.

ELLA.— ¿No es un poco mayorcito ya para que le coloquen "en pruebas"?

ÉL.— Todo el mundo empieza así, tenga la edad que tenga.

ELLA.— ¿Y antes?

ÉL.— ¿Qué?

ELLA.— ¿Dónde trabajaba antes?

ÉL.— ¿Eso qué importa?

ELLA.— ¿No me lo va a decir?

ÉL.— ¿Por qué quiere saberlo?

ELLA.— Curiosidad. Ya se lo he dicho, así somos los escritores: curiosos por naturaleza.

ÉL.— Yo creo que a usted no… *(Suena el móvil de* ÉL*, que contesta rápidamente.)* ¿Sí? Un momento. *(Saca un bolígrafo de un bolsillo.* ELLA *le alarga un trozo de papel.)* Dime. *(Anota algo.)* Sí. Gracias, ya lo tengo. Sí. Hasta luego. *(Cuelga. Mostrándole el papel a* ELLA*.)* Este es el número. ¿Le importa llamar?

ELLA.— ¿Yo?

ÉL.— Usted es la titular del contrato, ¿no?

ELLA.— Sí.

ÉL.— *(Acercándole el teléfono que ella no toma.)* Pues llame. Por favor.

ELLA.— Preferiría no hacerlo.

ÉL.— ¿Cómo?

ELLA.— Que pre-fe-ri-rí-a no ha-cer-lo.

ÉL.— Pero… ¿No quiere usted saber si…?

ELLA.— Me estaba contando en qué trabajaba antes y por qué tuvo que dejarlo para empezar a estar "en pruebas".

ÉL.— Yo no lo estaba contando nada.

ELLA.— Pero estaba a punto, ¿no?

Él.— No.

Ella.— ¿Sabe? Suele ser exactamente al revés. Cuando la gente se entera de que soy escritora, se empeñan en contarme su vida. Todo el mundo piensa que le han ocurrido sucesos dignos de ser inmortalizados en una obra maestra. Pero en realidad es al revés: la vida de la mayor parte de la gente es una pura mierda. No está de acuerdo, claro.

Él.— ¿Qué más le da?

Ella.— Si le pregunto, será porque me interesa su opinión.

Él.— Mi opinión es solo mía.

Ella.— Y no la va a compartir conmigo. Yo soy una desconocida. Una desconocida rara. Pero… hay otras cosas que ya está compartiendo conmigo sin darse cuenta. Inevitablemente. Es así: el contacto con los demás nos afecta, aunque no queramos. Por ejemplo, cuando usted se vaya, yo tendré que poner un ambientador en esta habitación.

Él.— ¿Qué?

Ella.— Usted no lo nota, pero todo esto está impregnado ya por su sudor. ¿Se duchó esta mañana? No es que sea un olor desagradable, pero sí es muy particular. Como a almizcle un poco amargo. No creo que esté cómoda con ese olor aquí cuando usted se haya ido.

Él.— No sé qué quiere… ¿Por qué me dice todo esto?

Ella.— Porque es verdad. ¿No le gusta a usted la "verdad"?

Él.— Usted… me está insultando. Yo…, yo no voy a consentir que…

Ella.— ¿No? Pues haga algo. ¡Venga! No lo va a consentir, ¿no? Haga algo. Devuélvame el insulto. ¡Vamos! Pruebe… A ver, por ejemplo, hija de…, hija de… Venga, no es tan difícil.

Él.— *(Acercándole nuevamente el teléfono.)* Llame a la compañía eléctrica.

Ella.— ¿No va a insultarme? ¿No? ¡Qué decepción! Pensé que estaba a punto de romper esa coraza.

Él.— No hay nada que romper.

Ella.— Pues váyase. Esa es su otra opción para no tener que aguantar mis comentarios: irse.

Él.— No puedo.

Ella.— ¿Por qué?

Él.— Porque estoy haciendo mi trabajo.

Ella.— No. Ahora no está haciendo nada.

Él.— Estoy esperando. Si viniera la luz de una puta vez…

Ella.— ¡Hombre!, "puta" vez. ¡Por fin!

Él.— Lo siento.

Ella.— ¡Joder, no se disculpe! Me ha gustado que lo diga. ¡Puta vez! ¡Repítalo, vamos! ¡Hágalo por mí! Repita: ¡puta vez!

Él.— Cállese.

Ella.— No. No voy a callarme.

Él.— ¿Por qué?

Ella.— Pues… No sé por qué, la verdad… Tal vez porque me aburro mientras esperamos. O quizá porque me jode esa actitud suya de perro servil.

Él.— Yo solo estoy tratando de…

Ella.— ¡Guau!, ¡guau!

Él.— … ser educado con usted.

Ella.— Claro, claro que sí. Educadísimo. ¡Guau! ¡Guau! ¡Guau! Porque el cliente siempre tiene la razón, ¿verdad? Pero el cliente a veces puede ser un redomado hijo de puta. ¿Y entonces qué? ¿Se sigue "siendo educado"? ¿Siempre? ¿A qué precio? ¿Qué? ¿Ya no dice nada? ¡Guau, guau! ¡Venga, ladre conmigo! ¡Guau! ¿No tiene nada que decir? ¿Ya se ha cansado de la situación? Pues, mire, yo también. Ahora soy yo la quiero que se vaya.

Él.— No. Hasta que no le instale el *router*, no.

Ella.— Mire, yo he pedido este servicio. Si ahora no lo quiero, es mi decisión. Yo lo he pedido, yo lo cancelo. ¡Venga, váyase! Diga en su empresa que me cansé de esperar.

Él.— No. Me quedo. En cuanto llegue la luz, le dejo la conexión lista, va a ser un momento. Usted la necesita, eso me ha dicho. Y yo no puedo irme sin haber terminado el encargo que…

Ella.— ¿Por qué le importa tanto? ¿Es por lo de estar "en pruebas"? ¿Tan desesperado está?

Él.— *(Muy rápido, con cierta exaltación.)* ¡¿Y quién no?! ¿Quién no está desesperado? ¿Usted sabe cómo vive la gente ahí fuera? No, seguro que no. Usted seguramente está tan tranquila aquí. En esta habitación de cortinas cerradas, con su ordenador,

con todos estos libros muertos. Quizá aquí sea posible no estar desesperado. Pero yo… Yo necesito… *(Se detiene.)*

ELLA.— Siga.

ÉL.— No. Usted no puede entenderlo.

ELLA.— ¿Por qué? ¿De verdad piensa que vivo "tranquila" aquí dentro? Yo también dependo de los demás. Y no me refiero a los lectores. Le puedo asegurar que los lectores son idiotas. Mis últimas novelas no valen nada. Así de claro. La editorial lo sabe, y yo también lo sé, pero aún así, sigo publicando. Y lo que es peor: sigo vendiendo. Vendo mucho. Antes tenía la ambición de llegar a ser "alguien" en el mundo literario, ahora escribo para mantener una casa como esta.

ÉL.— Cada quien se gana la vida como puede.

ELLA.— Hace años me dieron un premio. Un premio importante. Justo al principio de mi carrera: era mi primera novela. Mire, aquí está *(Saca un libro de una estantería.)*: la escribí cuando murió mi padre, después de pasarse dos años luchando contra un cáncer.

ÉL.— Lo siento.

ELLA.— No, no lo sienta. De algo tenía que morirse y gracias a su enfermedad publiqué una novela impactante. Profunda, honesta y dolorosa, así la definió la crítica. Después de eso: basura y más basura. ¿Ve como yo también dependo de los demás? Dependo de que mi madre o uno de mis hermanos enferme de cáncer. O de que a alguno le de un infarto o lo atropelle un coche al salir de casa. Algo así estoy esperando.

ÉL.— No está hablando en serio.

ELLA.— Claro que sí. *(Risueña.)* Aunque no lea novelas, usted debe saber lo que es un vampiro, ¿verdad? Eso soy yo: un vampiro. Me alimento de los demás. De su sufrimiento. *(Seria de pronto, mirando el libro que ha dejado sobre la mesa.)* Estoy segura de que ni mi madre ni mis hermanos se han atrevido a leer esta novela. *(Pausa.)* ¿Y su familia? ¿Cómo es?

ÉL.— Normal.

ELLA.— "Normal". ¿Cómo no? ¿Y tiene hijos? Dos. Seguro que tiene dos. ¿He acertado? *(ÉL no responde.)* Niño y niña. Y apuesto a que guarda sus fotos ahí, en la cartera. ¿Por qué no

me las enseña? Déjeme adivinar: tiene una donde sale su esposa sonriendo con los dos pequeños, en la playa quizá, posando delante de una sombrilla con publicidad de alguna crema corporal o una entidad bancaria. Me pregunto si será usted un fiel y amante esposo. Lo digo porque alguien que pasa todo el día yendo de casa en casa *(Se acerca a él.)*, entrando en habitaciones donde hay amas de casa "maduras" *(Le pasa la mano por la espalda.)*, aburridas amas de casa que esperan a que sus maridos lleguen de trabajar *(Se roza ligeramente contra el cuerpo de* Él*, que permanece quieto.)*, deseando que alguien las haga sentir especiales, deseadas. ¿Nunca se le ha insinuado alguna de esas mujeres?

Él.— No sé qué…

Ella.— ¿Nunca ha follado con una de esas amas de casa solitarias? *(Se mueve alrededor de él de una forma seductora, como si siguiera el ritmo de una música que no escuchamos.)* Le voy a contar otro secreto: tengo una relación compleja con mi editor. Cuando nos vemos hablamos de trabajo, claro, pero siempre terminamos acostándonos. Sobre la mesa de su oficina. *(Empieza a desnudarse lentamente.)* Una mala costumbre, lo sé, la de follar con mi editor. A mis lectores les decepcionaría. Pero es que me gusta el sexo. ¿A usted no? El poder que da el sexo.

Él.— Por favor, deje ya de…

Ella.— Y esta tarde me he quedado insatisfecha…. Y ha sido por su culpa… si no se hubiera equivocado con el *router* que había que traer, no hubiera tenido que regresar a la central y habríamos acabado antes de que se fuera la luz. Esta era mi tarde de follar. Así que… ¿no va a asumir su responsabilidad?

En ese momento, en el que Ella *está ya casi desnuda y* Él *la está mirando, con una mezcla de fascinación y miedo, vuelve de golpe la luz. Ambos se quedan quietos durante unos segundos. Después el hombre reacciona y, sin mediar palabra, se dirige hacia el ordenador y empieza a instalar el router.*

Ella.— ¡Qué pena! Ahora que estábamos empezando a entendernos… *(Coge el libro que había dejado sobre la mesa.)* Mire, se lo voy a regalar. Para que se lleve un recuerdo. Hasta le voy a

poner una dedicatoria: *(Escribiendo.)* "Y entonces se hizo la luz: por lo que pudo ser… y no fue".

ÉL.— Aquí en la parte de atrás del *router* está la contraseña para…

ELLA.— Sí, la contraseña para la red wifi. Porque el compromiso de la empresa… ¿Cuántos megas me dijo? *(Mientras habla, se acerca a él por detrás, pegándose a su cuerpo.)*

ÉL.— Diez megas.

ELLA.— *(Nota algo en el bolsillo de atrás del pantalón de ÉL y lo extrae. Es un paquete de tabaco.)* Lo sabía. Es usted un mentiroso.

ÉL.— *(Le quita el tabaco de las manos y se lo vuelve a guardar en el bolsillo.)* Ya está casi sincronizado.

ELLA.— ¿Qué más oculta aquí dentro? *(Le toca la entrepierna.)* ¿Ve?, sus palabras pueden mentir, pero su polla no.

Con cierta violencia ÉL *la agarra, la pone de espaldas, apoyada en la mesa, y empieza a bajarse el pantalón.*

ELLA.— No, así no. ¡Así no! *(Se gira.)* Quiero verte la cara.

ÉL.— Está usted loca.

ELLA.— *(Susurrando al oído.)* Mirarte mientras me follas. Y ver cómo te cambia la expresión. Ver cómo dejas de ser este tipo sumiso y acomplejado que pareces para convertirte en otra cosa, en el animal libre y salvaje que llevas dentro.

ÉL.— ¡Suéltame! *(Se aleja de ELLA. Se arregla el pantalón y trata de tranquilizarse. Saca un folio de una carpeta.)* Aquí…, aquí tiene el justificante de la instalación. Y ahora, ahora… ¿me firma en este recuadro, por favor?

ELLA.— "Por favor"… Ya volvió el perrito servil. ¡Guau, guau!

ÉL.— ¿Va a firmar o no?

ELLA.— ¡Guau, guau!

ÉL.— ¡Cállese!

ELLA se pone a cuatro patas y sigue imitando los gestos y sonidos de un perro.

ÉL.— ¡Firme esto, joder!

ÉL va hacia ELLA e intenta levantarla. ELLA sigue ladrando, sacando la lengua y frotándose contra sus piernas como un perro.

ÉL.— ¡Deje de hacer eso!

Parece que ÉL fuese a agredirla, pero finalmente se dirige hacia los libros y empieza a arrojarlos con violencia sobre el suelo. ELLA se ríe a carcajadas.

ELLA.— ¡Muy bien! ¡Muy bien! El perro se pone rabioso. ¡Me gusta así! ¡¡Guau, guau!!

La furia de ÉL sigue aumentando; va hacia el ordenador y lo levanta en el aire. ELLA reacciona como si fuera a herirla.

ELLA.— ¡No! ¡Eso no!
ÉL.— ¿De verdad que toda su vida está aquí?
ELLA.— ¡Déjalo!
ÉL.— ¡Solo es un cacharro! ¡¿Cómo puede estar su vida aquí?!

ELLA trata de que suelte el ordenador, pero ÉL lo arroja al suelo con violencia y desde ahí empieza a darle patadas. El aparato se despedaza.

Finalmente ÉL se aparta, agotado. Mira el destrozo ocasionado, pero no hay sentimiento de culpa en él, sino una especie de seguridad nueva. Con cierta parsimonia, se enciende un cigarro y empieza a recoger sus cosas. ELLA se acerca al ordenador y trata de recomponerlo.

ELLA.— No era esto lo que… No lo has entendido, no has…

ÉL ha terminado de recoger sus cosas. Ve el libro que ella le dedicó y se lo guarda.

ÉL.— Me quedo el libro.

Él sale. Tras un momento, Ella se resigna: el ordenador está destrozado. Se levanta y se queda muy quieta, como tratando de asimilar lo que ha ocurrido. Mira hacia la puerta por la que Él se ha ido. Después se dirige a la ventana y descorre la cortina. La luz del atardecer se expande por la estancia. El día se está acabando. Todo queda quieto unos segundos, solo la escuchamos respirar, de espaldas, mientras mira el exterior.

De pronto, suena el teléfono. Ella, tras unos pocos segundos, descuelga.

Ella.— ¿Sí? *(Escucha.)* Sí, soy yo. *(Escucha.)*¿Encuesta de satisfacción? *(Se ríe sin fuerzas.)* No, no pasa nada. Estoy dispuesta, claro que sí. *(Escucha. Responde mirando el ordenador tirado en el suelo.)* Sí, la instalación funciona perfectamente, diez megas de velocidad. *(Escucha.)* Amable y respetuoso, por supuesto. Completamente satisfecha con el trato recibido. *(Escucha.)* Buenas tardes.

Después de colgar, como poseída por una nueva voluntad, busca por la mesa un cuaderno y un bolígrafo. Se sienta en el suelo y empieza a escribir, mientras habla en voz alta.

Ella.— Despacho de estilo moderno y sobrio. Al fondo largas cortinas opacas impiden que entre la luz por un gran ventanal. Las paredes laterales están forradas con estanterías llenas de libros. Un hombre con traje de operario manipula un ordenador situado sobre un largo escritorio. Una mujer lo mira trabajar con cierta impaciencia. Él.— Ya solo hay que esperar a que se sincronice.

Oscuro final.

Madres de Cristal

Carmen Pombero

Carmen Pombero

Carmen Pombero es guionista, dramaturga y escritora. Formada entre Sevilla, Madrid, Nueva York y La Habana, comenzó como actriz a los catorce años. Una década después ya era productora y directora y representaba a España en la Bienal de Jóvenes Creadores del Mediterráneo y Europa. Desde 2001, se dedica exclusivamente a la escritura tanto de teatro como de exitosas series de televisión. Su obra es estrenada, publicada y estudiada en toda América. En el 2010 comenzó a escribir microrrelatos, publicados en revistas tan representativas como *Párrafo Magazine* (Universidad de Los Ángeles), *Miniatura* (Cuba) o *NM* (Argentina). Entre los premios que ha recibido, cabe destacar el Premio María Teresa León para Autoras de Habla Hispana o el Premio Internacional Rafael Guerrero de Teatro Mínimo. En 2011 fue incluida en el Catálogo de Autores Contemporáneos de Habla Hispana de la Cátedra en Honor a Miguel Delibes del Graduate Center de la Universidad de Nueva York y Universidad de Valladolid.

http://carmenpombero.com

Madres de Cristal

Personajes
Liang: 23 años
Cheng: 29 años
Policía 1: 38 años
Policía 2 y Enfermera: 35 años (la misma actriz para ambas)
Suegro, Nómada, Recolector, Ciego, Barquero: 55 años (el mismo actor para todos)
Cadáver (un maniquí)

LUGAR DE LA ACCIÓN

Nos encontramos en la región de Shaanxi, cercana a la Región Autónoma de Mongolia Interior, una extensa provincia noroccidental de la República Popular China, cuna de la civilización del país y territorio originario de la dinastía Qin, la gran unificadora del gigante asiático. Su capital, Xi'an, fue el inicio y final de las caravanas de la Ruta de la Seda.

En el norte de la región se encuentra el desierto del Gobi. En la zona central se halla la meseta de Loes, que ocupa casi la mitad de la superficie de la provincia de Shaanxi. Las montañas Qinling, al sur de las cuales el clima es subtropical, recorren la provincia de este a oeste en su zona central. El río Wei, afluente del río Amarillo, discurre por el centro de la provincia.

ESPACIO ESCÉNICO

El escenario estará siempre vacío de mobiliario a excepción de una cama de muelles muy estrecha para las escenas requeridas. Los espacios que CHENG *recorre se muestran en imágenes proyectadas sobre un ciclorama.*

"El Gobierno de China ejerció un férreo control del acceso y contenidos de Internet, y acosó y detuvo a miembros de la sociedad civil, incluidos activistas de derechos humanos, periodis-

tas, escritores y disidentes, en un clima en el que retrocedieron las libertades de expresión, asamblea y asociación".

Conclusiones del *Informe Anual de Derechos Humanos* publicado por el Departamento de Estado de los Estados Unidos de América en 2013.

"Las mujeres en China sufren la violación de sus derechos fundamentales sistemáticamente. La emigración hacia Occidente se ha producido en gran medida para huir de esta situación. La mujer asiática es constantemente ultrajada, humillada y violada. En China, la política del "hijo único" estuvo violando el derecho de toda mujer a ser madre. En este sentido, se cometieron auténticas atrocidades que pusieron en riesgo la salud de la mujer".

La autora.

ESCENA I

DESIERTO DEL GOBI

Sobre pantalla, un paisaje de rocas y guijarros del Asia Central con caprichosos montes que CHENG, un joven delgado y fibroso de veintinueve años, hace como que sube y baja al trote. Lleva unos pantalones marrón claro de algodón, camisa blanca, una bolsa de piel a modo de zurrón que porta agua y pan y un jersey de lana atado a la cintura. Calza las típicas zapatillas chinas de color azul oscuro, cómodas y flexibles con suela de caucho tan delgada que los guijarros se le clavan a cada poco obligándole a detenerse brevemente. Atrás, CHENG ha dejado las escasas dunas arenosas del Gobi y, frente a él, a lo lejos, ya se ven las vastas mesetas.

CHENG corre hasta llegar a una estepa donde un NÓMADA mongol recoge los excrementos de sus yeguas. De cuando en cuando saca unos viejos prismáticos para controlar a sus rebaños esparcidos por la estepa. El hombre viste al modo nómada, con un áspero blusón muy ancho de mangas amplias color marrón oscuro y hecho de lana. Lleva pantalones a juego igual de amplios y en la cabeza un gorro de lana negro.

A Cheng *se le vuelve a clavar un guijarro, así que se ve obligado a detenerse junto al* Nómada*. Se sienta en el suelo y comprueba sus zapatillas.*

Nómada.— *(Amable.)* Mal calzado para esta parte de China.

Cheng.— Salí aprisa de casa. Cogí lo primero que pude.

Nómada.– El Gobi tiene un clima extremo, con rápidos cambios de temperatura. En cuanto el sol se oculte, morirás de frío si solo llevas ese jersey.

Cheng mira hacia donde le señala el Nómada*. El sol ha bajado desde la última vez que reparó en él y se dirige con paso lento y decidido hacia el horizonte desdibujado de la meseta…*

Nómada.— *(Amable.)* Puedes pasar la noche en mi *ger*.

El Nómada *le señala a la pantalla. En ese momento se proyecta la imagen de un ger o yurta. Es una vivienda circular realizada a partir de una estructura de madera recubierta con una gruesa capa de lana. Encima tiene una tela blanca atada con cuerdas trenzadas de pelo de camello. Hay un hueco en el centro de la parte superior por el que asoma el tiro de la estufa y por donde también entra luz y aire fresco.*

Nómada.— Vivo con mi esposa y mis cinco hijos. Ayúdame a recoger los excrementos de mis yeguas para echar a la estufa.

Cheng se queda algo extrañado con la petición. El Nómada *se explica con amabilidad.*

Nómada.— En la estepa no hay ni un árbol para sacar madera, así que nos apañamos con las heces de nuestros animales. Una vez que la estufa humee, mi esposa te preparará té de leche y bollitos de pan dulce.

Cheng mira la imagen del ger y queda sobrecogido por lo rudimentario de la vivienda.

Cheng.— ¿Viven todos ustedes ahí dentro?

Nómada.— Los nómadas somos pastores y necesitamos buenos pastos para el ganado, así que nos hemos acostumbrado a viajar con poco para poder desplazarnos de aquí a allá.

Cheng.— ¿Cómo duermen? No veo camas…

Nómada.— *(Sonríe con amabilidad.)* Un *ger* ha de poder montarse en una hora y transportarse sobre un camello. Utilizamos gruesas alfombras que extendemos en el suelo y nos abrazamos para darnos calor, como hacen los animales de nuestros rebaños.

Cheng.— Una vida muy dura…

Nómada.— *(Amable.)* ¿Tú crees? Somos autosuficientes, no dependemos del gobierno y nadie nos controla mientras no pisemos la ciudad… Allí…

El Nómada se aflige. Cheng le observa con curiosidad.

Nómada.— El nómada que va a la ciudad regresa convertido en un borracho… Si es mujer, ni regresa… Pero en la estepa solo bebemos *airag*. Sírvete y quédate con nosotros esta noche.

Cheng coge un cazo que hay en un bidón de plástico situado junto al ger. Se sirve la leche fermentada de yegua, el airag. El sabor le desagrada, pero no dice nada por no parecer desagradecido.

Cheng.— ¿Dónde estoy?

Nómada.— En el corazón de la gran Ruta de la Seda, cuando China era otra por aquí pasaban las caravanas procedentes del Mediterráneo.

Cheng.— Cuando China era otra…

Cheng le devuelve el cazo a su dueño.

Cheng.— No puedo detenerme, pero gracias por su hospitalidad.

Nómada.— ¿A dónde te diriges?

CHENG.— Busco a mi esposa…
NÓMADA.— ¿Y por qué corres?

CHENG mira al NÓMADA con tristeza…

ESCENA II
LA DECISIÓN

En casa de CHENG, un lugar frío y austero, su esposa LIANG, de veintitrés años, vela por el SUEGRO, de unos sesenta, que yace en una cama muy enfermo. LIANG va vestida con un impoluto camisón blanco y unas delicadas zapatillas del mismo color. Por todo el mobiliario una cama, estrecha e incómoda, y una silla de madera en la que la joven está sentada, con una palangana de agua en sus rodillas dentro de la cual moja trapos blancos que de cuando en cuando coloca sobre la frente de su SUEGRO para bajarle la fiebre. Llega CHENG. LIANG deja el recipiente a un lado y se levanta enseguida para interrogarle.

LIANG.— ¿Y bien?
CHENG.— No he conseguido nada.
LIANG.— ¿Nadie en el pueblo puede prestarnos el dinero?
CHENG.— Nadie.

CHENG mira a su padre.

CHENG.— ¿Cómo está?
LIANG.— Cada vez peor.
CHENG.— Dale más medicinas…
LIANG.— Ya no le hacen nada.
CHENG.— Iré a buscar a otro médico…
LIANG.— Cheng…
CHENG.— Un anciano que sepa de otros remedios…
LIANG.— No podemos dejar que muera…
CHENG.— ¡No sé qué más podemos hacer, Liang!
LIANG.— Solo nos queda arriesgarnos…
CHENG.— ¡No!
LIANG.— Es tu padre, Cheng, ocupamos su casa, se lo debemos.

CHENG.— Es demasiado peligroso.
LIANG.— Pero podríamos salvar su vida.
CHENG.— ¿Y si nos descubren?
LIANG.— Irás a la ciudad, buscarás a tus antiguos compañeros de la facultad. Algunos son ahora personas importantes. Pídeles el dinero y saldaremos la deuda con el Estado.
CHENG.— Si hubiera otra manera…
LIANG.— Solo en el hospital pueden salvarlo y lo sabes.

CHENG abraza a su mujer y pone la mano sobre el vientre de su esposa, que está en incipiente estado de gestación.

LIANG.— Todo saldrá bien.
CHENG.— Tengo miedo.
LIANG.— ¿Te arrepientes de este segundo hijo?
CHENG.— No. Es solo que…
LIANG.— Será un varón. Lo presiento.
CHENG.— No me importa que nuestro primer hijo haya sido una niña…
LIANG.— Sabes que será desgraciada si no tiene un hermano que la proteja…

CHENG se aparta de ella y la mira fijamente.

CHENG.— ¿Podrá protegerla?
LIANG.— Claro que sí. Además, algún día todo esto cambiará. China cambiará. Los demás países harán que China cambie y sea más justa para nosotras.
CHENG.— Liang…
LIANG.— ¿Sí, Cheng?
CHENG.— Te amo…
LIANG.— Seremos felices.
CHENG.— Y si no es así, huiremos de China.

LIANG mira a CHENG esperanzada…

ESCENA III

Meseta de Loes

Nueva imagen proyectada. Ahora la de un suelo limoso gracias a los depósitos de tormentas de viento depositados en la meseta durante siglos y que se extiende como una alfombra. Es un lugar muy erosionado por el viento y el agua, así que las concavidades en sus pequeños relieves son abundantes. El Recolector, un hombre de unos cincuenta años que viste pantalón corto de tela azul, camisa amarilla de mangas cortas y un sombrero de tela que le cubre la cabeza, recoge hierbas aromáticas junto a una cueva de las muchas que abundan por la zona. Está sudado y sucio.

Cheng llega corriendo. Hace calor y él también suda. Como los pies le chorrean de sudor, las zapatillas se le resbalan del pie escurriéndoseles a cada poco. Pasa por delante del Recolector y pierde una zapatilla. Este la ve. Por unos instantes ambos se miran sin decirse nada. El hombre, hosco, la recoge y se la tiende.

Cheng.— Gracias.

Recolector.— Hace mucho calor. Vas demasiado abrigado para esta zona de la provincia.

Cheng.— Salí con prisas de casa. Me fui con lo puesto.

Recolector.— Puedes descansar al fresco de mi *yaodong*.

Cheng mira al yaodong, la cueva que el Recolector le ha señalado y que se proyecta en la pantalla.

Cheng.— ¿Vive ahí?

Recolector.— *(Brusco.)* ¿Qué tiene de malo? El loes es un poderoso aislante. Nos protege de los fríos inviernos y los calurosos veranos.

Cheng.— Pero había oído decir que eran viviendas peligrosas, vulnerables a los sismos. ¿No murieron un millón de personas en el terremoto de 1556?

Recolector.— Aún así, las preferimos a vivir en la ciudad. Aquí nadie nos molesta. A nadie le importamos.

Cheng le mira sorprendido por la brusquedad con la que le habla, como si estuviese enojado con él por la opinión que le merece su casa.

Recolector.— En la ciudad, el recolector que va regresa maltrecho y herido. La mujer… ni regresa.

Cheng se queda pensativo. Al cabo de un rato, pregunta algo intimidado.

Cheng.— ¿Dónde estoy?

Recolector.— Acabas de entrar en la Meseta de Loes. En la antigüedad tuvo un suelo fértil para la agricultura. Aquí se desarrolló la civilización china.

Cheng.— No lo sabía…

Recolector.— Hay restos que hablan de pueblos asentados desde la Edad de Piedra.

Cheng.— ¿Y cómo ha llegado a convertirse en un lugar tan estéril?

El Recolector le mira con dureza. Cheng se arrepiente de su pregunta.

Recolector.— Cientos de años de deforestación y los malditos ganaderos nómadas. Ahora, somos pobres y miserables.

Cheng mira al horizonte, donde se extiende el suelo limoso, los montículos de loes erosionados formando concavidades. Tanta tierra seca, con arbustos desaliñados y árboles raquíticos… Se sobrecoge.

Recolector.— Estoy recolectando hierbas para que mi esposa prepare una sopa fría. Ayúdame y te daré un poco.

Cheng.— Gracias, es muy amable. Pero tengo que seguir mi camino.

Recolector.— ¿Por qué tanta prisa?

Cheng mira al Recolector con desaliento…

ESCENA IV

El Rapto

Escenario vacío. Dos Policías *de Shaanxi golpean a* Liang*, ya en el séptimo mes de gestación. La joven lleva su camisón blanco, pero ha perdido las zapatillas. En el espacio ya no hay ni silla ni cama. Está vacío.*

Policía 1.— ¿Querías eludir el pago de los 40.000 yuanes por tener un segundo hijo?

Liang.— ¡No! Mi marido está buscando el dinero en la ciudad.

Policía 1.— Primero es el dinero. *(El* Policía *2 la golpea.)* Luego el segundo hijo. *(Golpes otra vez.)* Tienes que pagar la multa si quieres seguir con tu embarazo. *(Golpe.)*

Liang.— Teníamos el dinero, pero mi suegro enfermó.

Policía 1.— ¡No es excusa!

Liang.— Hubo que pagar su hospital.

Policía 1.— El gobierno no tiene la culpa.

Liang.— ¡En casa se estaba muriendo!

Se acerca. El Policía *2 se aparta. El* Policía *1 la golpea con violencia pateándole el vientre.* Liang *grita de dolor e impotencia.*

Policía 1.— No me levantes la voz. ¡Soy la autoridad!

El Policía *1 se retira, despliega un papel que extrae del bolsillo de su uniforme y lee.*

Policía 1.— Según la ley, si la madre no tiene 40.000 yuanes para hacer frente al pago al derecho a un segundo hijo, las autoridades locales tienen la obligación de imponer un aborto…

Liang.— *(Interrumpiendo.)* ¡NOOOO!

Policía 1.— *(Prosigue tras mirarla con desdén.)* … para cumplir con los límites de nacimientos dictados por Beijing antes del sexto mes de gestación.

Liang.— *(A gritos.)* ¡Pero estoy en el séptimo mes!

Policía 1.— *(Mira su vientre.)* ¿Y eso quién lo dice?

Liang.— ¡Lo digo yo!

Policía 1.— Tienes una barriga pequeña.

LIANG.— ¡Estoy de siete meses!
POLICÍA 1.— Esa barriga es de seis.

Mira al POLICÍA 2, que ahora descubrimos es una mujer, y le hace un gesto. La mujer policía saca un metro y comprueba el diámetro del vientre de la joven. Asiente a su superior dándole la razón.

POLICÍA 1.— ¿Lo ves? Lo dice otra mujer.
LIANG.— *(Desesperada.)* ¡No es verdad!
POLICÍA 1.— Firma el consentimiento para el aborto.
LIANG.— ¡No!
POLICÍA 1.— ¡Firma!
LIANG.— ¡No!
POLICÍA 1.— Firmarás. Es la ley.

El POLICÍA 1 guarda el papel y saca su porra. Amenazador se acerca hacia LIANG. El POLICÍA 2 levanta su porra. Entre ambos comienzan a propinarle una paliza.
LIANG les mira con pavor…

ESCENA V
CORDILLERA DE QINLING
CHENG llega al trote a las Montañas Qín, que ahora se proyectan en el ciclorama, como si formasen una frontera natural entre el norte y el sur del país. Llueve sobre su variada flora, nada que ver con la aridez de la que venimos en las dos escenas anteriores. El agua ha empapado sus zapatillas y CHENG siente los pies pesados, lo que le obliga a cada rato a detenerse, sacarse el agua y escurrir su calzado, volviendo al trote para ponerse en camino. En un momento dado CHENG se topa con un CIEGO sonriente que está sentado tan tranquilo bajo la lluvia, empapadas sus vestimentas de lino claro, ya raídas por el tiempo.

CHENG.— Anciano, ¿necesita ayuda? *(Repara en su ceguera.)* ¿Quiere que le ayude a cruzar?
CIEGO.— *(Sonriente.)* ¿Cruzar? ¿A dónde? ¿Es que hay algo al otro lado?
CHENG.— La meseta y más allá el desierto.

Ciego.— *(Negando con la cabeza.)* Me lo temía… Suerte que estas montañas nos separan de aquella desolación.

Cheng.— ¿No quiere resguardarse de la lluvia?

El Ciego niega sonriente y señala su sombrero, que le mantiene el rostro más o menos seco.

Ciego.— Debiste coger un sombrero para el agua.

Cheng.— No tuve tiempo. Salí de casa corriendo.

El Ciego asiente. Cheng se va a marchar cuando el hombre habla, obligándolo por cortesía a detenerse.

Ciego.— Estas montañas actuaron como defensa natural contra las invasiones nómadas del norte. ¿Lo sabías?

Cheng.— *(Cheng niega.)* No sé ni donde estoy…

Ciego.— En la cordillera Qinling. Aquí se encuentran algunas de las más altas montañas de este lado de China. ¿Las ves? Deben parecer imponentes, tan grandes y soberbias como fue nuestro país.

Cheng.— *(Con añoranza.)* En otros tiempos…

Ciego.— Yo siempre fui ciego. No contemplé esos tiempos.

Cheng.— *(Silencio. Al cabo de un rato, pregunta.)* ¿Vive cerca? Podría acompañarle a su casa.

Ciego.— No tengo casa.

Cheng.— ¿Cómo es posible?

Ciego.— La vendí para hacer fortuna en la ciudad.

El Ciego niega con un halo de tristeza.

Ciego.— Pero de allí regresé más pobre de lo que me fui. Ahora, la montaña es mi hogar.

Cheng.— Pero… eso es terrible…

Ciego.— No. Ya no tengo a nadie… Mi mujer murió en la ciudad. Pero yo sobreviví.

Cheng.— ¿No tiene hijos?

Ciego.— ¿Hijos? En China tener hijos es demasiado doloroso… Mira, joven, mírame bien. Aquí soy libre, por lo tanto soy feliz.

Cheng coge el pan que ha llevado todo este tiempo en su zurrón.

Cheng.— Tome anciano. Está duro, pero el agua de la lluvia lo ablandará.

El Ciego coge la ofrenda inclinando la cabeza en señal de agradecimiento.

Ciego.— Yo puedo ofrecerte para beber esta agua que recojo de la lluvia. Siéntate a mi lado y la beberemos juntos.

El Ciego le tiende un mugriento recipiente de lata lleno de agua.

Cheng.— Gracias, pero he de seguir mi camino.
Ciego.— Si te quedas quieto, llega un momento en el que la lluvia te deja en paz.
Cheng.— No puedo detenerme.
Ciego.– ¿Qué es tan urgente?

Cheng mira al Ciego con pesimismo…

ESCENA VI
El Consentimiento
El escenario está vacío. Liang se encuentra acurrucada en una esquina. Lleva el mismo camisón, pero ahora está sucio y desgarrado. En su cuerpo hay moratones a consecuencia de los golpes que ha recibido. El Policía 1 habla con la Enfermera, ambos distantes el uno con el otro y manteniéndose alejados de la joven con más distancia aún.

Policía 1.— Ha consentido.
Enfermera.— ¿Está seguro?
Policía 1.— Bajo lo estipulado por la ley.

ENFERMERA.— Liang asegura que fue detenida por tres días y obligada a firmar el consentimiento.

POLICÍA 1.— ¿A usted le parece que eso sea cierto?

Silencio. La ENFERMERA echa un rápido vistazo a LIANG.

ENFERMERA.— ¿Y esos moratones?

POLICÍA 1.— Se cayó por un barranco al tratar de escapar de las autoridades.

Silencio. La ENFERMERA observa a LIANG sin acercarse a ella.

ENFERMERA.— ¿Y ese camisón desgarrado?

POLICÍA 1.— Quedó enganchada en unas ramas cuando trataba de huir.

Silencio. La ENFERMERA mira a LIANG con recelo.

ENFERMERA.— ¿Y tanta suciedad?

POLICÍA 1.— Es pobre. La recogimos así.

ENFERMERA.— No quiero que luego se acuse a los médicos de haber hecho mal uso de la política del hijo único.

POLICÍA 1.— La ley es la ley.

Silencio.

ENFERMERA.— ¿De cuántos meses está?

POLICÍA 1.— De seis.

ENFERMERA.— ¿Lo han comprobado?

POLICÍA 1.— *(Autoritario.)* De seis.

ENFERMERA.— ¿Está seguro?

POLICÍA 1.— *(Tajante.)* De seis.

ENFERMERA.— Que así sea.

La ENFERMERA se da la vuelta y se va. Al poco la sigue el POLICÍA 1. LIANG queda sola, acurrucada en la esquina, temblando de miedo.

ESCENA VII

RÍO WEI

CHENG corre ahora por la fértil orilla del Río Wei que se proyecta en el ciclorama. La civilización ya se deja sentir en los cultivos y casas diseminadas a uno y otro lado del afluente fangoso y amarillento. Las ropas de CHENG aún están húmedas y sus zapatillas tienen las suelas despegadas, por lo que a cada poco debe detenerse porque se le quedan atrapadas en el fango. En una de esas ocasiones ve llegar a la orilla a un BARQUERO que viste con harapos. El hombre, de unos sesenta años, está de pie en una barca hecha a base de viejos tablones de manera que es una especie de plataforma flotante. Sobre esta barca-plataforma (que se mueve por el escenario), el hombre porta un CADÁVER. Rema ayudándose de un largo palo que clava en el fondo del río para impulsarse y avanzar hacia la orilla. CHENG queda perplejo por la visión del BARQUERO de los muertos.

CHENG.— ¿Qué ha pasado?

BARQUERO.— ¿Le conocías?

CHENG.— No… ¿Es que se ahogó en el río?

BARQUERO.— Cada uno cae aquí por una razón. ¿Lo quieres?

CHENG.— ¿Para qué?

BARQUERO.— Te lo vendo. Es joven, te lo pagarán bien.

CHENG.— *(Con estupor.)* ¿Quién?

BARQUERO.— Cualquiera. Los estudiantes de medicina, por ejemplo.

CHENG.— ¿Recoge cadáveres del río por dinero?

BARQUERO.— No es por dinero. Es dignidad. Un entierro junto a los suyos, para que su alma descanse al lado de la de sus ancestros. Las familias dolientes los pagan bien. Pero por este no me darán nada.

CHENG mira el cadáver del joven con detenimiento. Está picoteado por los peces, pero pese a ello aún son palpables los signos de tortura.

CHENG.— Torturado…

BARQUERO.— Yo les llamo "desaparecidos". Su familia no lo reclamará por miedo a las autoridades.

CHENG.— ¿Hay muertos todos los días?

BARQUERO.— Así es. Especialmente mujeres… Violadas, mutiladas, apaleadas… De todas las edades, pero sobre todo jóvenes. A veces son solo niñas… De esas hay muchas… También mueren por abortos, hechos por ellas mismas, o por sus familiares… En muchos casos, por las propias autoridades…

CHENG se viene abajo.

BARQUERO.— A diario remo hacia aquella pasarela de madera que hay sobre el río, donde los cuerpos ya no pueden seguir más allá. Y de allí los recojo. Hay suicidios, asesinatos. Otros, los menos, se ahogaron por accidente… Y luego están los desaparecidos… Si nadie los reclama ni los quiere comprar, entonces les entierro allí… *(Señala a lo lejos.)* con mis propias manos. En siete años he recogido más de quinientos. Son los despojos de la gran ciudad china.

CHENG.— ¿Qué ciudad es esa tan terrible?

BARQUERO.— Cualquiera. Todas se llaman igual. Son caprichosas y glotonas, hijas de la nueva nación.

CHENG.— Es el primer río que conozco que da muertos en lugar de peces. No quisiera saber dónde estoy.

BARQUERO.— En el río Wei, afluente del gran Río Amarillo. Su valle fue una de las cunas de la civilización china y por eso las capitales de los Qin, los Han, los Zhou y los Tang estuvieron en estas riberas.

CHENG.— Las grandes dinastías chinas…

BARQUERO.— En tiempos lo usaron como canal para la Ruta de la Seda del Norte.

CHENG.— Estuve en el Gobi…

BARQUERO.— Entonces ya conoces el comienzo de nuestro gran imperio.

CHENG.— Y ahora, ¿qué es China?

BARQUERO.— ¿Aún no lo sabes?

El BARQUERO detiene su barca junto a CHENG.

BARQUERO.— Si me ayudas, te daré de comer. Puedo ofrecerte peces. De los pocos que da el río…

CHENG le ayuda con el cuerpo que trasladan a una pequeña ensenada a la que no alcanza la corriente. El CADÁVER, cubierto de arcilla y con la cara a cachos por el festín de los peces, da la impresión de ser una estatua a medio tallar. CHENG queda paralizado por la impresión que le causa la imagen. El BARQUERO da la vuelta al cuerpo tumbándolo boca abajo.

BARQUERO.— Por ver el rostro del muerto también hay que pagar. Solo una pequeña cantidad… Pero qué quieres, así me gano la vida.

CHENG asiente y deja de mirar al CADÁVER.

BARQUERO.— ¿Te quedarás?
CHENG.— Gracias, pero no puedo. Tengo que irme.
BARQUERO.— Tus ropas están mojadas. ¿No traes otras?
CHENG.— Cuando supe que se la llevaron, salí con lo puesto de casa.

El BARQUERO asiente, comprendiendo.

CHENG.— Desde entonces la estoy buscando.

El BARQUERO señala hacia el río, feo y amarillo, cuyo fondo fangoso se acierta con solo una rápida mirada.

BARQUERO.— Mi hija pequeña murió en este río. Nunca pudimos encontrar su cuerpo.
CHENG.— Entonces me voy. Antes de que sea tarde.

El BARQUERO no dice nada. CHENG inclina la cabeza a modo de despedida y se va. El BARQUERO empieza a limpiar la arcilla del cadáver que ha rescatado.

BARQUERO.— Mi mujer aún la llora…

El BARQUERO entona una canción de cuna.

BARQUERO.— Yo, la sigo buscando… Mi pequeña… Mi dulce Feng…

ESCENA VIII

EL ABORTO

En un rincón frío y aséptico, la ENFERMERA se dirige en tono neutro a un abatido CHENG que, cabizbajo y con los hombros hundidos, tiene la mirada perdida en algún punto del suelo.

ENFERMERA.— Liang Zhu, originaria de una región cualquiera del interior de Mongolia, detenida en la provincia de Shaanxi tras haberse puesto en conocimiento de las autoridades encargadas de velar por el control de natalidad que no había pagado los 40.000 yuanes exigidos por la ley para tener un segundo hijo y habiendo firmado voluntariamente una hoja de consentimiento, ha abortado a los seis meses de gestación, hace ahora tres horas exactamente, tras haberle sido inyectada una solución que acabó con la vida de su futura hija como dicta el procedimiento reglamentario.

CHENG.— Liang estaba de siete meses…

ENFERMERA.— Seis.

CHENG.— ¿Y qué importa que fuesen seis o siete?

ENFERMERA.— Nada.

CHENG.— Solo importa el dinero.

ENFERMERA.— Solo importa el control de la natalidad.

CHENG.— Era una niña…

ENFERMERA.— Otra niña…

CHENG siente ganas de llorar, pero la ENFERMERA le corta la emoción de cuajo.

ENFERMERA.— ¿Quiere ver a su esposa?

Cheng asiente. La Enfermera descorre una cortina. Liang está recostada en una cama de hospital al lado del cadáver de su bebé de siete meses que le ha sido extraído y del que aún cuelga el cordón umbilical. Su madre, cuya cara es el espejo de la desolación, se aferra a este en un último intento de que su ánimo no se quiebre como el cristal. Cheng aparta la vista y, al fin, llora. Su mujer da la impresión de ser una muñeca rota que, con la mirada perdida, entona una canción de cuna china, la misma que empezó a entonar el Barquero. Cheng la empieza a tararear entre sollozos y cada uno canta al bebé muerto, sin mirarlo… Sin mirarse…

Al cabo de unos minutos, el joven hace lo que puede por reponerse de su congoja y se acerca a Liang, incapaz de mirar el cadáver de su hija, por lo que se ve obligado a una complicada maniobra para sentarse junto a su esposa.

Cheng.— Liang…
Liang.— ¿Dónde has estado?
Cheng.— Buscándote por toda China…
Liang.— China… ¿Y cómo es nuestro país?
Cheng.— Grande… No. En verdad, es muy pequeño.
Liang.— La gente, ¿te ayudó a encontrarme?
Cheng.— Sí… No. Todos querían retenerme a su lado.

Liang deja de mirar a su marido y vuelve a entonar la canción de cuna. Cheng hace amago de mirar a su hija muerta, pero no puede. Las lágrimas vuelven a correr por sus mejillas en un llanto silencioso, ahogado por el miedo y la consternación.

Cheng.— Había un desierto tan vacío como el corazón de los hombres… Una estepa tan estéril como sus almas… Una montaña tan inaccesible que el ser humano ya no tiene voluntad suficiente para subirla… Y un río cuyas aguas daban la espalda a la vida como el hombre da la espalda a sus semejantes.

Liang deja de cantar y le lanza una mirada de reproche.

LIANG.— Has visto mucho, Cheng. Pero, ahora, no quieres mirar a tu hija.

CHENG.— No puedo…

LIANG.— Pues mírala. Mírala y no olvides.

LIANG le insta a que mire el cadáver, pero él no quiere hacerlo.

LIANG.— Regresa al desierto para llenar el corazón de los hombres con nuestro sufrimiento. Escala las montañas para que sepan de nuestra tragedia. Atraviesa la estepa estéril para que sea sembrada de esperanza y pídeles a los que viven en el río que amen la vida y sean solidarios.

LIANG acaricia el cordón umbilical que ya no la une a su hija y llora.

LIANG.— Ve, Cheng, haz de nuevo el camino.

CHENG cierra los ojos y niega.

LIANG.— ¿No ves que yo no puedo? Yo ya estoy muerta.

LIANG cierra los ojos y, de este modo, se pone a cantar hasta que su voz se quiebra, se ahoga, consumiendo la vida de LIANG, que se siente morir. CHENG, al fin, abre sus ojos con calma y lentamente se enfrenta a la aterradora visión de su hija muerta, aún el cordón umbilical colgando, ensangrentada, con toda la vida por delante arrancada de cuajo de las entrañas de su madre, desmoronada como consecuencia del aborto. Y CHENG llora… Llora amargamente, sintiéndose culpable, impotente, el ser más desdichado del mundo…

La luz se va de la escena…

ESCENA IX

LA LUCHA POR LA IGUALDAD

Una voz grabada narra los siguientes textos mientras la imagen de CHENG, corriendo, volviendo a desandar todo el camino andado, se proyecta sobre el escenario.

Fragmento extraído de la Web de la asociación HazteOir.Org

Redacción Ho (Aci).– "El esposo de Feng Jianmei —la mujer de 23 años, que fue secuestrada para practicarle un aborto, y cuya foto junto al cadáver de su bebé no nacido, de siete meses de gestación, asesinado, dio la vuelta al mundo y despertó el interés público sobre la cruel política del hijo único en China— denunció que sufrió maltratos de las autoridades gubernamentales después de que su denuncia saliera a la luz. En declaraciones recogidas por el diario británico *The Daily Telegraph*, Deng Jiyuan, de 29 años, señaló que tras la difusión de las fotografías de su esposa y el cadáver de su bebé, la familia fue puesta bajo vigilancia y se le impidió la salida del hospital. Deng Jiyuan dijo que fue golpeado y tildado de traidor por las autoridades de su país, por haber hablado sobre el crimen de su bebé. Intentó escapar tres veces, pero solo tuvo éxito en la tercera ocasión".

"Deng Jiyuan atravesó China permaneciendo en paradero desconocido durante varios meses hasta que al fin se decidió a poner en conocimiento de la comunidad internacional su tragedia".

"La hermana de Deng Jiyuan estuvo el 30 de junio en el hospital, junto a Feng Jianmei, e indicó que las autoridades gubernamentales ya los habían dejado en paz. Sin embargo, indicó que 'estamos preocupados, de todas formas, porque la situación de Feng está empeorando otra vez. Ella tiene baja la presión sanguínea, y frecuentes dolores de cabeza y estómago', indicó. 'Ella ha estado algo triste en estos días'. La hermana de Deng Jiyuan denunció que muchos aldeanos ayudaron al gobierno local a secuestrar a Feng Jianmei y abortar a su bebé, e indicó que la investigación del incidente había sido como 'una clase en la escuela donde el profesor principal regaña a sus alumnos sin realmente castigarlos apropiadamente'".

La Otra Boda

Carmen Resino

Esta obra se tradujo al catalán con el título "L'altre casament" y se estrenó en el año 2016 en Casal de Can Boada (Tarrasa) por el grupo Egar Show, dirigida por Marta Frauca e interpretada por Albert Vidal y Judit Martí.

Carmen Resino

Carmen Resino es dramaturga y novelista. Se licenció en Historia por la Universidad Complutense de Madrid. Fue fundadora y presidenta de la Asociación Dramaturgas Españolas. También formó parte de la Junta Directiva de la Asociación de Autores de Teatro. Premios, menciones de honor y una extensa bibliografía avalan su obra. De su extensa obra teatral, cabe destacar *La sed*, *Ulises no vuelve*, *Pop… y patatas fritas*, *Personal e Intransferible*, *El Oculto enemigo del profesor Schneider*, *La recepción*, *La boda*, *Ultimar Detalles*, *¡Mamá, el niño no llora!*, *La última reserva de los pieles rojas*, ¡Arriba la Paqui! *Bajo sospecha*, *Orquesta*, *Allegro (ma non troppo)*, *Las provechosas alianzas*, *Reparación*, *La última jugada de José Fouché*, *La visita*…

carmenresino.com

La Otra Boda

Personajes
Él
Ella

En escena, Él, hombre madurito, se está afeitando. El espejo al que se mira se supone que está en el proscenio, formando parte de un cuarto de baño de alcoba. Al fondo, ocupando el escenario, una amplia cama en la que están colocados un traje, camisas, corbatas… En un lugar que será visible, una urna funeraria a la que Él, en su continuo diálogo, se dirigirá.

Él.— *(Parando de afeitarse y volviéndose hacia la urna.)* ¡Mamá, por Dios, calla un poquito! ¿No ves que no puedo concentrarme y, si no me concentro, no seré capaz de organizar todo lo que tengo que hacer? Me vienen a buscar dentro de una hora y, para entonces, tengo que haberme arreglado y, lo que es peor, terminar de afeitarme, ¡con lo que tardo!, que, si no voy despacio, me hago cortes por todas partes. *(Brevísima pausa.)* Sí, ya sé que me regalaste con todo cariño la maquinilla eléctrica, pero no me va: con ella, me quedan pelillos por todas partes. Mi barba, ya lo sabes, es especial. Siempre dijiste que tenía un cutis de seda y una barba sublevada, como si no quisiera crecer. ¡En fin! Sublevada o no, el caso es que me lleva tiempo, demasiado y, para colmo, no sé qué camisa ponerme, *(Cogiendo un par de camisas, una rosa y otra negra, que están sobre la cama)* si la rosa o la negra. La rosa me gusta más, pero me aprieta un poco, justo en mitad de la nuez y eso que tampoco tengo demasiada, no como Pepe que la tiene como un espolón de gallo de pelea. No me extraña, porque Pepe siempre fue un gallo de pelea. ¡A él no le importaron nunca los comentarios, el qué dirán, no como yo, que siempre he sido un poquito pusilánime! *(Dirigiéndose a la urna.)* Sí, mamá, un poquito o un mucho. ¡Siempre pensando en los demás! ¡Siempre con la espada de Damocles de la opinión ajena sobre la cabeza! Y,

de eso, reconócelo, tú tuviste mucha culpa: por eso te negaste, entre otras cosas, a que fuera actor, que era mi verdadera vocación y, por culpa de esa negativa, he llevado una vida equivocada. ¡Sí, querida mamá, equivocada! ¡En todo! De principio a fin. Bueno, a fin todavía no, porque, aunque un poco tarde, he rectificado y, hoy, voy a emprender una nueva vida, la que tenía que haber empezado hace unos años y que por consideración a ti, por saber el disgusto que te daría, "de muerte", solías decir, tus disgustos siempre eran de muerte, cumplí mi palabra y aguanté. *(Vuelve a afeitarse, cantará alguna cancioncilla con gesto despreocupado, pero, en seguida, lo deja bruscamente, como si hubiera sido importunado. Con impotencia.)* ¡Que te calles, mamaíta! ¿No ves que me voy a dar un tajo como la raja de un melón? Y no es cosa de ir ensangrentado en un día como hoy. *(Como si regañara a un niño.)* Mira, si sigues así, voy a pensar que hice mal en traerte, que debería haberte dejado allá, en el pueblo, como tú querías, pero yo pensé que era mejor que estuvieras aquí, conmigo, en esta casa que compartimos durante tantos años… ¡claro que no podía imaginar que ibas a darme la tabarra que me estás dando!

Se dará unas cuantas pasadas más. Luego, se mira al espejo y hace un gesto de aceptación: el afeitado ha quedado pasable. Coge un frasco de loción y empieza a dársela mediante palmaditas.

Él.— *(Mientras lo hace.)* ¿Y todo por qué? Ya sé que no estás de acuerdo, que siempre criticaste lo que voy a hacer… Por eso y nada más que por eso, he esperado un montón de tiempo; tanto, que a punto he estado de estropear la cosa. Menos mal que el santo de Pepe… *(Replicando como si le interrumpieran.)* ¡Sí, mamá, el santo de Pepe, ha tenido una gran paciencia, que si no… ¡Pero tú no podías ver a Pepe! ¡Siempre a vueltas con él, como si fuera el demonio! Ya, ya sé que esto que voy a hacer te subleva, pero comprende que, aunque solo sea por una vez, yo también tengo derecho a sublevarme! Y esto que no quieres que haga, tenía que haberlo hecho hace siete años… ¡Siete!, pero tú erre que erre, "¡No mientras yo viva, que me das un disgusto de muerte", y yo, ¡por no oírte! ¡Otro que no hubiera tenido la paciencia de

Pepe y su comprensión!… Sí, mamaíta, paciencia y comprensión, ¡pero tú le tenías atragantado, y eso que contigo no podía ser más amable! ¡Nunca se olvidaba de tu santo ni de tu cumpleaños y te enviaba flores y bombones! Pero ni por esas dejabas de criticarle y de decir que era mi perdición… Bueno, mi perdición hubiera sido cualquiera, reconócelo, porque yo soy como soy y punto, aunque tú no quisieras verlo, ¡que cuando uno se pone una venda en los ojos!, y yo, para no disgustarte, para no contradecirte, hacía el paripé aunque me entraran ganas de morirme. Pero, bueno, dejemos eso, que hoy no es día de lamentaciones. Lo pasado, pasado, pasado está.

Pausa. Vuelve a las camisas, las evalúa, se las superpone.

Él.— Pero volviendo a la camisa y a lo del teatro. Sí, ya sé que vas a decirme que ¡qué tendrá que ver la camisa con el teatro! Aparentemente, no mucha, pero te lo digo porque, en vez de llevar esta camisa estúpida, lo que de verdad me hubiera gustado es ir de Julio César, del Alcalde de Zalamea o de Otelo. Sí, mamaíta, ¡de Otelo!, porque aunque yo lo he disimulado muy bien, siempre fui muy celoso. Como tú: ¡celosa y dominante! Tú me querías para ti sola y, desde niño, me cobijaste como una gallina clueca. ¿A cambio de qué? ¡De todo! *(Como si ella fuera a interrumpirle.)* ¡Sí, mamá! ¡A cambio de todo, dispuesta a sacrificarme como Abraham a Isaac! *(Baja el tono.)* Y ahora vuelvo a lo del teatro: cuando te dije que quería ser actor y no abogado o economista como tú querías, pusiste el grito en el cielo; que si era un oficio, eso dijiste, "oficio de golfos y maricones". ¡Eso dijiste: golfos y maricones! ¿Y qué era yo, mamaíta querida, sino un avergonzado maricón? Ya, ya sé que no te gustaba oírlo, que te tapabas los oídos cuando lo decía y me gritabas que bajara la voz. ¡Todo menos reconocer la verdad! Y la pena es que yo podía haber sido un buen actor. *(Brevísima pausa. Con delectación.)* Todavía me sé de corrido trozos de comedias que recito en la intimidad, pero a ti eso de que me disfrazara te producía nauseas. ¿Y qué he hecho en mi vida sino disfrazarme? Disfrazarme con la mentira y con estas odiosas camisas que me oprimen la nuez

a pesar de tenerla tan pequeña, "cuellito de cisne", decías, y con esas corbatas que me quitan el aliento como una horca. Pero, ya ves, ni con camisas, ni con corbata, ni con mi título flamante de economista, llegué a nada. Al menos en el teatro hubiera sido feliz. Y es posible que hasta hubiera prosperado, porque en el teatro no importa de dónde vienes y la pluma que tengas… En el teatro solo importan la interpretación, el coraje y el sentimiento. ¡La verdad, en una palabra, porque la interpretación es verdad, mamaíta, una verdad como la copa de un pino! *(Como si cortara una intervención.)* ¡Sí, lo es! ¡Calla y escucha! La interpretación es verdad porque tras esa ficción, está la de uno mismo, la verdad del hombre. Desnudo. Sin más, esa verdad íntima que tú te negabas a mostrar, porque en la vida que tú me marcaste la interpretación no vale… ¿Y sabes por qué? ¡Déjame terminar, por favor, siempre con esa horrible costumbre tuya de interrumpir los argumentos que no te gustan! Porque no es una interpretación auténtica, mamaíta, porque el discurso está falseado de principio a fin y los otros, para mí siempre son los otros, se daban cuenta. Y lo peor no es que se la dieran; lo peor es que no perdonaban. Sonreían a mi paso, hacían comentarios, me preguntaban insidiosamente si tenía novia, si me casaba… Era un pájaro raro entre aquella tropa y ellos lo sabían, y yo lo sabía. Pero tú fingías no darle importancia. ¡Nunca, a las cosas que de verdad importan, le dabas importancia! Eras como uno de esos burritos con orejeras que dan vueltas en torno a una noria. Así, felices en su inconsciencia; creyendo siempre que con disimular, con escurrir el bulto, bastaba. Y no, mamaíta, no. La solución no es escurrir el bulto: es plantarse y decir ¡hasta aquí! Pero contigo era imposible plantarse: "¡Que me matas!", decías, y yo, tiraba la toalla. Pero ahora no. Ya puedes gritar e indignarte desde el más allá. Ahora lo hago. Ahora me caso. Con un retraso de siete años, pero me caso.

Pausa. Empieza a vestirse.

Él.— *(Mientras lo hace.)* Bueno, eso si no llego tarde, porque con estas inútiles parrafadas que tengo contigo, el tiempo se pasa

sin querer y todavía tengo que hacer un montón de cosas, entre ellas, tomarme un té, un café, una coca-cola, ¡cualquier cosa!, para que no me baje la tensión, porque, como me dé un bajón, me caigo redondo. Y siempre me pasa en los momentos claves. Bueno, no sé si es la tensión o los nervios. A ti también te traicionaban los nervios y, cuando menos lo esperábamos, te daba el patatús. Siempre, en el momento justo, en el más inoportuno. *(Parando y dirigiéndose a la urna.)* ¡Que no chilles! ¡Tú sí que haces teatro! ¡Teatro permanente! Y si sigues chillando de esta manera, no puedo concentrarme y me voy a hacer un lío. La cosa es ya bastante peliaguda para que tú, encima, me pongas más nervioso aún. *(Mirando el reloj.)* Me vienen a buscar dentro de una hora y yo con estos pelos, *(Se mira en el espejo, se los retoca.)* que no sé para qué fui a la peluquería porque con este día que no para de llover, *(Mira por una posible ventana.)* se me pondrá todo eléctrico y hecho una pena.

Se sienta en la cama. Se le nota pensativo.

Él.— *(Tras una pausa.)* Sí, mamá, estoy hecho un lío, lo reconozco. No, claro que estoy seguro de lo que voy a hacer. De eso, no he dudado ni un solo segundo, pero estoy hecho un lío con el dichoso atuendo, que el que esté lloviendo me ha desbaratado lo que pensaba ponerme… ¡Y para colmo esta precipitación! *(Mirando el reloj.)* ¡Dentro de una hora, estarán aquí y a mí no se me ocurre nada, y si me pillan así, sin estar preparado ni saber qué coño ponerme, me muero! ¡Te juro que me muero! ¡Tanto sufrimiento, tanto esperar, para ahora no llegar a tiempo! ¡Tendría gracia! ¡¿Pero a quién se le ocurre poner la boda a las once de la mañana y más sabiendo lo mal que duermo?¡ ¡Y mira que insistí!, "Por la tarde, que sea por la tarde". Pero no. ¡Tuvo que ser a las once! ¡La hora peor! ¡Y voy a ir con una cara! Porque yo, que de por sí duermo mal, esta noche, con la emoción no he pegado ojo, ¡y encima la lluvia para acabarlo arreglar! *(Se levanta. Mira nuevamente por la supuesta ventana.)* ¡Y que no levanta! ¡En mayo, y parece noviembre! Oscuro, como si se fueran a abrir los cielos. El tiempo está loco, como todos, ¡y encima estarte oyendo que si

voy a hacer un disparate, que si esto es una monstruosidad! ¡Ten un poco de delicadeza con tu pobre hijito, que solo ha dormido dos horas! ¡Dos! ¡Y que tiene una ansiedad!

Se sienta nuevamente. Enciende nervioso un cigarrillo.

ÉL.— Sí, ya sé que tampoco debo fumar, que te lo prometí, bueno, te lo juré, pero con estos nervios, ¿qué quieres que haga?

Suena el móvil. Lo busca. Al fin, después de revolver nervioso, lo encuentra.

ÉL.— (Ansioso.) ¿Sí? ¡Hijo, perdona, no encontraba este trasto. ¿Pasa algo? ¿Cómo? ¿Qué dices de la limusina?... ¿A estas alturas dices que no podemos contar con la limusina? ¿Y eso?... ¿Que no dan con el chófer? ¿Pero cómo no van a dar con el chófer? Manolito, ¡por Dios!, tú me dijiste que era gente seria… ¿Y esto es serio? ¿De verdad que te parece serio que una hora antes, justamente una hora antes…? *(Escucha.)* Sí, sí, todo lo que quieras, pero el día es hoy, y no mañana, ni pasado, ¡es hoy! Y me aseguraste… ¿Y esos son amigos, Manolito? … Te lo dije: déjate de amistades y contrata a esos que conocemos de toda la vida, ¡pero tú con esa manía del ahorro!… ¿Y qué importa lo que cueste? ¡Un día es un día, y más un día como este! *(Escucha. Con reproche:)* Ya, ya sé que tú no tienes la culpa… Tú nunca tienes la culpa, Manolito, pero, no sé por qué, la jodes, con perdón… *(Adelantándose:)* Oye, ¿y tú no podías conducir…? ¿Que no te atreves, que es mucha responsabilidad?... ¿De qué me estás hablando?... ¿Pero no dices que te haces Madrid-Gijón en cuatro horas?... ¡Manolito, por tu madre! *(Escucha. Asiente.)* Bueno, de acuerdo, si no hay limusina, no la hay, pero esto hay que solucionarlo en seguida. Llama a esos que conozco y que era por donde teníamos que haber empezado y les dices que dentro de una hora como clavos… *(Pacientemente:)* Que no fallan, te lo digo yo. Sí, el teléfono que te di. Oye, ¿lo sabe Pepe? ¿Y qué te ha dicho? ¿No te ha mandado a la puta mierda, Manolito? *(Escucha.)*¿Y cómo quieres que esté? Anda, y no me falles…

Cuelga. Se pasa con desesperación las manos por la cabeza y pasea de un lado a otro.

ÉL.— ¡Lo sabía, lo sabía! Manolito siempre presumiendo de arreglarlo todo, de conseguirlo todo, de solucionarlo todo y casi nunca soluciona nada… ¡Que va a solucionar! *(Imitándole.)* "¡Yo te mando una limusina blanca tan grande como un talgo!". Sí, sí. Un fantasma el tal Manolito. *(A su madre.)* A ti, en cambio, te caía simpático, aunque reconocías que era más falso que Judas y, en esto, te doy la razón: Manolito es de mucho pico, pero, luego, nada. ¡Todo humo!

Breve pausa. Empieza a vestirse. Se prueba cosas que rechaza. Todo a un ritmo relativamente rápido al mismo tiempo que monologa.

ÉL.— La verdad es que a mí me da igual ir en limusina que en burro, el caso es no llegar tarde, porque el Ayuntamiento tiene sus horarios y, si han dicho a las once, ¡es a las once! Y, como llegue tarde, no nos casan y, si no nos casan, a mí me da algo después de tanto tiempo que llevamos con el tema. *(Brevísima pausa.)* ¡Que te calles, mamá! Ya sé que estás en contra, ¡siempre estuviste en contra de lo que yo verdaderamente quería! Y bastante hice con esperar a que te murieras, que no te morías nunca, ¡hasta el punto que llegué a pensar que eras inmortal! Tanto es así que un día le pregunté al médico: "Pero, mi mamá, ¿se morirá alguna vez?". Pero, en realidad, yo no quería que te murieras: ¡si te quería más que a nadie! Más que a Pepe, que ya es decir, ¡pero me ponías en una tesitura que rayaba en la desesperación! Porque, hasta que no te murieras, yo no podía casarme, que me lo hiciste jurar: "Júrame que al menos no lo harás mientras yo viva", y yo tuve que jurarlo, con lo que me creaste, mamá querida, un problema de conciencia porque yo, aún queriéndote como te quería, no podía evitar desear tu muerte: todo un contrasentido y una pura contradicción. *(Pausa.)* ¡Hubiera sido todo tan sencillo si hubieras aceptado a Pepe! ¡Podíamos haber sido tan felices los tres! Porque Pepe también te quería, mamaíta… Casi, casi como un hijo, y te perdonaba todos los desprecios que le hacías, ¡que

sufrió! ¡Pobre Pepe, lo que pasó contigo, y yo en medio, como un preso entre una pareja de la Guardia Civil… Pepe, reconócelo, tuvo aguante, ¡vaya si lo tuvo!, pero yo temía que cualquier día me dijera: "Cariño, hasta aquí hemos llegado: o tu mamaíta del alma o yo". Y yo no podía dejarte plantada, entre otras cosas porque me amenazabas con suicidarte y sé que lo hubieras cumplido aunque solo fuera para fastidiarme, para que me sintiera culpable, y eso que te declarabas católica apostólica y romana, pero tampoco podía dejar a Pepe, y se me hubiera partido el alma si hubiera tenido que elegir. Porque ¿qué hubiera elegido? ¿Te imaginas que hubiera elegido? ¡Mejor, mejor no pensar! Pero, afortunadamente, Pepe es mucho Pepe, un tío cabal de los que hay pocos, y resistió como los bravos: "¿Que hay que esperar a que tu madre se muera? ¡Pues esperamos! ¿Para qué darle un disgusto?". Así era y así es Pepe: todo generosidad, no como tú, siempre criticándome, afeando mi amor y tachándolo de antinatural. No, mamaíta. Lo antinatural es que pretendieras que yo me comportara de forma contraria a lo que sentía. Lo natural para ti era lo antinatural para mí, y eso no se arreglaba con buenas intenciones, ni prohibiéndome, ni disimulando, ni ofreciendo novenas a San Antonio para buscarme novia. No, mamaíta. Yo no quería novia. ¡Yo quería un novio mal que te pesase, y mal que le pesase también al director de aquel horrible colegio al que me llevaste! Tú hiciste una tragedia cuando el director te llamó una tarde y te dijo: "Su hijo, señora, no puede estar aquí. Tiene que llevárselo. Es contrario a toda norma". Y tenía razón. Yo era contrario a su norma y a tu norma y, por eso, tenía que irme. Pero tú no querías reconocerlo y te dio el patatús en el mismo despacho, mientras yo suspiraba aliviado y avergonzado. Sí, mamaíta, no me repliques: aliviado y avergonzado. Avergonzado por ti y aliviado por mí. Pero tampoco me diste tregua. Recuerdo que casi te pusiste de rodillas ante el director y le juraste que yo cambiaría, que sería bueno. Esas fueron tus palabras: que sería bueno. ¿Pero qué había hecho yo? Yo no había seducido a nadie, no por falta de ganas, que medio me enamoré de mi compañero de pupitre, sino por cobardía. Porque yo era muy tímido, mamá, tímido y cobarde, y no me atrevía a nada, que para atreverte ya estabas tú, que

eras todo un carácter: siempre opinando por mí, decidiendo por mí… Menos hoy. Hoy, decido yo. Pero, entonces, cuando casi te arrodillaste ante el director del colegio, también decidiste por mí. Yo hubiera sido mucho más feliz en ese colegio al que iba Luisito y que tú calificabas de ácrata y ateo, y eso que yo no soy ácrata ni ateo, porque yo, mamaíta, mal que te pese, creo en Dios, aunque tú insistas en que no entraré en el Reino de los Cielos… *(Brevísima pausa.)* Pero, vamos a ver, ¿por qué no voy a entrar si Él me hizo así, si soy una criatura suya también, tan suya como tú? ¿Qué he hecho yo para que me digas semejante cosa? ¿Acaso he robado, he matado, he maltratado? ¿A quién he engañado yo, me lo quieres decir? Entonces, ¿porqué no voy a entrar en el Reino de los Cielos? ¿Quién eres tú para impedírmelo? *(Se sienta, casi cae, sobre la cama. Se pasa un pañuelo por la frente. Suspira.)* Esa ha sido siempre una de mis tragedias: ¡la de sentirme católico, pero un católico extramuros, por eso del dichoso pecado nefando que no te apeabas de la boca! ¿Pero qué nefando, si yo quiero a Pepe y no lo puedo remediar? *(Breve pausa.)* Es más, si te soy sincero, ¡yo no querría casarme en el Ayuntamiento! ¿Qué pinto yo en el Ayuntamiento? Yo, lo que de verdad querría es casarme de blanco y por la iglesia. Sí, mamaíta, ¡de blanco!, porque, digas lo que digas, me siento blanco, casi inmaculado, ¡ya ves!, y por la Iglesia, ¡como cualquier novia que se precie!

Pausa larga. Transición.

Él.— *(Volviendo a levantarse. Con resolución.)* Mira, no puedo seguir hablando. Haces que me sienta culpable y se me embrolla la cabeza. ¡No, no sigas, por favor, no me aturulles más! *(Mirando el reloj.)* Además, me tengo que ir. La verdad es que no sé por qué te traje. Debería haberte hecho caso y arrojado tus cenizas en el pueblo, como tú querías, pero a mí me pareció que deberían estar aquí, en esta casa, en nuestra casa, pero reconozco que ha sido un error, porque, a partir de ahora, no sé qué voy a hacer contigo: tú no soportas a Pepe, y yo ¡tengo que vivir con Pepe, voy a vivir con Pepe!, y no quiero estar todo el día a la greña… ¡Sí, mamaíta, a la greña, que serás la peor suegra del mun-

do y tendrás desenterrada a todas horas el hacha de guerra, que te conozco! *(Brevísima pausa.)* Y como así no se puede vivir, me obligarás a arrojar tus cenizas por ahí, en cualquier parte… Ya sé que a ti eso no te importa, pero, para mí, es como dar carpetazo a un asunto de mala manera, como echar al aire el finiquito de una vida.

Llaman al teléfono. Lo coge con cierta crispación.

ÉL.— ¿Sí…? (*Se ha cortado. Mira el teléfono con aprensión. Marca convulsivamente.)* ¿Eres tú?... ¿Qué pasa ahora?... ¿Cómo? ¿Qué dices de Pepe? ¿Que no se encuentra bien? *(Escucha en vilo mientras pasea nervioso de un lado para otro.)* ¡Ay, hijo, no sé qué facultad tienes para ponerme en ascuas: antes, con la dichosa limusina y ahora con que Pepe no se encuentra bien! Anda, pásamelo. *(Breve e intranquila pausa.)* ¡Pepe, corazón, qué alivio oírte! ¿Qué dices que no te oigo? *(Escucha.)* Serán los nervios. Yo también me noto un poco revuelto. ¡Con decirte que no he dormido nada! Dos horas apenas. Eso, como mucho. ¡La emoción, hijo, la emoción que trastorna! ¡Ay, qué alegría, Pepe del alma! ¡Por fin! ¿Pero de veras te encuentras mejor? ¿No me engañas…? ¿No me lo dices por decir? ¡Es que ese Manolito, me los ha puesto aquí, *(Gesto expresivo.)* que es un cenizo! Sí, ya sé, ya sé que cumple, pero es un cenizo, y eso de que cumple y de que vale para un roto y para un descosido, es un decir, ¡porque siempre nos ha metido en unos líos, y ahora lo de la limusina! Menos mal que tenemos el coche, pero de todas maneras, ¡menuda faena!, y con la ilusión que te hacía… Esperemos que el catering que ha contratado no nos falle. *(Ríe.)* Bueno, y si no, nos vamos a comer por ahí. ¡Todo menos amargarnos la fiesta! Vale, chao, corazón. Un beso. Hasta ahora mismo. ¿En media hora? *(Mira el reloj.)* ¡En seguida estoy listo!

Cuelga y deja el móvil. Entona una cancioncilla coge los zapatos y se los pone. Hace un gesto de dolor. Por los zapatos.

Él.— (*Por los zapatos*) Lo que me temo es que estos dichosos zapatos van a amargarme la fiesta, ¡que me hacen un daño…! Serán muy bonitos, muy flexibles y todo lo que quieran, ¡ya podrán, me han costado un congo!, pero me aprietan un montón en el dichoso juanete. *(Da unos pasos.)* Me di cuenta en seguida, nada más probármelos, pero Manolito erre que erre: "Que te los lleves… ¿Dónde vas a encontrar otros con más estilo? Esta tienda es una maravilla: tienen unas hormas divinas. Si quieres ir *comme il faut*, tienes que llevártelos…", y es que Manolito, además de ser gafe, ¡porque es gafe!, o si no ahí está la limusina, es pijo. *(Sigue andando con gestos de dolor.)* Todo lo que me dice, ¡un desastre!, y con las camisas, tres cuartos de lo mismo: "Chico, no hay otra camisería en Madrid. Hechuras con estilo, ¡y unas telas! Todo, fuera de lo corriente, espectacular". Para él todo es divino, maravilloso o espectacular, pero a la larga y a la corta, no sé por qué, todo falla. La verdad es que estoy, de Manolito y de sus oportunas ideas, hasta las mismísimas. Y lo peor es que también se ha encargado del catering. *(Breve pausa. Sigue andando dolorido.)* Tú, mamá, soportabas mejor a Manolito que a Pepe, por eso de la finura, de la educación exquisita que dices que tiene, aunque yo le veo un poquito de mala leche, ¡sí, mamá, mala leche, porque encandilarnos con la limusina para dejarnos en nada! Y, ahora, los zapatos. ¡Nada, que me matan! Menos mal que es un cuarto de hora! *(Se sienta en la cama, se los quita y los tira. Suspira con alivio.)* Lo que le pasa a Manolito es que me tiene envidia, siempre me la ha tenido, y que, en el fondo, ¡bueno, en el fondo y en la superficie, le jode, con perdón, que Pepe y yo nos casemos, porque lo que Manolito desearía de verdad, es casarse con Pepe, que siempre le gustó! ¡Sí, mamá! ¡Siempre! ¿Acaso no te dabas cuenta de cómo le tiraba los tejos? … Y no puede soportar que ese tiazo de Pepe, ¡porque Pepe es un tiazo!, me haya preferido a mí y le tengan sin cuidado las finuras de Manolito, su ascendencia casi noble y sus blasones de andar por casa, ¡que a saber!, que es un fantasma.

Se levanta. Va hacia el espejo. Se echa un vistazo.

Él.— Bueno, la verdad es que no tengo mal aspecto. Madurito, pero bien, y es que no hay mejor fórmula y mejor operación estética que el amor. *(Mira el reloj. Preocupado.)* Ya deberían estar aquí: hasta el Ayuntamiento queda un buen trecho… ¡y con este día! *(Vuelve a mirar por la supuesta o real ventana.)* ¡Y que no escampa! Lo que yo decía: la boda tenía que haber sido por la tarde y no a las once de la mañana. Las once es casi, casi, una hora impúdica. Toda la vejez, bueno, la madurez, se te echa encima por la mañana. La tarde es bastante más compasiva, pero esta luz de las once, ¡tan inmisericorde! Claro que hoy, de luz nada. Está horrible, de un gris ratón que asusta. ¡Y que no para de llover!, y cómo se me moje el pelo, la acabo de arreglar, que se me encrespa y se me va el estilo. ¡Bueno, tanto como estilo! Si te soy sincero, prefiero a mi peluquero de siempre, tan discreto, tan profesional, solo hablando de fútbol, pero en esto también tiene la culpa el fantasma de Manolito: "Déjate de Julio que está obsoleto. Te voy a llevar a un peluquero que es genial y te va a dejar de cine". Y me llevó. El salón todo mármoles, luces indirectas, no se veía un pimiento, que así me ha dejado, y el peluquero, ¡para qué hablar! Mucho aspaviento, mucha crema, mucho masaje en los asientos, que me parecía estar subido a un tiovivo, mucha palabrería y terminología en inglés, pero carísimo y, además, me ha dejado hecho un asco, porque estoy horrible con esta onda y esta medio cresta que me ha dejado disimulando lo que no se puede disimular, porque yo ya estoy calvo y, por mucha componenda y mucho peluquín, no hay quien lo remedie. Claro que ¿cómo iba a ir con esta tonsura descapotable que tengo? Porque una cosa es llevar la cabeza afeitada y otra muy distinta este si-es-no-es casi vergonzante… Pero ¿quién me mandaba hacer caso a Manolito? *(Jugando con el postizo.)* Yo tenía que haber ido a Julio, que me deja como un señor, que es lo que soy: un señor calvo, pero como un señor, y no con este montículo raro que ni yo mismo me conozco.

Se quita el postizo y lo tira. También se afloja la corbata. Se queda así, descolocado, como si, más que a una fiesta, se fuera a meter en la cama. Transición.

ÉL.— *(Como si volviera en sí y mirando impaciente el reloj.)* ¡Y que no vienen!

Coge impaciente el móvil. Llama. Vuelve a colgar con gesto de impotencia.

ÉL.— ¡Ahora comunica!

Paseos nerviosos. Vuelve a llamar.

ÉL.— ¡Nada, ni por esas! ¡Ni Manolo ni Pepe ni Pepe ni Manolo! ¿Qué demonios harán? ¡No llegamos, veo que todavía no llegamos! *(Breve pausa. A la urna.)* Eso es lo que te gustaría: que no llegáramos. O que el Ayuntamiento estuviera cerrado, o que… ¡cualquier cosa! El caso es que no hubiera boda. Sí, eso os gustaría. A los dos: a ti y a Manolito. Lo que oyes. Manolito es un farsante, siempre ha sido mi espíritu del mal, mi Mefistófeles particular, ese demonio manipulador, como el personaje de los cuentos de Hoffmann que siempre acaba fastidiándole los amores. Por eso te llevabas bien con él, porque compartíais intereses comunes. Manolo era tu confidente, tu aliado, tu cómplice. Entre los dos me desbaratabais los amores que tuve que, en verdad, fueron muy pocos, que no he amado a muchos, sino mucho, para mi desgracia, y amores, lo que se dice amores, solo he tenido dos: Emilio y Pepe. *(Brevísima pausa.)* Cuando me enamoré de Emilio, era yo muy joven, muy tímido, muy acomplejado, muy cobarde. Todavía pesaba sobre mí lo del pecado nefando que me inculcaste a sangre y fuego. Pero yo quería a Emilio con devoción. Siempre he querido con devoción, incluso a ti, cuando debería haberte bajado del altar y pisoteado tu culto, pero así son las cosas: todavía, pese a todo, te venero, y la prueba es que te tengo ahí, en la urnita, venerando tus cochinas cenizas, porque, en el fondo, lo de las cenizas no deja de ser una pequeña cochinada funeraria, en vez de tirarlas en el pueblo, como querías. ¡Sí, mamá, lo que oyes! ¡Tirarlas!, porque en el fondo es eso, tirarlas a ese basurero en el que se ha convertido el aire… al éter, a la nada. ¡A la nada, mamá!, y si es a la nada, ¡no sé para qué tanta monser-

ga con lo de nefando! *(Brevísima pausa.)* El caso es que cuando te percataste de mi amor por Emilio, tú te aliaste con tu compinche: "Manolo, por Dios, haga lo que sea para evitar el escándalo". Y Manolo, el Manolito de los cojones, no sé lo que hizo, pero Emilio desapareció de la noche a la mañana. *(Pausa.)* La verdad es que durante mucho tiempo no se lo perdoné, ni te lo perdoné, pero luego se me pasó, que no soy rencoroso, entre otras cosas porque no puede uno estar toda la vida odiando. Es demasiado peso para lo corta que es la vida. Porque la vida es corta, mamá, aunque vivamos cien años. Son cuatro días de esplendor, y lo demás, miseria. Sí, mamaíta, miseria, y posiblemente tu vida haya sido mísera en su totalidad, porque lo que se dice esplendor no tuviste nunca, que ni siquiera amaste a mi padre, que lo sé muy bien. Yo, sin embargo, quise mucho a Emilio, como ahora quiero a Pepe, pero tú en vez de aliarte con Pepe, lo hiciste con Manolo, y todo ¡¿por qué?!, si Manolo era otro como yo, otro a los que tú despreciabas por ser como éramos… Pues porque Manolo sabía nadar entre dos aguas, poner una vela a Dios y otra al diablo… porque Manolito disimulaba, salía con chicas, tenía novias que le servían de tapadera y llegó a casarse… Sí, mamá, a casarse como Dios manda, como tú decías, por el qué dirán. Manolo ha sido el mayor simulador, el más grande de los hipócritas, y por eso ha triunfado en esta selva social, pero también por eso, justamente por eso, me odia, porque yo no he disimulado, porque yo he aceptado y encarado lo que soy, porque represento para él toda su frustración… ¡Sí, mamá, porque Manolo es un frustrado, pese a su apellido, su casa, su mujer y sus hijos! ¡Y un renegado, y todos los renegados son de temer!

Llaman al teléfono. Él lo coge con verdadera ansiedad.

Él.— ¡Por fin! ¿Qué pasa? ¡Os he estado llamando y no ha habido manera! *(Escucha.)* ¿Cómo? ¿Pero qué diablos…? ¿Que Pepe está peor? *(Ansiedad.)* ¿Qué no me asuste? ¡Cómo no voy a asustarme! ¿Pero no estaba mejor?... ¡Anda, pásamelo! ¡No me importa que esté vomitando! ¡Que me lo pases, te digo! *(Pausa. Pasea nervioso con el teléfono. Al fin.)* Pepe, ¿eres tú? ¡Hijo, qué voz

tan rara! ¿Pero qué te ocurre? ¿Cómo vas a tener un cólico? Perdona, Pepe, pero ahora no puedes tener un cólico… *(Escucha.)* Pues no. No puedes. Te repito que no puedes tener un cólico porque tenemos que casarnos dentro de un cuarto de hora como el que dice, y si no vamos, no hay boda, y si no hay boda… (*Escucha.)* ¿Que no paras de vomitar? ¿Pero a quién se le ocurre vomitar ahora? ¡Pepe, por Dios, tómate lo que sea, una manzanilla, una caja de Primperan, ¡lo que sea!, pero ¡ponte en marcha ahora mismo! ¡No puedes fallarme porque, si me fallas, no hay boda, y si no hay boda, ¡a mí me da algo! *(Volviéndose a la urna.)* ¡Que te calles, mamá! Ya sé que te alegras, pero yo me caso, ¿me oyes?, ¡me caso!, ¡aunque sea arrastrando a Pepe y llevándole de los pelos! *(Al teléfono.)* No, por Dios, es un decir, ¿cómo voy a llevarte de los pelos?, pero lo que sí te digo es que no me puedes hacer esto… No, no me lo puedes hacer… Mira que te dije que no hicieras despedida de soltero, que tú no puedes beber, pero tú erre que erre, que había que celebrarlo. Te empeñaste y yo sabía lo que iba a pasar, me lo temía, Pepe, porque tú no puedes beber. ¡Y la culpa la tiene este Manolo de los cojones, que te preparó la fiesta, y todo lo que prepare Manolo!... ¡Manolo, tú no te metas, que estoy hablando con Pepe! Ya sé, cariño, que no tienes ganas de discutir, que te encuentras mal… No, si no discuto, si no digo nada, solo que no puedes beber, ¿y sabes por qué te organizó la jodida fiesta ese hijo de Satanás? … ¡Que te calles Manolito y no te metas donde no te llaman! Di, ¿sabes por qué te preparó la jodida fiesta? ¡Porque no quiere que nos casemos, y aunque solo sea para dar a Manolo en las narices, deberíamos casarnos, y si para eso tenemos que ir a rastras, vamos, y si hay que ir echando la pota, se echa! ¡Por favor, dime que sí, que vienes ahora mismo, pero no me hagas esto, Pepe, no me hagas esto!

Se oirá el clic del teléfono al cortar. Él cae casi derrumbado sobre la cama. Se tapa la cara con las manos. Se diría que llora.

De pronto la puerta se abre y entra una mujer de mediana edad, muy arreglada. Lleva dos sombreros en la mano: una especie de casquete y una pamela.

Ella.— Manolo, a ver qué te parece… Tengo una duda… *(Al verle en ese estado)* ¿Pero todavía estás así?

Él.— ¿Cómo así?

Ella.— Con esas pintas.

Él.— Pensaba.

Ella.— ¡No me digas! ¡Qué novedad! Pues sigue pensando y no llegamos. *(Se mira al espejo y se pone alternativamente el sombrero y la pamela.)* ¿Con qué crees que voy mejor? ¿Con el sombrerito o con la pamela? *(Se los prueba alternativamente. Manolo, ni la mira.)* Hubiera preferido ir a pelo, pero creerían que los hago de menos. Con esta gente hay que tener mucho cuidado, ¡que son de un susceptible…! Además, con este día, se me hubiera puesto hecho una pena, que no sé para qué he ido a la peluquería… *(Sigue en sus dudas. Por fin, con decisión.)* ¡Decididamente, la pamela! ¿No te parece? *(Él se encoge de hombros. Ella arroja el sombrero sobre la cama. Ante la indiferencia de Él.)* ¡Pero, chico, di algo!

Él.— ¿Qué quieres que diga? Que no me apetece.

Ella.— ¿El qué, la pamela?

Él.— No. La boda.

Ella.— A mí tampoco, pero no nos queda más remedio. ¡Mira que les pedí a los chicos que fueran en nuestro nombre! Hubiera sido lo más acertado, pero tus hijos no hacen un favor, así les maten.

Él.— Di que me he puesto malo, que no me encuentro bien.

Ella.— *(Sin hacerle caso y mirándose al espejo.)* ¡Déjate de historias y termina de arreglarte!

Él.— Que no, que es cierto, que no me encuentro bien.

Ella.— *(Volviéndose a él.)* ¡Ah, no, yo sola, de ninguna manera! Bastante hago con acompañarte. Sabes que odio las bodas, y no digamos las de compromiso, y esta no me apetece nada, pero es que nada, porque exceptuando a Pepe, ¿a quién conozco yo de esa *troupe*? Además, no tengo ninguna obligación: Pepe es tu chófer, no el mío.

Él.— ¡Pero bien que le utilizas para que te lleve a El Corte Inglés y a merendar con tus amigas!

Ella.— Aún así. *(Breve pausa.)* La verdad, Manolo, que no hay quien te entienda: siempre poniendo a Pepe por las nubes, siempre diciendo que no encontraremos otro chófer como él, ¡y ahora dices que no vas! No puedes hacerle este feo, no estaría ni medio bien: quince años a tu servicio, son muchos años.

Él.— *(Para sí.)* ¡Y quince de sufrimiento!

Ella.— ¿Cómo dices?

Él.— No, nada.

Ella.— *(Dando por zanjado el asunto.)* Pues eso. ¡Con que arreando, que se nos echa el tiempo encima!

Él.— *(A su pesar.)* De acuerdo. Ahora voy.

Ella.— ¡Hijo, lo dices como si fueras a un velatorio!

Él.— En cierto modo, que nos quedamos sin chófer.

Ella.— *(Volviendo a su arreglo.)* En eso te doy la razón, ¡que va a ser difícil encontrar otro como Pepe según están los tiempos! *(Mientras se retoca dándose polvos, colorete y pintándose los labios.)* ¡La verdad que bien callado que se lo tenía el muy zorro! ¡Menuda mosquita muerta el tal Pepe! Y yo que le consideraba un poco así, ¡ya me entiendes!, y ha resultado un donjuán de primera… ¡Para que te fíes de las apariencias!, porque la chica es muy joven y bastante monilla y hasta con estilito… Aparentemente, al menos, que luego, habrá que ver… Y no parece que esté descalza, que el padre tiene negocios, algo no muy selecto, cosa de embutidos o algo así, pero no ruinosos precisamente… Vamos, que el tal Pepe ha puesto una pica en Flandes. *(Se mira al espejo con evidente satisfacción. Manolo la mirará indiferente, como si todo eso no fuera con él.)* La verdad que el vestido me queda mejor de lo que pensaba. A base de gimnasio y de pasar un hambre que me muero, que trabajo me cuesta, y no como otros, *(Dicho con intención.)* que ya podías ir de vez en cuando y contenerte un poco, *(Dándole unos golpecitos recriminadores en el estómago.)* ¡Que estás echando tripa! ¡Y, muévete, que es para hoy!

Se echa un último vistazo al espejo y sale cerrando la puerta. Él coge el sombrero que ha dejado su mujer, lo mira con cierta nostalgia y se lo pone. Luego, se levanta despacio se coloca ante el espejo, se mira con infinita pena de sí mismo.

Él.— *(Ante el espejo.)* ¡Qué lástima! ¡Con lo que me hubiera gustado ir de blanco y por la iglesia!

Coge la barra de labios y se pinta, casi se embadurna, los labios. Acaba de hacerlo, cuando Ella *entra de nuevo.*

Ella.— Por cierto… *(Al verle así, pintado y con sombrero, se queda quieta, aunque no sorprendida en exceso.)* ¿Pero qué haces? ¿Otra vez con esas tonterías? *(Le quita violentamente el sombrero y lo arroja a un lado. Con enorme desprecio.)* Eres patético, Manolo, ¡patético…! Claro que a mí, a estas alturas de la película, lo que hagas o dejes de hacer, me tiene sin cuidado, pero, al menos, piensa en tus hijos, porque como nos pongas en ridículo, ¡te juro que te hundo en la miseria! *(Yendo hacia la puerta.)* Te espero en el coche. *(Va a salir, pero al reparar en la urna, recula.)* Ah, y otra cosa: ¡ya estás quitando de ahí las cenizas de la bruja de tu madre! ¡No quiero verlas ni un minuto más en esta casa y menos en mi dormitorio! Mañana mismo te las llevas al pueblo, ¡o de lo contrario las tiro a la basura, que es donde deberían estar!

Sale y cierra la puerta tras de sí dando un portazo. Él *se colocará el peluquín, se anudará la corbata, se pondrá, suspirando con resignación, los zapatos que le hacen daño, y cuando esté bien compuesto, se dirigirá a la urna.*

Él.— Estarás contenta, mamá: ni me caso con Pepe ni te quedas aquí. Mañana, ya lo has oído, te llevo al pueblo, que es lo que tú querías. *(Brevísima pausa y tras un elocuente suspiro.)* ¡Al final, mamá, siempre te sales con la tuya!

Disparate Último

(*Lux Ex Tenebris*)

(Disparate litigante o Alegoría Menipea)

Laila Ripoll

Laila Ripoll

Laila Ripoll es dramaturga y directora de escena. Es autora de más de veinte textos teatrales, además de versiones y adaptaciones de textos clásicos y contemporáneos. En 1991, funda Micomicón, donde ha dirigido más de veinte espectáculos. Desde entonces, ha desarrollado un trabajo de investigación y recuperación de los textos del Siglo de Oro español, prestando especial atención a Lope de Vega, y viajado por toda Iberoamérica con su compañía teatral. El contacto con la realidad de ese continente ha dejado una huella profunda en su teatro. Ha recibido varios galardones, entre otros, el Premio Max, el Premio Nacional de Literatura Dramática, el Premio Ojo Crítico, el Premio José Luis Alonso, el Premio Ciudad de Palencia, o el Homenaje de la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos.

Disparate Último
(Lux Ex Tenebris)
(Disparate litigante o Alegoría Menipea)

Personajes
Francisco De Goya
Colombina
Polichinela
Arlequín
El Duque
El Enano Beodo
La Sombra
El Músico
Los Cómicos

Un tabladillo de madera, ligeramente esquinado, cubierto por una alfombra circular en tonos ocres y rojizos. Al fondo, un árbol sin ramas del que sobresale alguna triste hojilla, unas cortinas blancas orladas de oro amarradas a él. En primer término, tres burlonas máscaras sostienen un letrero en el que se puede leer: ALEG. MEN.

Arlequín hace equilibrios con una botella y dos copas, Polichinela enlaza a Colombina por los hombros, que, sonriente, tiende una mano a El Duque. En primer término, El Enano Beodo alza su copa y brinda mientras baila. (Ver *Cómicos ambulantes* de Francisco de Goya, Museo del Prado, Madrid).

Tras la cortina se rebulle una Sombra aguardando su momento de salir a escena. El Músico sale al tablado y, tras una reverencia, se dispone a tocar la guitarra. Con gran alborozo bailan y cantan Colombina, Polichinela, Arlequín, El Duque y El Enano Beodo.

Tirana del Trípili, trápala
Sobre este pobre tablado

veréis el mundo rodar.
El necio parece sabio,
y al sabio oiréis rebuznar.

Trípili, trípili, trápala,
esta tirana se canta y se baila.
Anda, chiquita, anda salada,
que me robaste el alma.

Una vieja en la cazuela
dio un suspiro tan atroz,
que apagó las candilejas
y mató al apuntador.

Trípili, trípili, trápala…

Silencio y atención pido
a este discreto senado,
y os daremos la comedia
alegres y de buen grado.

Gran redoble de tambor.

El Duque.— Silencio pido a este ilustre auditorio
para empezar con el acusatorio.
Este que aparece tras la cortina
manchado de pintura y trementina,
no es otro que don Francisco de Goya,
aragonés y autor de muchas joyas,
aunque también, díscolo y arrogante,
es el pintor de cuadros aberrantes.
Pero no se molesten en hablarle
pues el pobrete no podrá escucharles;
y no es que de entendimiento sea lentorro,
es que, señores, don Francisco es sordo.
Este sujeto es, pues, nuestro acusado,
Arlequín hará las veces de abogado,

yo seré un juez neutral, pero implacable
y Polichinela será un fiscal muy aceptable.
Este enano nos servirá de "actuario",
aunque que está borracho es muy palmario;
mas no nos detengamos en pamplinas
y comencemos con la tremolina.
Colombina, con saberes fidedignos,
interpretará el lenguaje de signos.
Yo mismo, el juez, con *animus narrandi*,
decidiré si hubo *animus jocandi*.
Comience pues la farsa, digo juicio,
veremos si se acaba en el suplicio.
¡Que comience la función, digo la sesión!
Causa causae est causa causati.
¡*Ab initio*!

El Músico, Arlequín, El Enano y Colombina.— ¡*Ab initio*! ¡*Ab initio*! ¡*Ab initio*!

Sacan sillas y una pequeña mesa ante la que se sienta El Enano *con recado de escribir.* Colombina *intentará traducir al lenguaje de signos todo cuanto se diga a partir de este momento.*

Polichinela.— *(Adelantándose y dándose mucha importancia, con la voz engolada y teatral.)* En el principio creó Dios los cielos y la tierra. La tierra era algo caótico y vacío, y tinieblas cubrían la superficie del abismo…

El Enano.— *(Tomando nota con una larguísima pluma de ave.)* ¡Eh! ¡No tan deprisa…! Dios los cielos y la tieeeerrraaaa…

Arlequín.— ¡Protesto, señoría! Si Polichinela tiene que remontarse hasta la Creación, esto va a durar más que un día sin pan, y no es cuestión.

El Duque.— Aceptada la protesta. Señor letrado, no hace falta remontarse tan "*Ab initio*".

Polichinela.— Pero, señor juez, considero necesario para exponer los hechos…

El Duque.— Abrevie, señor fiscal.

Polichinela.— Como su señoría ordene. Señores: vamos al lío. Música, maestro.

Seguidillas de la revolución francesa. Los Cómicos cantan y bailan acompañándose de guitarras y castañuelas:

Ay, la Bastilla
ya los franceses toman
ay, la Bastilla,
y las niñas lo cantan
por seguidillas.

Polichinela.— Libertad, igualdad, fraternidad,
brama el populacho con zafiedad.
La turba enfurecida
a la cárcel dirige, decidida,
sus pasos, con mortales
actos, hechos y violencias bestiales.
¡Ay Francia desdichada,
en la sangre de tus hijos bañada!

El Enano, Colombina, Arlequín y El Músico.— *(Tañen, cantan y bailan.)*

Piden a gritos
los revolucionarios
piden a gritos
libertad, igualdad
y panecicos.

Las religiones
destruir pretendían
las religiones,
y que fuésemos todos
francomasones.
Polichinela.— Y una helada mañana

de enero, y a una hora muy temprana,
segó la guillotina,
llena de envidia, qué crueldad mezquina,
la cabeza adorada
del rey Luis de la Francia malhadada.

El Enano, Colombina, Arlequín y El Músico.— *(Tañen, cantan y bailan.)*

Van sin cabeza
ya los reyes de Francia
van sin cabeza,
lo que ahorrarán en peines
y en peluqueras.

Los Cómicos miman burlescamente la ejecución de Luis XVI: El Enano interpreta a Luis XVI. Arlequín y Polichinela al verdugo, a su ayudante y a un sacerdote, y El Músico ambienta con sonidos, voces y percusiones.

Gran redoble de tambor, Colombina, muy solemne, se adelanta y declama.

Colombina.— *(Sin dejar de traducir al lenguaje de sordos.)* El rey Luis fue conducido en un carro hasta el patíbulo y, enérgicamente, casi a puñetazos, impidió que le atasen las manos. El verdugo le cortó los cabellos, que le caían, desordenados y mugrientos, sobre los hombros. Tras esto le llevó hasta la guillotina, haciéndole caminar hacia atrás para que sus ojos no viesen el terrible artefacto. El rey, forzando la voz, dijo en ese momento…

El Enano.— *(Como Luis XVI.)* Pueblo de Francia: muero inocente.

Colombina.— Los tambores bramaron. *(Redobles terribles.)* El rey, golpeando con el pie en el patíbulo, intentó acallarlos…

El Enano.— Caballeros, soy inocente de cuanto se me imputa. Ojalá que mi sangre sirva para cimentar la felicidad de los franceses.

Colombina.— Los verdugos tumbaron al rey boca abajo. Necesitaron emplear toda su fuerza para sujetarlo, porque se debatía como un animal herido. Consiguieron atarlo con cuerdas, pero aún así se meneaba vivamente. Los tambores sonaban, las gargantas gritaban…

Una Voz.— ¡Muera Luis Capeto!

Colombina.— El sacerdote, santo hombre, intentaba aliviar al rey. Le recomendaba que se calmara, que no intentara luchar contra su destino.

Otra Voz.— ¡Muera el rey Borbón!

Colombina.— Unos segundos después, a las diez y veinte exactamente, cayó la cuchilla, cercenando un pavoroso grito del desgraciado rey Luis XVI.

El Enano grita. Una cabeza de trapo cae. Los verdugos muestran al público la cabeza decapitada de Luis XVI. Gran pausa.

El Duque.— *(A Goya.)* ¿Y bien?

Colombina traduce. Goya hace un gesto a El Duque, como queriendo significar "y bien…, ¿qué?".

El Duque.— ¿Qué tiene que alegar su merced al respecto? ¿No tenéis, acaso, *animus confidenti*?

Colombina traduce. Goya se encoge de hombros sin comprender qué pretende El Duque. Este hace una seña a Polichinela que, tras calarse unos anteojos, saca unos pliegos de un cartapacio y lee.

Polichinela.— *(Leyendo.)* "Daré una prueba para demostrar con hechos, que no hay reglas en la pintura, y que la opresión, u obligación servil de hacer estudiar o seguir a todos por un mismo camino, es un grande impedimento a los jóvenes que profesan este arte tan difícil que toca más en lo Divino que ningún otro, por significar cuanto Dios ha criado".

El Duque.— ¿Admitís estas palabras como vuestras?

Arlequín.— ¡Protesto!

El Duque.— No procede.
Arlequín.— Pero yo protesto.
El Duque.— ¡Chitón! ¿Admitís esas palabras sí o no?

Goya, perplejo y sin comprender muy bien, asiente.

Polichinela.— ¡Ahí está! ¡Ahí está! ¡No lo niega! ¡Admite haber afirmado semejante desatino, contrario al orden natural y aun a la ley de Dios! ¡Que no hay reglas, dice! ¡Que es un arte divino, dice! ¡Opresión, dice, obligación servil llama al correcto aprendizaje! ¡En sus palabras duerme enroscada la serpiente de la revolución, señorías! ¡Que se empieza teorizando y se acaba por guillotinar Borbones! ¡Que conste, señor secretario, que conste en acta!

El Enano.— *(Escribiendo con dificultad.)* … guillotinaaaar Borboooneees…

Polichinela.— Pero ahí no acaba la cosa señoría, no: *(Lee.)* "… las artes no deben ser arrastradas del poder, ni de la sabiduría de otras ciencias". ¡Ja! Y aún hay más, señorías: "bla, bla, bla… dejar en su plena libertad correr el genio de los discípulos sin oprimirlo, ni poner medios para torcer la inclinación que manifiestan". ¡En pintura no hay reglas, dice, que cada uno debe seguir sus propias inclinaciones, dice! ¡Y se queda tan ancho!

El Duque.— Inaceptable.

El Enano.— *(Sin dejar de escribir.)* Vergonzoso.

Colombina.— *(Sin dejar de traducir.)* Un escándalo.

Arlequín.— Difícil, muy difícil de defender, la verdad.

El Duque.— Sin reglas el mundo está perdido, señor mío. Si dejamos a los jóvenes hacer su santa voluntad, acabarán tomando la Bastilla. Es usted un peligro para la monarquía, es usted un sujeto al que hay que apartar de nuestra sociedad.

Colombina.— ¡Y las cosas tan horrendas que pinta el gachó!

El Enano.— ¡Pintamonas!

Polichinela.— ¿Eso es lo que quiere su merced que pinten los jóvenes? ¿Esas mamarrachadas?

Colombina.— Apañados vamos.

El Enano.— De culo, vaya.

ARLEQUÍN.— Señores, creo que están exagerando.

POLICHINELA.— ¿Y los grabados? ¿Qué me dicen de los grabados?

COLOMBINA.— ¡Repugnantes!

EL ENANO.— ¡Satánicos!

POLICHINELA.— Porque ahí es donde yo quería llegar, señores. *(Sacando una carpeta que muestra al respetable.)* Señoría, aquí traigo la prueba irrefutable, *argumentum ad iuditium*. Los grabados: *Caprichos*, *Desastres* y *Disparates*.

Conmoción general. Cuchicheos y comentarios de admiración y sorpresa.

ARLEQUÍN.— ¡Protesto!

EL DUQUE.— A callarse.

POLICHINELA.— Ruego a vuesa merced me permita mostrar estos espantos a la sala.

EL DUQUE.— Proceda como mejor le parezca.

ARLEQUÍN.— ¡Protesto!

EL DUQUE.— ¡Silencio!

ARLEQUÍN.— Señoría, esos grabados pertenecen al pensamiento del acusado, cogitationes poenam nemo patitur. ¡No pueden presentarse como prueba de la acusación!

EL DUQUE.— ¡Silencio he dicho o me levanto y me lío a sopapos!

POLICHINELA.— ¿Puedo?

EL DUQUE.— Puede.

POLICHINELA extrae algunos grabados de la carpeta y los muestra a EL DUQUE, a COLOMBINA y a EL ENANO, que, ante su visión, no pueden reprimir las bascas.

POLICHINELA.— El caos, la ridiculización del mundo entero.

COLOMBINA.— ¡Nauseabundos!

ARLEQUÍN.— Señores, no saquemos las cosas de quicio. Hay que reconocer que retratan cosas horrendas, sí, pero no olvidemos que lo feo también es parte integrante de lo bello.

Polichinela.— ¡Pamplinas! ¡Con esos grabados, el acusado quiere destruir el orden habitual del mundo!

Arlequín.— (Sin mucha convicción.) Convendrán conmigo en que, en algunos casos, lo deforme no es, ni más ni menos, que la otra cara de lo sublime.

Colombina.— ¡Son monstruosidades!

El Enano.— ¡Aberraciones!

Polichinela.— Esos grabados carecen de modelos, de guías, de inspiración… Son sucios y groseros. No son arte, señores no son arte.

Arlequín.— ¡Representan la propia naturaleza! ¡Reflejan la vida con sus luces, sus sombras y sus contradicciones!

Polichinela.— Pero la vida no es arte, señor mío. El arte debe ser hermoso. El arte es el espejo de la virtud. El arte nos eleva y nos diferencia de las bestias. El arte nos inspira, nos mejora, nos instruye… Si quiero contemplar la vida, no tengo más que asomarme a una ventana para ver pasar un carro o a dos perros refocilándose. ¡Eso no es arte, señores, eso es inmundicia!

El Enano.— ¡Basura!

Colombina.— ¡Pura porquería!

Polichinela.— Y es que el señor don Francisco de Goya pretende ser capaz de crear la vida. Pretende compararse nada más y nada menos que con el Creador Supremo. El señor don Francisco de Goya ¡cree ser Dios!

Colombina.— ¡Sacrílego!

Polichinela.— Por eso no deja títere con cabeza. Por eso nadie se salva de sus cínicos retratos, de sus grotescas críticas al aguafuerte: ni el ejército, ni la Iglesia, ni los reyes, ni los nobles, ni el sacrosanto sacramento del matrimonio, ni jóvenes, ni viejos, ni hombres, ni mujeres. A todos desprecia, de todos se burla, en todos se cisca, hablando claro, señor juez.

Gran pausa teatral. Expectación. Colombina termina de traducir la intervención de Polichinela.

El Duque.— ¿Algo que decir la defensa?

Arlequín.— Me he quedado sin palabras.

Polichinela.— Presumís de no respetar, de no acatar las reglas. Pero el mundo tiene sus reglas, señor Goya, la pintura tiene sus reglas, la propia Naturaleza tiene sus reglas… ¿qué sería de los hombres sin patrones, sin normas, sin leyes que acatar? ¿En qué se convertiría nuestra sociedad?

El Enano.— ¡En una cochiquera!

Polichinela.— ¡Yo os lo diré! ¡En una orgía de locos!

El Enano.— ¡Eso!

Arlequín.— Hombre, la verdad es que visto así…

Polichinela.— ¡No sois Dios, don Francisco! Solo sois un pobre fantoche sordo. Un viejo pintamonas con un pie en la tumba. ¡No sois Dios! ¡No sois Dios!

El Enano y Colombina.— *(Gritan como locos mientras sacan los grabados de la carpeta y los lanzan por el aire. Polichinela continúa gritando "¡No sois Dios!". Arlequín, tras pensárselo unos segundos, se suma a la locura general. Goya intenta hablar, pero el escándalo se lo impide.)* ¡Horribles! ¡Espeluznantes! ¡Infernales! ¡Nauseabundos! ¡Asquerosos! ¡Monstruosos! ¡Patéticos! ¡Feos! ¡Satánicos! ¡Grotescos! ¡Grotescos! ¡GROTESCOS! ¡¡¡¡GROTESCOS!!!!

A un enérgico zapatazo sobre el tablado de El Duque todos callan.

El Duque.— (Solemne.) ¿Tiene algo que alegar en su defensa, señor don Francisco de Goya?

Gran pausa. Goya, viejo, enfermo y cansado, se levanta con una enorme dignidad. En el silencio resuena la voz de trueno del aragonés.

Goya.— Besadme el culo.

Polichinela.— ¿Cómo?

El Enano.— (Tomando nota con su larguísima pluma de ave.) … aaaadme eeel cuuulo…

Goya.— ¡Que me besen el culo y se vayan sus señorías a la mierda!

Arlequín.— Por el amor de Dios, don Francisco, modérese, no empeore la situación, que esto no ha hecho más que empezar.

Goya.— ¡Vayan a la mierda! Y tú, *(Por Colombina.)* deja de hacer el memo, que os entiendo perfectamente, que sois fruto de mi cabeza, engendros, que no me son menester tus signos y tus pamplinas para comprender lo que andáis tramando, miserables.

Colombina.— Un respeto y sin faltar, don Francisco.

El Duque.— Vista la situación, se impone un castigo ejemplar.

Goya.— A la mierda, que no os temo, fantasmones. Ni temo a brujas, duendes, gigantes, follones, ni ninguna clase de cuerpos temo, sino a los humanos. Y vosotros no sois humanos, así que… ¡a la mierda!

Arlequín.— Por el amor de Dios, don Francisco, que nos la estamos jugando…

Goya.— A la mierda. Que os leo los labios y las intenciones antes de que abráis la boca, sabandijas. ¡A la mierda! Besadme el culo siete veces, que aquí os quedáis con vuestros cuentos y vuestras pamemas, que yo me marcho con viento fresco.

El Duque.— De eso nada, don Francisco.

Goya.— ¿Que no? A ver quién es el guapo que me lo impide.

El Duque.— La fiebre, don Francisco. Os lo impide la fiebre.

Polichinela, Colombina, El Enano y Arlequín.— ¡La fiebre! ¡La fiebre! ¡La fiebre!

Los personajes danzan como endemoniados en torno a Goya, al que le suenan los oídos de tal manera, que no lo puede soportar.

Seguidillas de la Fiebre
Esta cabeza
no sé si está en los hombros
esta cabeza,
o la tengo perdida
por las Batuecas.

Goya se agarra la cabeza con las manos, sin poder soportar los pitidos y los ruidos que, sin duda, siente en su interior.

Con estos ruidos,
ni como ni descanso
con estos ruidos,
qué malísimo estado,
pierdo el sentido.

De repente el silencio. El Músico continúa tocando, Los Cómicos cantan y bailan, pero no se escucha nada.

Goya.— El silencio. No tiene formas. No tiene color, ni líneas. No se vende, no se enajena. Mi silencio no admite amos, no admite encargos, ni jerarquías, ni tradiciones. Mi silencio es solo mío.

Mira a su alrededor y observa a Los Cómicos, que continúan cantando y bailando en el más absoluto silencio. Goya apenas se tiene en pie.

Goya.— Ya solo hay dolor. Murió la esperanza.

Rompe el silencio una delicadísima voz que, tras la cortina, entona las dulces notas de una nana.

Ocre claro, ocre oscuro,
tierra negra, añil de flor,
rojo de carmín de Londres,
finos pelos de tejón.

Sueña mi niño,
con laca de garanza,
sueña mi niño,
oropimente y blanco,
sueña, bonico.

De Nápoles amarillo,
verde fino, tierra roja,
albayalde, negro humo,

las esponjas y las brochas.

Sueña mi niño,
con aguafuerte y tinta,
sueña mi niño,
con luces y con sombras,
sueña, bonico.

Goya.— ¡Pepa!
La Sombra.— *(Tras la cortina.)* No.
Goya.— Tristes, tristes presentimientos de lo que ha de acontecer.

Regresa el sonido. Todos continúan vociferando como en la escena anterior. De detrás de la cortina surge una extraña figura vestida con un hábito de fraile y cubierta con una grotesca máscara. Solo Goya parece reparar en ella, mientras que los demás actúan como si no existiera. El Duque golpea con fuerza en el tablado mandando callar.

El Duque.— ¡Silencio! ¡Silencio he dicho!

Tras un breve murmullo todos callan.

El Duque.— Señor secretario: proceda a leer el decreto.
El Enano.— *(Leyendo.)* Se ha mandado publicar
por pragmática sanción
que al ojo del culo
le llamen Napoleón.
Y por la misma razón
en una ley se decreta
que se ponga en la Gaceta
en un capítulo aparte
que se llame "Bonaparte" *(Señalándose groseramente el culo.)*
… a la parte más secreta.

Grandes carcajadas de Los Cómicos.

El Duque.— ¿Qué quiere decir en español?

El Enano.— Hombre de bien.

El Duque.— ¿Cuántas y cuáles son sus obligaciones?

El Enano.— Tres: ser Cristiano, Católico, Apostólico Romano; defender su religión, su patria y su rey, y morir antes de ser vencido.

El Duque.— ¿Quién es nuestro rey?

El Enano, Arlequín, Colombina y Polichinela.— *(En un rugido.)* ¡Fernando Séptimo!

El Duque.— ¿Quién es el enemigo de nuestra felicidad?

Colombina.— El Emperador de los franceses.

El Duque.— ¿Y quiénes son los franceses?

Arlequín.— Los antiguos cristianos y herejes modernos.

El Duque.— ¿Quién los ha conducido a ese estado?

Polichinela.— La falsa filosofía y la libertad de sus costumbres.

El Enano.— Y el comer patatas.

El Duque.— ¿Es pecado matar a los franceses?

Colombina.— No, señor, antes se merece elogios si con ello libra a la patria de sus insultos.

El Duque.— En adelante, todos los españoles quedan autorizados a poseer armas, incluso las que antaño estaban prohibidas. Cada vez que se les presente ocasión, deberán hacer a los franceses todo el mal que puedan y causar todos los muertos posibles. Invoquemos, pues, al Dios de los Ejércitos y pongamos por intercesora a Nuestra Señora de las Batallas.

Colombina, Arlequín y Polichinela.— ¡Al arma! ¡Al arma! ¡Guerra! ¡Guerra! ¡Viva España! ¡Viva el rey Fernando!

El Enano.— ¡A matar franceses, a matar franceses!

Goya.— Yo lo vi.

Vi los desastres con mis propios ojos,
vi aquellas medias deslizarse por los muslos muertos
con siniestra impudicia
mostrando el vello púbico y el ombligo.
Vi al niño de teta aferrarse a un pecho seco
antes de ser atravesado por una bayoneta.
Vi a la madre arrastrada por los cabellos

por un oficial italiano
y como cinco más se desahogaban sobre ella
mientras su hijo agonizaba a sus pies.
Vi a un grupo de hombres
desnudando soldados muertos,
y poniéndose luego la ropa
sucia de sangre, heces y orines.
Vi vomitar a un hombre
sobre un montón de cadáveres
y a dos ancianos que se tapaban
el rostro con un pañuelo
para combatir el hedor
que desprendían los cuerpos descompuestos de sus hijos
y sus nietos.
Vi una casa derribada por una bomba
y a la familia que la ocupaba reventada.
Vi cunas caídas y niños rodando,
comidos por las moscas,
cadáveres desnudos ensartados en ramas secas,
ahorcados, apaleados,
cráneos hendidos,
patriotas armados con palos
que apalean hombres como si fueran esteras.
Frailes con los ojos cuajados en sangre
pidiendo muerte y navajas
desde el púlpito.
Y yo lo vi:
franceses borrachos violando y matando,
ingleses borrachos violando y matando,
patriotas borrachos de sangre
violando y matando.
Y son fieras.
Yo lo vi, os digo.
Niños huyendo y llorando,
mujeres, ancianos,
enfermos…
hachas, navajas, palos, trabucos, cuchillos, fusiles y

bayonetas.
El cielo es negro y la tierra blanca
donde vivos y muertos se confunden.
Todo el horror del mundo está contenido en esta guerra.
Pero esto no es más que un prólogo,
el comienzo de otras muchas que vendrán.
Y yo me pregunto
¿por qué?

El Duque.— No se puede saber por qué.

Polichinela.— Sois tibio, don Francisco, como patriota sois sospechosamente tibio.

Goya.— Pepa, mi esposa, ha muerto.

Arlequín.— Le acompaño en el sentimiento.

Goya.— *(Hundido.)* Pepa se ha muerto.

Arlequín.— Perdón, señoría, creo que don Francisco no se encuentra bien. Deberíamos aplazar la vista para otro momento.

El Enano.— Pues yo le veo divinamente.

Colombina.— Pobre hombre, se ha quedado viudito.

Polichinela.— No escuchen de buen grado,
son tretas, argucias de afrancesado…

Goya.— Pepa…

Polichinela.— Bajo su viejo aspecto
se esconde un horrible espíritu abyecto;
se esconde el aleteo
de su espíritu indómito de ateo…

Goya.— Pepa…

Polichinela.— … este anciano caduco
es más listo que el hambre, un viejo cuco,
pintor de atrocidades,
es un hombre amante de novedades,
un burdo agitador,
de la Revolución un seguidor.

El Enano.— Y un devorador de patatas.

Goya.— *(Mirando desolado a Colombina.)* Pepa.

Colombina.— *(Con una extraña placidez, parece drogada o poseída por el espíritu de Josefa Bayeu.)* Ten mucho cuidado, Paco. No te signifiques.

Goya.— Pepa…

Colombina.— No me llores, hijo, que no veo un gran cambio. Ya sabes que siempre he sentido la casa como la sepultura de las mujeres, así que, de sepultura a sepultura no me va mucho en ello. Tantos hijos muertos, tantas desgracias y tanto aburrimiento… Ten cuidadito con las balas perdidas y con las corrientes de aire, que son muy traicioneras. Adiós, maño, cuida del nietico, que se te queda una España muy revuelta… *(Y el espíritu de Pepa abandona el cuerpo de Colombina.).*

Goya.— ¡Pepa!

Colombina.— Ya no está. Se ha ido para siempre, don Francisco. Como todos.

El Enano.— ¡Todos se van! ¡Todos se van!

Colombina.— Y no hay nada, don Francisco.

El Enano.— ¡Nada! ¡Ello dirá!

Colombina.— Ni paraísos, ni infiernos, ni más allá, ni más zarandajas. Solo una nada negra interminable. Gusanos, carne podrida y, después, el polvo que se lleva el viento. Eso somos. Nada.

El Enano.— ¡La nada! ¡La nada, don Francisco! ¡Solo la nada!

Suena la guitarra. En un nuevo ambiente de pesadilla, Los Cómicos cantan y bailan.

Seguidillas del Réquiem
No tocarán campanas
cuando te mueras,
que la muerte de un triste
muy poco suena.

Ya te aguarda la fosa,
poco te queda,
ya estoy viendo pelada
tu calavera.

No te espera el Paraíso,

solo tristeza;
no sueñes con el Cielo,
nada te espera.

La acción se detiene bruscamente, sin transición. Todos los ojos se vuelven hacia la extraña máscara que parece aguardar en un rincón. El Enano, Colombina, Arlequín y Polichinela se hacen a un lado.

El Duque.— ¡Que se adelante el testigo!

La Sombra gana el centro del escenario y mira con sus cuencas vacías a Goya, que no puede evitar un estremecimiento.

El Duque.— ¿Juráis decir la verdad?
La Sombra.– *(Aunque de aspecto masculino, La Sombra tiene una desasosegante voz de mujer.)* Juro.
El Duque.— Hablad, pues.
La Sombra.— *(A El Duque, por Goya.)* No me reconoce.
El Duque.— Ya veo.
La Sombra.— ¿No sabéis quién soy?

Goya, sobrecogido, niega.

La Sombra.— Y, sin embargo, os he servido de modelo en innumerables ocasiones.
Goya.— No os conozco.
La Sombra.— Estáis viejo, muy viejo, Francisco.
Goya.— Estoy cansado.
La Sombra.— ¿De veras no me conocéis?
Goya.— Abreviad.
La Sombra.— Haced memoria.
Goya.— Quitaos la máscara.
La Sombra.— ¿Qué máscara?

A una seña de Polichinela, El Músico ataca un furioso redoble de tambor.

Polichinela.— Señor juez, señor testigo, señores todos: llegó la hora de rendir cuentas. Llegó la hora de dejarse de rodeos. Llegó la hora de ir al grano. Por lo tanto, yo acuso a don Francisco de antipatriota. También acuso al señor Goya de impío y de burlarse de lo divino y lo humano. Le acuso de misántropo y hereje, de albergar ideas revolucionarias, de querer cambiar el mundo, de querer estar a bien con todos y no estar a bien con nadie y, sobre todo, le acuso de no amar a Dios sobre todas las cosas y al rey Fernando como a sí mismo.

Arlequín.— ¡Protesto, señor juez! Don Francisco ha manifestado en innumerables ocasiones sus ardientes deseos de perpetuar por medio del pincel las más notables y heroicas acciones de nuestra gloriosa insurrección contra el tirano de Europa, Napoleón Bonaparte.

El Duque.— ¡Silencio! ¿Tiene algo que decir el testigo?

La Sombra.— Que lo coronen.

Redobla de nuevo el tambor. El Enano y Colombina traen una coroza de penitenciado que colocan solemnemente sobre la cabeza de Goya. Sobre los golpes del tambor se eleva la voz de Polichinela.

Polichinela.— Debemos proceder contra los pintores con arreglo a la regla undécima del expurgatorio y resultando ser don Francisco de Goya el autor de una pintura que representa a una mujer desnuda sobre una cama, es de dictamen que se mande comparecer ante el tribunal de la Santa Inquisición a dicho Goya para que declare si dicha pintura es obra suya, con qué motivo la hizo, por encargo de quién y qué fines se propuso.

El Enano.— Eso, y que nos enseñe en carnes a la modelo, a ver si está bien retratada.

El Duque.— Señor Goya, creo que es llegado el momento de dictar sentencia. *Culpa ubi maior est, ibi gravior debet esse poena.* ¿Tenéis algo que decir?

Goya.— *(Como un pelele derrotado, con la coroza sobre la cabeza parece tener veinte años más.)* Estoy cansado, muy cansado.

El Duque.— ¿Tan solo eso?

Goya.— Mejor es morir.

La Sombra.— Entonces… ¿por fin me conocéis?

Goya mira detenidamente a La Sombra intuyendo, horrorizado, de quién se trata. Finalmente, no puede evitar una mueca burlona y con socarronería dice:

Goya.— *Lux ex tenebris.*
La Sombra.— La luz surge de las tinieblas.
Goya.— Murió la verdad.
La Sombra.— Eso parece.
Goya.— Bésame el culo.
La Sombra.— Prefiero la boca.
Arlequín.— No entiendo nada.
Polichinela.— Ni falta que te hace. Lejos de nosotros la funesta manía de pensar.
Goya.— Quítate la máscara.
La Sombra.— Ya habrá tiempo.
Goya.— ¿Tiempo? Creo que el mío ya se acaba.
La Sombra.— A veces, los minutos pueden durar siglos.

Gran redoble de tambor. Todos, salvo Goya, se ponen en pie.

El Duque.— Señores: *dura lex, sed lex*. Llegado es el momento de dictar sentencia, pero no sin antes escuchar las últimas palabras del acusado.
Goya.— No tengo nada que decir.
Polichinela.— No seáis tan impertinente. *Iura Novit Curia.* Este tribunal conoce perfectamente las leyes. Tenéis el deber de hablar, señor Goya.
El Enano.— Y nosotros el derecho de escuchar y divertirnos con vuestros dislates de sordo afrancesado.
Arlequín.— Debéis hablar, don Francisco.
Colombina y El Enano.— *(Dando palmas.)* ¡Que hable! ¡Que hable! ¡Que hable!
Goya.— ¡Idos todos a la mierda! Si no estuviera tan viejo y tan cansado…
La Sombra.— ¿Qué?

Goya.— Todo se viene abajo. Todo por lo que creí luchar, todo en lo que creo. De nada valen promesas, todas fueron traicionadas. No hay palabra ni lealtad. Miro a mi alrededor y no puedo soportar lo que veo. Mi cabeza es una cárcel sin música, ni cantos de pájaros, ni risas; sin dulces jadeos, ni balbuceos de niños, ni cantares. España, toda España es una cárcel lóbrega y sangrienta. En España ya no se escuchan risas, ni dulces jadeos, ni balbuceos de niños, ni cantares. España está sorda y ciega.

El Enano.— ¿Qué decía yo? ¡Es divertidísimo! ¡Este Goya es el rey de los payasos!

Goya.— España es un cielo negro y una tierra blanca poblada por fantasmas. Un osario interminable, una gigantesca lápida en forma de piel de toro sobre la que vegetan frágiles insectos y sobre la que no se posan los pájaros. Solo el silencio y el miedo pueblan el mísero suelo de mi patria. Solo insectos aterrados que posan sus patas sobre miles de cadáveres… Nación, libertad, soberanía, pueblo, Constitución…no son más que palabras traicionadas por un monarca miserable. No hay justicia. Nunca habrá justicia. En España nunca habrá justicia.

La Sombra.— Mísera humanidad, la culpa es tuya.

Goya.— ¡No! ¡Falso! ¡Deja a la humanidad en paz!

La Sombra.— ¿Quién es el culpable, entonces? La cárcel y la tortura son inhumanas, pero fueron los hombres los que las inventaron. Los hombres reivindican el bien, pero promueven el mal y su propio beneficio.

Goya.— El hombre es capaz de cosas grandiosas. El hombre es capaz de dar su vida y su sangre por un ideal. El hombre ama, trabaja, saca adelante a sus hijos. El hombre crea, pinta, canta, baila, recoge el trigo y amasa el pan. No hay culpa en el hombre, no existe un pecado original. La ignorancia, la superstición y el fanatismo lo convierten en bestia. Esos son mis enemigos, contra los que he procurado combatir toda mi vida.

El Enano.— (*Muerto de risa*.) ¡Colosal! ¡Este hombre es un fenómeno!

Arlequín.— La verdad es que está la mar de entretenido.

Colombina.— Yo estoy pasando un ratito buenísimo.

El Duque.— ¿Algo más que añadir?

Goya.— La luz es mi guía; la sombra, la vuestra.

Polichinela.— ¡Qué grandilocuencia, señor Goya! Y por eso os arrastrasteis suplicando mercedes… Por eso no dudasteis en perder la dignidad a cambio del perdón real.

Goya.— Mi razón no está hecha para inclinarse y doblegarse, para eso tengo las rodillas. Mi dignidad se acaba donde empieza mi estómago, y siempre me ha gustado comer bien. Nada de contradictorio hay en ello. Mis ideales siempre fueron los mismos y nunca los traicioné.

Polichinela.— ¡Cuanta palabrería!

Goya.— Nunca vendí, ni delaté. Si a alguien perdí el respeto fue solo a mí mismo y cuando el aire de España se me hizo irrespirable me trasterré. Viejo, sordo y torpe aquí estoy, un extraño en Francia y sin conocer ni una sola palabra de francés. Cualquier cosa antes que seguir soportando la crueldad y la tiranía de ese rey felón.

Polichinela.— ¿Por qué lo retratasteis, entonces?

Goya.— Porque es mi trabajo. Y basta ya. No tengo por qué andar dando explicaciones a un monigote.

El Enano.— ¡Vivan las cadenas! ¡Viva el rey Fernando!

Goya.— España es un erial. Los mejores de nosotros intentan escapar más allá de los Pirineos. La razón, el pensamiento, el arte, la cultura y la ciencia huyen perseguidos por el fanatismo y la barbarie. La historia de España es la historia de un exilio. ¿Cuánto tiempo tendrá que transcurrir hasta que dejemos de desangrarnos? ¿Cuándo nos dejarán respirar? ¿Cuándo habrá libertad? ¿Cuándo justicia?

El Enano.— *(Enarbolando el sable que lleva colgando del cinto.)* ¡Muera la inteligencia! ¡Viva la muerte!

Goya.— ¡Bárbaros! ¡Dejadnos vivir en paz!

Nuevo rasgueo de guitarra. Los Cómicos cantan y bailan las Seguidillas de Fernando VII.

Terrenal paraíso
eres España;
el árbol de la vida

es nuestra patria.

Goya.— Écrasez l'infâme! ¡Aplastad la infamia! ¡Desterrad la barbarie, el terror, la ignorancia y el fanatismo! ¡Acabemos con la oscuridad y el miedo! ¡Son posibles los sueños, es posible la libertad! Razón, justicia, educación y cultura. ¡Viva la luz! ¡Viva la luz!

La Sombra deja caer el hábito y bajo él vemos aparecer una agradable y joven mujer vestida de negro que en todo nos recuerda al retrato de Cayetana de Alba en el que aparece vestida de negro (*Duquesa de Alba* o *Duquesa Negra*, Hispanic Society, Nueva York)*; eso sí, conserva la máscara grotesca y deforme. La Sombra, sensualmente, se suma al baile e intenta hacer que el viejo pintor la acompañe. Goya se resiste a manotazos.*

Goya.— ¡No, no! ¡Déjame! ¡Déjame en paz! ¡No quiero entrar en ese baile! ¡No quiero! ¡Déjame en paz!

Los Cómicos.— *(Continúan tañendo, cantando y bailando.)*

Del mayor al más chico,
todos te aclaman
y rendirán mil vidas
por su monarca.
La corona de España,
rey don Fernando,
la que es reina de Atocha
te la ha guardado.
Anda, salero,
no reinará en España
la luz ni el seso.

El Duque.— ¿Quién es la causa del trastorno universal de las cosas que vemos?

Polichinela.— Una Sociedad o Cofradía de hombres perversos, escogidos de lo peor de todas las clases, naciones y sectas.

El Duque.— ¿Cómo se llama esa Sociedad o Cofradía?

Colombina.— En Francia, Jacobinos; en España, Ilustrados, Afrancesados o Liberales; y, en todas partes, Francmasones o Filósofos.

El Duque.— ¿Cuáles son las bases fundamentales de la Secta?

El Enano.— Dos: libertad e igualdad.

El Duque.— ¿Qué pretenden estos liberales o francmasones?

Arlequín.— Quieren regenerar al mundo, reduciendo al hombre al estado fanático y bestial de pura naturaleza y de total independencia de toda ley divina.

El Enano.— ¡¡Animales!!

El Duque.— ¿Qué entienden los liberales afrancesados por libertad?

El Enano.— El poder del hombre para hacer, decir, pensar, escribir, imprimir libremente lo que quiera, sin freno de ley ninguna, en una plena libertad de conciencia.

Polichinela.— El liberal, jacobino o francmasón, que es lo mismo, tiene libertad para dar a Dios el culto que quiera, o no darle ninguno.

El Enano.— ¡Anatema! ¡Anatema!

Colombina.— La ley liberal lo autoriza todo. Quieren casarse y descasarse cuando quieran y con quien quieran, aunque sea con judías, negras o moras, como hacen los animales, solo dando cuenta al alcalde o a la justicia para que lo anote en sus registros. Tal es la libertad liberal.

El Enano.— ¡Marranos!

El Duque.— ¿Y la igualdad, en qué consiste?

Arlequín.— En que la ley no hace diferencia de estados, nacimiento, profesión, eclesiásticos, nobles, plebeyos: todos tienen derecho a elegir y ser elegido, a deponer y ser depuesto de cualquier destino o empleo.

El Enano.— ¡Vergüenza! ¡Vergüenza!

Colombina.— No diferencian más que la aptitud o talento. ¡Consideran a todos iguales en derechos!

El Enano.— ¡Inaceptable!

Polichinela.— ¡Bochornoso!

Arlequín.— ¿Dónde se ha visto?
El Enano.— ¡Comepatatas!
Colombina.— ¡A la mierda!
Todos los Cómicos.— *(Cantan de nuevo algunas estrofas de las seguidillas de la Revolución Francesa, pero deformada. Suenan a pesadilla siniestra, a noche en vela, a razón dormida.)*

Piden a gritos
los revolucionarios
piden a gritos
libertad, igualdad
y panecicos.

Las religiones
destruir pretendían
las religiones,
y que fuésemos todos
francomasones.

Goya, en un repentino ataque de furia, se quita la coroza y la lanza lejos. Puesto en pie grita, intentando acallar la música catastrófica y distorsionada de Los Cómicos.

Goya.— ¡La Nación española es libre e independiente! ¡La soberanía reside esencialmente en la Nación! ¡La Nación está obligada a conservar y proteger, por leyes sabias y justas, la libertad civil, la propiedad y los demás derechos legítimos de todos los individuos que la componen!
Los Cómicos.— ¡Liberal! ¡Jacobino! ¡Revolucionario! ¡Ateo! ¡Masón! ¡Masón! ¡Masón! ¡Queremos sentencia! ¡Queremos sentencia! ¡Queremos sentencia!

Gran redoble solemne. El Duque se adelanta. Todos en pie, dispuestos a escuchar la sentencia.

El Duque.— *Iustitiae debetur quod homo homini sit deus non lupus,* por lo tanto póngase en pie el acusado y prepárese para re-

cibir sentencia y castigo. *(Gran redoble.)* Consideramos probados todos los cargos contra don Francisco de Goya y Lucientes, resultando que, como afrancesado, afilosofado, ilustrado y liberal, es enemigo de todos los gobiernos católicos y de todas las monarquías, así como de todas la tradiciones, religiones, costumbres, órdenes establecidos, prebendas, beneficios, antiguos regímenes, reyes y príncipes antiquísimos y nobilísimos y leyes dictadas sabiamente por la costumbre y el escalafón. *(Otro redoble.)* Por todo lo cual, condenamos al dicho don Francisco de Goya y Lucientes a la pena de excomunión política, civil y eclesiástica resumida en tres palabras: Inquisición, Inquisición, Inquisición.

Gran alboroto. Gritos y aplausos de Los Cómicos.

El Enano.— ¡A la hoguera!
Polichinela.— ¡Muera Goya!
Colombina.— ¡Destruid sus dibujos!
Arlequín.— ¡Quemad los grabados!
El Enano.— ¡Que le pongan banderillas! ¡Que le corten la oreja y el rabo!
Todos.— ¡Muera! ¡Muera! ¡A la hoguera! ¡Al brasero! ¡Fuera! ¡Fuera!
El Duque.— Entregamos por tanto al reo al brazo secular, para que se cumpla la sentencia. ¡Hágase!

Los Cómicos entregan a Goya a La Sombra para que ejecute la sentencia:

Sin duda que la suerte
ya se ha mudado
pues que cesan las penas
de un desdichado,
mas tus favores
son causa de que vuelvan
a tus verdores.

Te has hecho vida mía
tan miserable
que niegas que te quiero
por no pagarme.
Bien que lo niegas
porque tienes gran miedo
de que te venza.

Con los últimos compases de la música Los Cómicos *desaparecen tras la cortina. Quedan solos en escena* La Sombra *y* Goya.

Goya.— ¿Me vas a quemar vivo?
La Sombra.— No soy tan bárbara.
Goya.— ¿Qué vas a hacer entonces?
La Sombra.— Llevarte conmigo.
Goya.— ¿A dónde?
La Sombra.— A la nada.
Goya.— ¿Alguna vez llegará la justicia?
La Sombra.— Ven.
Goya.— He vivido mucho.
La Sombra.— Mucho.
Goya.— Aún aprendo.
La Sombra.— Lo sé.

Un silencio.

Goya.— ¿No te vas a quitar la máscara?
La Sombra.— Vamos. Es tarde.
Goya.— La máscara.
La Sombra.— Y un beso.

La Sombra *se quita la máscara. Bajo ella, los ojos hundidos y el rostro pelado de una calavera. Se acerca a* Goya *y le besa suavemente en los labios. Tras la cortina se escucha una jota:*

A ninguno se la he dado
despedida tan salada

a ninguno se le ha dado
como te la doy a ti,
clavelico colorado,
a ninguno se la he dado.

Allá va que va la mía,
allá va que va, que va,
allá va la despedida.

La Sombra lentamente se lleva a Goya de la mano, mientras se hace el Oscuro.

Lady Day

Laura Rubio Galletero

Laura Rubio Galletero

Laura Rubio Galletero es titulada en el recorrido de Dramaturgia por la Real Escuela de Arte Dramático (RESAD) y licenciada en Historia del Arte por la UCM. Como autora, ha estrenado más de diez montajes de obra larga, tres con su compañía Yo la Peor de todas, como la premiada *Proyecto Bruckner* (2009) o *Mariposas Nocturnas. Moths* (2013), publicada por Fundamentos. Por otra parte, ha colaborado con otras compañías como El sí Mágico en *El Viaje de Lázaro* (2011); Compañía de Creación Escénica en *Los perros no van al cielo* (2013), publicada por Episkenion, y *Mi agravio mudó mi ser* (2015); o La Pitbull Teatro en *El techo de cristal. Anne & Sylvia* (2017), publicada por Ediciones Antígona. Asimismo, se ha sumado a otras representaciones y publicaciones de piezas breves en Ediciones Esperpento y la Revista *Estreno*.

laurarubiogalletero.wordespress.com

Lady Day

Personajes
Billie Holiday

Billie Holiday tras bajarse del escenario.

Billie.— ¿Por qué llevo flores blancas en el pelo? Porque soy negra y resaltan más.

¿Le gustan? Me las ha regalado mi hombre. Las encontré en el camerino cuando acabé de cantar. La verdad es que no es un camerino, sino un cuartucho asqueroso donde apilan cajas de whisky y bolsas de cacahuetes, pero es donde me permiten actuar ahora, después de esa mierda de quitarme el carné artístico. Ahí dentro me preparo cada noche. Si me fallan las fuerzas, siempre puedo abrir una de las botellas y trincármela de un trago.

Will el Cojo, el dueño de este garito, me dice que no me paga para que me beba su alcohol o, al final, terminaré por arruinarle. Él es solo un canalla con un antro nocturno. No tiene ni puta idea de lo que significa subirse al escenario y entregar unos momentos de placer a los que esperan beber de mi sangre. Que, al menos, mi sangre esté caliente por el whisky —me digo yo— y no por el dolor que puedo llegar a sentir. Porque cuando me clavan sus colmillos mientras canto *All of me/Why not take all of me*, siguen aullando por lo bajo. Así que me entrego a los lobos con la sangre ardiendo. ¿Existe algún otro modo?

Después, ellos danzan alegres bajo las luces de neón y aflojan con más soltura la pasta. Porque eso es lo que interesa, ¿no? Así ganamos todos.

Las flores, ¡ah sí! Las flores, disculpe, es que cuando acabo la actuación me quedo un poco trastornada y he estado ahí arriba más de una hora. Le he visto entre los lobos. En seguida le reconocí. Todos los de su profesión se parecen, aunque no lleven colgada la cámara al cuello. Fruncen el ceño interesados, mien-

tras remueven los hielos de su vaso como si leyesen los posos del café y tengo que confirmárselo luego. Piensa que hablo sin sentido, ¿a que sí?

La música me trastorna, se lo he dicho, y me hace intuir el mundo con una claridad terrible. La bruja soy yo… ¡Bah! Cosas de negros, de negra pobre que escuchó por primera vez *jazz* en una radio ajena y se echó a llorar. Ya ve, a pesar de este precioso vestido, una sigue siendo la misma chica humilde que se ganaba la vida limpiando burdeles. No hay de qué avergonzarse; para eso está el sueño americano, hasta para nosotras. Y más nos vale tener un pasado, sino ¿sobre qué iba a cantar?

Ustedes se empeñan en escribir que soy una desgraciada. Yo no compongo las letras, ¿qué podría haber de mí en ellas? Yo solo las interpreto. Me las inyecto en la sangre para comprobar qué sucede. Y siempre es diferente, desolador y diferente. Si fuese tan desgraciada, no podría resistirlo.

¿Cree que miento? Mire, míreme bien. Hágame una foto. Este es mi lado bueno, pongámonos a la luz. Espero que sepa hacer su trabajo. Viene a por algo mío, publíquelo en primera plana.

¡Las flores! ¡Por eso me pregunta por las flores! Sí, me las ha regalado él.

Estáis todos muy revolucionados con mi hombre, lo leo en los periódicos. Sé que es un personaje influyente y que puede ser peligroso, no soy tonta, le repito. No he conseguido hacerme un nombre, llevar este perfume caro y este diamante en el dedo por tonta. Él tiene sus negocios, yo tengo los míos, y me regala flores. Las trae uno de sus chicos, un pelirrojo al que le falta media nariz. Se la cortaron —¡chas!— bajo los arcos del puente por meterse en líos. "Es la vida, chico. Si la haces, la pagas". Y ahora le toca comprar nardos, cada noche, para la amante del jefe.

¡Basta! No voy a decirle nada más. Pregúntele a él, ¿o tiene miedo…? ¿Le invito a una copa? Yo tomaré una. *El Cojo* se lo sabe y más le vale acostumbrarse. Quiere a la mejor, y la mejor bebe, sobre todo después del *show* cuando se me seca el cuerpo y la garganta. El piano me lo arranca todo, hasta la piel. El mareo se me pasa a partir del tercer trago. Cuando no logro calmarme,

recurro a otros métodos… porque pesa, la carne desnuda pesa. ¿Cuáles? Mando llamar a mi hombre. ¿Ve? Le he mencionado de nuevo, anote. Le necesito, aunque me saca de mis casillas, le necesito. Él es un salvaje, sí. Mi salvaje.

Sé usar mi cuerpo para volverles locos, para no volverme yo loca.

No, no me estoy insinuando. Si se entera me mata, estoy segura. Para follar ahora solo me basta escupir cantando: "Soy como un horno que suplica calor". Me pagan por decirlo, antes por abrirme de piernas. Es un modo de vida. Él no me paga. Me pagáis vosotros. ¡No se atreva a publicar lo que no es!

Pregúnteme sobre mi carrera, sobre lo que supuso conocer a mi ídolo Louis Armstrong y tocar con él, o lo que significaba dar conciertos por toda Norteamérica antes del malentendido con las drogas. Y usted solo va y me pregunta sobre mi relación con ese tipo. ¡Búsquese a otra!

Total, algunos de los de su especie insisten en que no sé cantar, que soy poco más que una zorra acabada que gimotea por los rincones. Una mujer destrozada se quitaría del medio, pero yo cojo ese sentimiento y convierto *Gloomy Sunday* en disco de oro para que cierren el pico.

"Una zorra acabada", "Una perra fiel"… Quizás. Sobre todo soy una señora, una auténtica *lady*, *Lady Day* me llaman. ¡*Lady Day* a una negra que vive de noche!

¿No le gusta? ¿No le gustan mis palabras? ¿No se lo esperaba? Les pasa a muchos. Le invito a otra, tómese otra, verá como en un rato se sentirá enamorado de mí. Querrá poseerme. También les pasa a todos… los de su especie. Luego se preguntan que por qué canto así. Canto así porque me sale del… De dónde sino.

¿Qué por qué llevo siempre flores en el pelo?

Quizás porque soy pura. Pura y negra. Y una Señora, más de lo que se puede imaginar.

EPÍLOGO

Miradas entre bastidores: reflexiones sobre autoría femenina en escenarios de crisis*

Ruth Z. Yuste-Alonso
Universidad de Connecticut

"Quizás, siempre hay una segunda oportunidad para hacer y disfrutar de aquello que deseamos, Isabel, y no sabemos apreciarla o, simplemente, la dejamos escapar." – Carmen Pombero

En su ensayo "La muerte del autor" (1967), Roland Barthes decide sepultar a la figura del genio creador para dar paso al nacimiento del lector, auténtico hacedor de sentido capaz de restituir la unidad del texto a través de su proceso de lectura. De un plumazo, observo, con asombro y curiosidad, la aniquilación de ese venerado mito que es el Autor, cuya existencia parece deshacerse en pedazos nada más iniciarse el acto enunciativo, momento en el que el hecho creativo se transforma en una especie de ente huérfano que tan solo el lector puede rescatar y recomponer para dotarle de significado en su seno. "¿Materno?", me pregunto ensimismada mientras continúo cavilando sobre la labor de las dramaturgas en España y desmenuzando las páginas de un libro que visito de cuando en cuando y cuya solapa ya comienza a mostrar cierto desgaste a causa de mis reiteradas incursiones nocturnas.

Pese al desasosiego que me produce el planteamiento del ensayista francés, cuyo texto se me antoja un tanto suicida por ser él también autor, no puedo evitar sentir cierta satisfacción y victoria al saberme centro del acontecimiento artístico, re-me-

diadora textual de la vida latente de la obra-texto que someto a análisis en mis clases graduadas bajo el amparo de la institución académica, y ya en total clandestinidad fuera de ella. De repente, la figura del Autor se presenta como algo anecdótico, un mero punto en el espacio-tiempo desde el que contextualizar mis tejemanejes interpretativos, puesto que lo que importa, al fin y al cabo, es el texto y las lecturas que este les sugiere a sus lectores. Con entusiasmo, llego incluso a pensar que su destrucción podría suponer el fin de la dictadura del Autor-Dios y la tiranía del Canon dogmático, ese monstruo institucional, patriarcal y paternalista, que tiende a minusvalorar y obliterar la labor artística de las mujeres creadoras, condenándolas, en el peor de los casos, a la soledad y el silencio que supone habitar la periferia y, en el mejor de ellos (si se puede considerar este desenlace más afortunado), a constituirse como una *rara avis* en un vago intento por aparentar visos de igualdad y acallar, de este modo, a aquellas voces disidentes que no dudan en denunciar el trato discriminatorio del que suelen ser objeto las féminas en el ámbito de la creación. Sin duda, desde este punto de vista, la propuesta barthesiana resulta cuando menos un acto revolucionario, una auténtica intervención crítica mediante la que intentar democratizar la literatura a fin de que el trabajo de los autores sea apreciado por su valor intrínseco, y no por el estatus de su creador.

Sin embargo, mi intuición o, para ser más exactos, mi experiencia, como sugeriría Teresa de Lauretis[1], me dicta que esta proclama hace aguas por algún sitio, que algo tan prometedor como lo que plantea este texto no termina por cuajar. ¿Acaso se puede afirmar que muerto el Autor, también muere el patriarcado? No cabe duda de que lo que pretendía Barthes con este ensayo era, ante todo, subrayar la importancia del lector en el proceso de escritura en una época en la que el interés de la crítica por el autor llegaba a eclipsar su obra. También dicen las malas lenguas que esta propuesta homicida podría obedecer a un deliberado intento del francés por redimirse y amilanar la frustración que le generaba el no poder acometer la novela que tanto ansiaba escribir, constituyéndose su carrera crítica como una vía de escape a su sequía literaria. Así pues, Barthes nos advierte que el escritor-

autor se debe a su lector, ya que es precisamente este, a través de su proceso de lectura, quien completa y retro-alimenta el ciclo de (re)construcción del significado de la obra-texto.

Sea cual sea el motivo que llevara al ensayista francés a elucubrar dicha propuesta, lo cierto es que el nacimiento del Lector no puede producirse a costa de su Autor por la sencilla razón de que su muerte no supondría la desarticulación de la estructura y las dinámicas de poder sobre las que se sustenta la tradición literaria que Barthes parece querer dinamitar. Al contrario, la muerte del Autor no conseguiría más que reafirmar ese mismo sistema hegemónico, por cuanto su destrucción impediría al conjunto de voces que ha quedado acorralado en los márgenes el acceso a ese espacio de creación privilegiado y la posibilidad de poner pie en él. En efecto, desde una perspectiva de género, la muerte del Autor terminaría por sumir a las mujeres creadoras en el silencio más absoluto, resultándoles así imposible ser acreedoras de ese reconocimiento y estatus del que han gozado sus homólogos varones hasta entonces y del que ellas, por su condición de mujer, se han visto despojadas. La Historia de la literatura está marcada por una nutrida onomástica masculina: de dejar morir al Autor, las mujeres perderían a su vez la oportunidad de dejar su impronta en tanto que autoras de pleno derecho. La ausencia del Padre no significa la desaparición de la Ley patriarcal. Es por ello que el Autor, esa figura universal tradicionalmente masculina, no debe morir, sino re-concebirse para dar a luz a una autoría heteróclita, polifónica, fluida, capaz de albergar a todo tipo de autores independientemente de su sexo, raza o clase.

A pesar del paso del tiempo y del cambio de escenario, el ensayo de Barthes resulta sumamente relevante en el debate que plantea *Escenarios en crisis* sobre la invisibilidad de la labor artística de las dramaturgas, ya que la muerte del Autor-genio deja entrever las tensiones existentes en torno a la noción de autoría y de agencia sobre el acto de creación. De la premisa del texto de Barthes, se infiere la existencia de una tradición que concibe el acto de lectura como actividad complementaria y al lector como mera figura ancilar, casi prescindible, pues esta no puede

desaparecer por completo para que el hecho literario pueda existir. De ahí que considere la muerte del genio el único modo de liberar al lector (y, de paso, a sí mismo) de esa injusta posición secundaria que ocupa y así permitirle recuperar el lugar central que se merece. Es precisamente esta polaridad entre escritura/lectura y su correlación con la noción de principal/secundario (y, por analogía, activo/pasivo) lo que me obliga a aproximar con precaución el planteamiento de esta ensayo, ya que, tras hacer una lectura de género, observo ciertos paralelismos entre estos y la oposición hombre/mujer, de tal forma que la escritura o producción se asociaría con lo masculino, mientras que la lectura o recepción con lo femenino.

La asociación de escritura-hombre y lectura-mujer no resulta del todo descabellada, puesto que el tiempo ya se ha encargado de poner de manifiesto la brecha de género a la que se han de enfrentar las mujeres a la hora de desarrollar su actividad profesional en aquellos ámbitos considerados comúnmente masculinos, entre ellos el mundo del teatro tal como señala Ana María Díaz Marcos en la introducción de esta antología. Por ello, no es de extrañar que Sandra Gilbert y Susan Gubar se pregunten qué supone ser una mujer escritora dentro de una cultura cuya definición de autoría viene dada por una concepción eminentemente androcéntrica. Al concebirse la escritura como una empresa masculina, las mujeres quedan fijadas en la posición de eternas lectoras, lo que refuerza a su vez la idea errónea de inadecuación, inferioridad y marginalidad de la producción escrita de aquellas que osan adentrarse en territorio de hombres. Su escritura está marcada por su condición de mujer que jerarquiza su sexo como secundario y su género (estilístico, temático, narrativo) como menor, capaz solo de engendrar una producción marginal y subespecializada bajo la constreñida etiqueta de literatura femenina. Ellas –huérfanas de madre, pero hijas de mil padres– no pueden ser autoras, tan solo pretenderlo.

Ante esta situación, se hace imprescindible salvar la enfermiza y tóxica noción de autoría, que sume a las mujeres en una especie de 'esquizofrenia'[2], para sanarla y darles a las creadoras una segunda oportunidad mediante la que establecer lazos, co-

nexiones, genealogías que las amparen y les permitan participar en el relato cultural en tanto que agentes, y no solo como meras espectadoras. Para ello, las mujeres han de escribir(se), apropiarse del lenguaje, del acto enunciativo con el que transformar el imaginario colectivo y normalizar sus experiencias para que pasen a formar parte del conjunto social y dejen de ser materia exclusiva de un grupo marginal. Este es, según Hélène de Cisoux, la única forma que tiene la mujer para hacerse un hueco en la Historia y reclamar su voz y su mirada, una mirada caleidoscópica y heterogénea capaz de acabar con la concepción esencialista que inmovilizan y suturan a mujeres y hombres en determinados espacios y coartan su libertad para pensar, transitar y ocupar otras posiciones y narrativas.

Una vez superada la espinosa cuestión de la autoría, se plantea un segundo problema no menos importante: el de la publicación y el del estreno. Como señala Phyllis Zatlin, el teatro español e internacional siempre se ha caracterizado por estar en perpetuo estado de crisis, siendo una de sus consecuencias más evidentes las dificultades con las que se encuentran los autores para llevar al escenario sus obras. Si bien esta situación precaria es común para todos los dramaturgos, tanto consolidados como nóveles, lo cierto es que son ellas las que han de sortear a menudo obstáculos adicionales en comparación con sus colegas varones, puesto que no solo han de hacer frente a escollos logísticos propios del oficio, sino a toda una tradición marcada por una ideología de género que socava su capacidad y visión artísticas[3]. Sin acceso al público y a los canales de distribución necesarios para constituirse como autoras de pleno derecho, la mirada de las dramaturgas queda, como observa Díaz Marcos, secuestrada, condenada a permanecer entre bastidores, expectante a poder tener la posibilidad de verse en algún momento cara a cara con lectores y público.

Por esta razón, antologías como la aquí propuesta se vuelven imprescindibles a la hora de intentar compensar la desventaja con la que parten las dramaturgas y de ofrecerles un espacio y una plataforma desde los que poder darse a conocer y enriquecer el panorama teatral, en particular, y el cultural, en general.

Porque si algo pone de manifiesto esta antología es que la mirada de estas autoras no es única y mucho menos monótona, sino todo lo contrario: su visión rompe con el concepto de una mirada femenina totalizadora y homogénea para dar paso a un conjunto de miradas y perspectivas diversas que acaban con la noción de Mujer, con mayúscula, mostrando protagonistas de todo tipo con deseos, intereses y opiniones dispares (*Madres, Cortinas opacas*, *Entrevista atravesada*); que recuerdan que la maternidad es también cosa de hombres (*Kramig*); que cruzan fronteras y dialogan con otras voces y realidades (*Madres de cristal*, *Lady Day*); que abordan la violencia física y simbólica sin necesidad de recrearse en ella (*Apofis*, *No le cuentes a mi marido que sueño con otro hombre… cualquiera*); que enseñan que los juegos de niños pueden servir a los adultos como práctica introspectiva conciliadora (*La gallinita ciega*); que cuestionan la supuesta incapacidad de las mujeres para escribir sobre personajes o temáticas que no sean de índole femenina (*Liturgia de un asesinato*, *La otra boda*); que evidencian su maestría a la hora de dialogar con artistas y personajes del pasado, sean reales o ficticios (*La confesión de Don Quijote*, *Disparate último*, *Las mil y una muertes de Sarah Bernhardt*); o que desafían la tradicional mirada ocularcéntrica para proponer una mirada háptica que traiga a escena otros sentidos y sensaciones (*Si en la ciudad la luz*). Miradas todas ellas polivalentes y necesarias en el escenario, en las antologías, en los libros de texto, en las listas de lecturas graduadas y compilaciones de traducción, en congresos y festivales. En suma, miradas entre bastidores que ansían salir al escenario para demostrar que el teatro sigue muy vivo y que también tiene nombre de mujer. *Sarah is NOT dead!*

Notas al epílogo

* Quiero darle las gracias a Ana María Díaz Marcos, profesora y mentora en esta etapa de mi carrera académica, por haberme brindado la oportunidad y, en especial, la libertad de participar con un texto tan heterodoxo como este en la conversación que propone esta antología; pero, sobre todo, por haberme abierto los ojos, en las clases graduadas y a través de este proyecto, a una dramaturgia desconocida para mí hasta entonces que demuestra que las mujeres también escriben buen teatro (y mucho) en nuestro país.

[1] Como subraya la crítica feminista italiana, el concepto de 'experiencia' es crucial en la teoría y el discurso feministas para hablar de la construcción del sujeto. En este sentido, se entiende por experiencia un tipo de conocimiento "produced not by external ideas, values, or material causes, but by one's personal, subjective, engagement in the practices, discourses, and institutions that lend significance (value, meaning, and affect) to the events of the world" (159). En otras palabras, la experiencia no se refiere a la adquisición de una serie de habilidades, competencias o conocimiento, sino al efecto resultante de la interacción del individuo con su entorno según el cual se/le emplaza en la sociedad. En concreto, de Lauretis utiliza este concepto para explicar la base racional y congruente que subyace en el llamado 'instinto femenino', comúnmente visto como una acción irreflexiva y mecanicista. De esta manera, el instinto femenino no sería un impulso casual y afortunado, sino el resultado de un proceso de reajuste subjetivo que contribuye a redefinir continuamente al sujeto con respecto a su entorno.

[2] En "The Infection of the Sentence: The Woman Writer and the Anxiety of Authorship", Sandra Gilbert y Susan Gubar examinan lo que vienen a denominar 'la ansiedad de la autoría', esto es, el miedo al que se enfrentan las escritoras decimonónicas para combatir la sensación de inadecuación que experimentan ante la falta de una tradición literaria femenina y la existencia de

un imaginario hostil y paternalista con las mujeres. A menos que hagan un esfuerzo revisionista con el que subvertir el *status quo* existente, las escritoras se ven abocadas a adoptar el lenguaje e imaginario patriarcal y contribuir a la consolidación del mismo sistema que las subyuga, corriendo así el riesgo de sufrir en su intento por convertirse en autoras ya no un estado de ansiedad, sino de esquizofrenia. Como bien apuntan, "this dis-ease, which we might almost call 'schizophrenia of authorship,' is one to which a woman writer is especially susceptible because she herself secretly realizes that her employment of (and participation in) patriarchal plots and genres inevitably involves her duplicity or bad faith" (69).

[3] Cristóbal Castro señala que las dramaturgas suelen ser víctimas de un trato discriminatorio en el desarrollo de su carrera, cuya labor llega a ser saboteada desde la creación de la obra hasta su (intento de) puesta en escena. Como observa el crítico teatral, "[l]os hombres de teatro, empresarios, autores, actores . . . persisten en que la mujer es, como autora, algo inferior, por no decir algo imposible. La admiten como actriz o como empresaria, mas como autora, la rechazan. Y si alguna – rara excepción, mirlo blanco – logra estrenar alguna vez, todos forman un frente único para que no estrene la segunda. Los hombres de teatro, gregarios de la costumbre y del prejuicio por un lado, y no muy viriles en afrontar la lucha por el otro, piensan que el teatro, como ciertas novelas, es 'sólo para hombres'" (10).

Obras citadas en el epílogo

Barthes, Roland. "La mort de l'auteur," *Œuvres Complètes,* vol. II (1966-1973). Éditions Seuil, 1977, pp. 491-495.

Castro, Cristóbal de. *Teatro de mujeres: tres autoras españolas*. Aguilar, 1934.

Cisoux, Hélène. *Le Rire de la Méduse*. Galilée, 2010.

De Lauretis, Teresa. *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Indiana University Press, 1984.

Gilbert, Sandra, y Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale University Press, 1979.

Pombero, Carmen. "Cuando regreses a Nueva York…" *Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (Celcit)* 182, 2005. www.celcit.org.ar/bajar/dla/182/

Zatlin, Phyllis. *El teatro alternativo español*. Girol Books, 2001.

"El futuro del teatro no es claudicación, sino apertura a riquísimas posibilidades"

Antonia Bueno