# ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ

## PARÁBASIS



VOLUMEN X

Publicación periódica de la Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura



# ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ

## PARÁBASIS

En la comedia griega antigua, la *parábasis* es el momento de la obra en que todos los actores salen del escenario y se quedan solamente los miembros del coro para dirigirse directamente al público.

# ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ
# PARÁBASIS

**VOLUMEN X**

PUBLICACIÓN PERIÓDICA DE LA ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO
DE EXTREMADURA

1ª edición: abril, 2025
© de los textos: los autores
© de esta edición:
JUNTA DE EXTREMADURA, 2025
Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura
Editora Regional de Extremadura

Director ESAD: D. Ángel Jiménez Iglesias
Coordinación editorial: Dª. Mª. Eulalia Martínez Zamora
parabasis@esadextremadura.com

Maquetación e impresión: Control P
ISBN: 978-84-9852-749-0
Depósito legal: BA-335-2025
Impreso en España - *Printed in Spain*

# ÍNDICE


**PRELIMINARES**

**Introducción.** Ángel Jiménez Iglesias . . . . . 11

**Introdução**. . . . . 13

**Prólogo.** Francisco Palomino . . . . . 15

**Prólogo** . . . . . 17

**Dando Voz a las Nuevas Pitias: Creación Femenina en las Artes Escénicas.** Ángel Jiménez Iglesias. . . . . 19

**Dando Voz às Novas Pítias: Criação Feminina nas Artes Cênicas** . . . . . 27

**INVESTIGACIÓN**

**El personaje de la madre en textos del teatro clásico español.** Francisco Alberola Miralles. . . . . 37

**La *falacia* del conflicto interno (Una visión desde el teatro político)** José Ignacio Alcalde Prieto . . . . . 65

**El arte dramático como herramienta educativa: Un enfoque transformador en la educación.** Lucía María de Luque Rodríguez. . . . . 89

**Edipo; deconstrucción del mitema del "pie herido".** Rodolfo García Añez . . 97

**El arte del silencio. El silencio en el arte.Aproximación al concepto.** N. Raquel Jiménez-Galán . . . . . 117

**Uso del teatro como estrategia de aprendizaje en el campo de la historia. Un caso práctico.** Ángel Muñoz Álvarez / Laura Fernández Monge. . . . . 135

**La estética del horror escénico: El cabaret gore del Théâtre du Grand Guignol.** Diego Real Bautista. . . . . 157

**ACORDA, MARIA!**

**Proyecto de Innovación Intercentros *Acorda, Maria! La Revolución Femenina en la Dictadura Portuguesa.*** Gema Inmaculada Guillén Guillén . . 183

**Apresentação Projeto de Inovação *Acorda, Maria! A Revolução Feminina na Ditadura Portuguesa*** . . . . . 189

**Dramaturgias**

***El Testimonio de Maria da Conceição Matos Abrantes.***
Carmen Martínez Galarza ..... 195
***O testemunho de Maria da Conceição Matos Abrantes*** ..... 207

***Las tareas.*** David Herrero Lorenzo ..... 217
***As tarefas*** ..... 225

***¿A dónde vamos a llegar?*** David Herrero Lorenzo ..... 231
***Aonde vamos chegar?*** ..... 235

**Referencias** ..... 239

**CERTAMEN TEATRAL PARÁBASIS**

***Josefus.*** Asier Aparicio Fernández (Ganador IX Certamen) ..... 243

***El pornógrafo y la feminista.*** Antonio Cremades (Accésit IX Certamen) ..... 299

***En la red.*** Virginia Campón (Ganadora X Certamen) ..... 345

***El levantamiento del vacío.*** Jóse Busto (Accésit X Certamen) ..... 383

**RESEÑA BIBLIOGRÁFICA**

***Los Meininger y el nacimiento de la dirección escénica*** de Pablo Iglesias **Simón.** Belén Franco Pérez ..... 465



# PRELIMINARES

# INTRODUCCIÓN

**Ángel Jiménez Iglesias**
Director Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura

Tal y como se ha escrito en numerosas ocasiones, tras 11 años de trabajo y lucha por oficializar los Estudios de Teatro -cuyo germen tuvo lugar en la Escuela de Teatro y Danza de Olivenza-, nace la Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura con la manifiesta intención de imbuir entre docentes y alumnado un inmanente sesgo académico que brota de unas enseñanzas que, en aquel momento, se confirmaban de forma pública. Esto quedó ratificado cinco años después, en noviembre de 2014, cuando de mano de la Editora Regional de Extremadura, nace la primera edición de la revista *Parábasis* como publicación periódica de la Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura y con el fin de abrir una ventana a creadores y creadoras, donde publicar ensayos, artículos de investigación y textos dramáticos, que confirman a la ESAD de Extremadura, como un centro que vive reconociéndose en un ámbito investigador e intelectual y que testificó, desde su origen, un academicismo verdadero, al cual siempre ha pertenecido el teatro.

En 2024 nace la Ley 1/2024 de 7 de junio, por la que se regulan las enseñanzas artísticas superiores y se establece la organización y equivalencias de las enseñanzas artísticas profesionales. Por fin nace una ley donde se contempla la autonomía académica y de gestión, así como el reconocimiento de la investigación en los centros de enseñanzas artísticas superiores. Por todo ello, podemos confirmar que *Parábasis* se adelantó a su tiempo y vino a establecer una marca académica que ayudó a cimentar una Escuela Superior de Arte Dramático, con garantías conceptuales y con un futuro académico muy prometedor, validado hoy día con la publicación de la citada ley.

Con la entrada de la nueva dirección del centro en septiembre de 2023, se decidió publicar la revista en un nuevo formato, para de esta forma, establecer mayor compromiso por parte de la institución y generar profundidad a sus contenidos, abriendo de forma significativa más oportunidades en la creación a las

numerosas propuestas que se reciben además de reforzar nuestras relaciones con Portugal, a través de la introducción de la lengua portuguesa en nuestro currículo académico y la colaboración con escuelas de artes escénicas portuguesas mediante diversos proyectos internacionales. Es por esto que, esperamos que con el tiempo, *Parábasis* sea íntegramente publicada en un formato bilingüe.

En definitiva, vivimos unos años donde el academicismo debe ser referente en las enseñanzas artísticas superiores, por lo que buscamos la excelencia en la publicación de *Parábasis*. Buscamos la excelencia, en la Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura.

# INTRODUÇÃO*

**Ángel Jiménez Iglesias**
Diretor Escola Superior de Arte Dramática da Estremadura.

Tal como foi escrito em numerosas ocasiões, depois de 11 anos de trabalho e luta para oficializar os Estudos de Teatro –cuja origem teve lugar na Escola de Teatro e Dança de Olivença-, nasce a Escola Superior de Arte Dramática da Estremadura com a manifesta intenção de imbuir entre docentes e alunos um imanente sesgo académico que brota duns ensinos que, naquela altura, se confirmavam de forma pública. O que ficou ratificado cinco anos depois, em novembro de 2014, quando pela mão da Editora Regional da Estremadura, nasce a primeira edição da revista *Parábasis* como publicação periódica da Escola Superior de Arte Dramática da Estremadura e com a finalidade de abrir uma janela a criadores e criadoras onde publicar ensaios, artigos de investigação e textos dramáticos, que confirmam à ESAD da Estremadura, como um centro que vive reconhecendo-se num âmbito investigador e intelectual e que testificou, desde a sua origem, um academicismo verdadeiro, ao qual sempre tem pertencido o teatro.

Em 2024 nasce a Lei 1/2024 de 7 de junho, pela qual se regulam os ensinos artísticos superiores e se estabelece a organização e equivalências dos ensinos artísticos profissionais. Por fim nasce uma lei onde se contempla a autonomia académica e de gestão, assim como o reconhecimento da investigação nos centros de ensinos artísticos superiores. Por tudo isso, podemos confirmar que *Parábasis* se adiantou ao seu tempo e veio estabelecer uma marca académica que ajudou a cimentar uma Escola Superior de Arte Dramática, com garantias concetuais e com um futuro académico muito prometedor, validado hoje em dia com a publicação da citada lei.

Com a entrada da nova direção do centro em setembro de 2023, decidiu-se publicar a revista num novo formato, para desta forma, estabelecer maior

* Traducción: Purificación Monroy Rodríguez. Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura. pmonroyr01@educarex.es

compromisso por parte da instituição e gerar profundidade aos seus conteúdos, abrindo de forma significativa mais oportunidades na criação às numerosas propostas que se recebem além de reforçar as nossas relações com Portugal, através da introdução da língua portuguesa no nosso currículo académico e a colaboração com escolas de artes cénicas portuguesas mediante diversos projetos internacionais. É por isto que, esperamos que com o tempo, *Parábasis* seja integramente publicada num formato bilingue.

Em suma, vivemos uns anos onde o academicismo deve ser referente nos ensinos artísticos superiores, pelo que procuramos a excelência na publicação de *Parábasis*. Procuramos a excelência, na Escola Superior de Arte Dramática da Estremadura.

# PRÓLOGO

**Francisco Palomino**
Secretario General de Cultura
Junta de Extremadura

El teatro es, por naturaleza, un arte de equipo. En cada obra confluyen las manos que construyen escenarios, las voces que dirigen, las mentes que escriben y las miradas que iluminan. Es un universo donde lo técnico y lo creativo, lo físico y lo emocional, se entrelazan en una coreografía que solo cobra sentido al subir el telón. Cada engranaje de este ecosistema es esencial y merece nuestra admiración, porque todos hacen posible esa sensación irrepetible que ocurre cuando el teatro sucede.

Sin embargo, hoy quiero centrar mi mirada en el corazón palpitante de esa maquinaria: los actores y actrices. Ellos son quienes, con su trabajo constante, convierten palabras en carne, ideas en emociones y silencios en significados. Habitar un escenario no es solo una proeza técnica, sino un acto de valentía. Cada representación exige al intérprete una entrega total, un despojo de sí mismo para convertirse en otro, en el espejo donde el público encuentra reflejadas sus propias historias.

El oficio del actor es tan antiguo como el propio teatro, pero también es profundamente contemporáneo. Los intérpretes cargan con la tradición de aquellos que, en la Grecia clásica, dieron forma a la comedia y la tragedia, pero también innovan constantemente, adaptándose a un público y un mundo en transformación. Sus retos son los mismos que los de cualquier creador que lucha por hacer de su pasión una forma de vida: la incertidumbre, el rigor de la preparación y la constante búsqueda de autenticidad en un oficio que, paradójicamente, exige fingir para decir la verdad.

En esta décima edición de Parábasis, que celebra una década como voz del teatro en Extremadura, me gustaría rendir tributo a esos hombres y mujeres que sostienen sobre sus hombros el peso del arte escénico. Desde los primeros ensayos hasta la última representación, los actores y actrices trabajan incansablemente

para convertir sus sueños en una realidad tangible y compartida. Su esfuerzo es, a la vez, un recordatorio de que el teatro no es solo entretenimiento, sino una necesidad cultural, una forma de entender y transformar el mundo.

Este arte, como todos, enfrenta retos inéditos en el horizonte. Uno de ellos es la irrupción de la inteligencia artificial en los procesos creativos. Nos encontramos ante una tecnología que, bien utilizada, puede abrir nuevas puertas para la interpretación, la dramaturgia y la producción teatral. La IA puede ayudarnos a explorar formas narrativas inéditas, a experimentar con personajes imposibles y a llevar la imaginación humana a límites que aún no concebimos.

No obstante, debemos abordar esta transformación con cautela y sabiduría. Porque el teatro, en su esencia más pura, es un encuentro humano, un acto de presencia irrepetible que solo ocurre en el aquí y ahora. La tecnología debe ser una aliada para amplificar nuestra creatividad, no un sustituto de lo que nos hace únicos como intérpretes y espectadores. Es nuestro desafío como comunidad artística aprovechar las oportunidades del futuro sin perder el contacto con nuestras raíces.

Con este volumen de Parábasis, rendimos homenaje no solo a una década de trabajo y excelencia, sino también a quienes dan vida al teatro desde las tablas. Que estas páginas sean una celebración del presente y una invitación a abrazar el futuro con los ojos bien abiertos, las manos firmes y el corazón dispuesto a seguir contando historias.

Con admiración y compromiso.

# PRÓLOGO*

**Francisco Palomino**
Secretário General da Cultura
Junta da Extremadura

O teatro é, pela sua natureza, una arte de equipa. Em cada obra confluem as mãos que constroem cenários, as vozes que dirigem, as mentes que escrevem e os olhares que iluminam. É um universo onde o técnico e o criativo, o físico e o emocional, se entrelaçam numa coreografia que só faz sentido quando a cortina sobe. Cada engrenagem de este ecossistema é essencial e merece a nossa admiração, porque todos tornam possível essa sensação irrepetível que acontece quando o teatro sucede.

No entanto, hoje quero centrar o meu olhar no coração palpitante dessa maquinaria: os atores e atrizes. São eles que, com o seu trabalho constante, transformam palavras em carne, ideias em emoções e silêncios em significados. Habitar um palco não é apenas uma proeza técnica, mas um ato de valentia. Cada representação exige ao intérprete uma entrega total, um despojo de si mesmo para se transformar em outro, no espelho onde o público encontra refletidas as suas próprias histórias.

O ofício de ator é tão antigo como o teatro mesmo, mas também é profundamente contemporâneo. Os intérpretes carregam com a tradição daqueles que, na Grécia clássica, deram forma à comédia e à tragédia, mas também inovam constantemente, adaptando-se a um público e um mundo em transformação. Os seus reptos são os mesmos que os de qualquer criador que luta por fazer da sua paixão um modo de vida: a incerteza, o rigor da preparação e a procura constante de autenticidade num ofício que, paradoxalmente, exige fingir para dizer a verdade.

Nesta décima edição de Parábasis, que celebra uma década como voz do teatro na Extremadura, gostaria de render tributo a esses homens e mulheres

* Trad.: Purificación Monroy Rodríguez. Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura. pmonroyr01@educarex.es

que tomam sobre os ombros o peso da arte cénica. Desde os primeiros ensaios até a última representação, os atores e atrizes trabalham incansavelmente para transformar os seus sonhos numa realidade tangível e partilhada. O seu esforço é, ao mesmo tempo, uma recordação de que o teatro não é apenas divertimento, mas uma necessidade cultural, uma forma de entender e mudar o mundo.

Esta arte, como todas, enfrenta reptos inéditos no horizonte. Um deles é a irrupção da inteligência artificial nos processos criativos. Encontramo-nos ante uma tecnologia que, bem utilizada, pode abrir novas portas para a interpretação, a dramaturgia e a produção teatral. A IA pode ajudar-nos a explorar formas narrativas inéditas, a experimentar com personagens impossíveis e a levar a imaginação humana a limites que ainda não concebemos.

No entanto, devemos abordar esta transformação com cautela e sabedoria. Porque o teatro, na sua essência mais pura, é um encontro humano, um ato de presença irrepetível que só acontece no aqui e agora. A tecnologia deve ser uma aliada para amplificar a nossa criatividade, não um substituto do que nos faz únicos como intérpretes e espetadores. É o nosso desafio como comunidade artística aproveitar as oportunidades do futuro sem perder o contacto com as nossas raízes.

Com este volume de Parábasis, prestamos homenagem não só a uma década de trabalho e excelência, mas também aos que dão vida ao teatro desde as tábuas. Que estas páginas sejam uma celebração do presente e um convite a abraçar o futuro de olhos bem abertos, as mãos firmes e o coração disposto a continuar a contar histórias.

Com admiração e compromisso.

# DANDO VOZ A LAS NUEVAS PITIAS: Creación Femenina en las Artes Escénicas

**Ángel Jiménez Iglesias**
Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura
ajimenezi02@educarex.es

## INTRODUCCIÓN

"*¡Desdichados! ¿Por qué permanecéis inactivos?*
*¡Huye al fin del mundo y abandona tus casas*
*y de tu circular ciudad los eminentes baluartes!*".

El texto que hemos referido es una cita de Heródoto, procedente de la *Historia*, libro VII, 140: "*Oráculos délficos profetizados a los atenienses*".

Presenta, así (p. 182), el historiador, los consejos ofrecidos por la Pitia del oráculo de Delfos a los emisarios atenienses enviados al santuario para consultar al oráculo en el contexto de la Segunda Guerra Médica (492- 490 a.C.) y la Batalla de las Termópilas (480 a.C.). Se trata de una invitación, a los emisarios en primer lugar y a todo el pueblo en sentido amplio, a abandonar Atenas, en una emigración en masa, probablemente al Mediterráneo Occidental.

No teniendo en cuenta las consideraciones relativas a la naturaleza de la historiografía griega en general y de la creación de Heródoto en particular, hemos querido iniciar nuestra presentación con estas palabras, que tanto encierran tanto por lo que dicen como por lo que callan, o sea, por lo que no dicen de forma explícita.

Habitualmente sostenemos que la cultura griega sienta los cimientos de la sociedad en la que vivimos hoy en día. Las bases de la filosofía occidental, los parámetros artísticos y literarios, los ciernes del pensamiento político y la concepción de la sociedad en base a la idea de la *polis* son la herencia y el legado que del mundo clásico hemos recibido.

Partiendo de esa base, y dado que la elaboración del relato histórico ha llegado hasta nosotros marcada por la caligrafía de quien escribe, los grandes protagonistas de esa cultura que resuenan en nuestra mente (Platón, Aristóteles, Heródoto, Hesíodo, Homero, Pericles, Pitágoras, Fidias…) son figuras masculinas. El filósofo, el gobernante, el soldado, el poeta, el escultor…

No obstante, gracias al proceso de revisión histórica y la profundización en las fuentes con métodos de investigación más apurados, se nos revela, como si estuviese oculto detrás de un finísimo velo, la silueta de diversas figuras femeninas que emergen en un contexto multidisciplinar, sugiriendo nuevos horizontes de pensamiento. Más allá del estereotipo que sitúa a la mujer griega con acción limitada en el fuero del hogar, incapaz de alcanzar la ciudadanía y por tanto alejada del poder público, los rostros de la filósofa, astrónoma y matemática Hipatia de Alejandría (s. IV-V d.C.), de la retórica Aspasia de Mileto (s.V a.C.), de la gran Safo de Lesbos (s. VII- VI a.C.?: no se sabe con certeza), de la poetisa Ánite de Tegea (s. IV-III a.C.) o de la misma Cleopatra, ya en el período helenístico, ponen de manifiesto que, cuando menos, tenemos que remover la hojarasca para buscar más allá de los tópicos de la historia.

## MÁS ALLÁ DEL *OIKÓS*[1]: LA FRONTERA DEL ORÁCULO

No podemos obviar los testimonios que nos ofrecen un retrato de la mujer circunscrito al espectro doméstico y a la dependencia en relación a las figuras masculinas dominantes en el contexto sociocultural. No podemos dejar de lado toda una tradición platónico-aristotélica que posteriormente ha reforzado la estructura teológica de las grandes religiones "del Libro" (Judaísmo, Cristianismo, Islam) y que hemos integrado como realidad dada, como punto de partida.

Sin embargo, descubrimos a los ojos de nuestros días, la luz de cosmovisiones diferentes en las que la palabra femenina, la palabra de la mujer como reveladora de verdad, coexiste en un contexto principalmente patriarcal con la legitimidad suficiente y la fuerza de lo inefable. Esa es la palabra de la Pitia, de la poetisa, de la sacerdotisa, de la comunicación con el contexto de lo desconocido.

Pero ¿quiénes eran las *Pitias?* o, dicho de otro modo ¿por qué nos parece justo rescatar su imagen en este contexto?

[1] Hogar

Es de todos conocida la existencia del oráculo de Delfos, situado en el recinto del Templo consagrado al dios Apolo, junto al monte Parnaso (en el que habitaban las nueve musas). Sentada en su trípode (también símbolo de Apolo), la Pitia, la profetisa, detentaba el poder de sanar, de aconsejar y de conducir los destinos de quienes, confiados, a ella recurrían para que pronunciase sus oráculos.

Herederas de una sabiduría ancestral, por medio de la inhalación de los vapores emanados de la tierra y del recurso a técnicas para abrirse a la comunicación con los designios de los dioses, estas figuras religiosas alcanzaban en "entusiasmo" -*enthousiasmós*, que según la etimología significa "estar en el dios o estar poseída por el dios"-, esa comunicación con la realidad que la "simpleza" de la mentalidad mortal no concedía al común de la población. Era, por tanto, dominio inusitado de la pitia y, de este modo, el oráculo de Delfos se convirtió en centro neurálgico de consulta y toma de decisiones, centro de *teoría (theoria) y* que -a diferencia de lo que posteriormente nos transmite la etimología latina de la palabra y que ha pervivido en nuestra cultura occidental-, en la etimología griega remite para *el viaje de quien quiere conocer (theorós).* Así, el espectador de *los juegos públicos,* el enviado sagrado por parte de la *polis* al oráculo, con motivo del aniversario del nacimiento del dios Apolo (séptimo día del mes de *bysios*, a mediados del invierno) concurría con preguntas lo más concretas, para que la respuesta dada por la Pitia fuese lo más ajustada posible.

De los numerosos oráculos pronunciados a lo largo de su período de esplendor, en torno a multiplicidad de cuestiones, tan solo unos pocos han llegado hasta nosotros de manos de filósofos e historiadores.

Cuenta Heródoto que el rey espartano Licurgo recibió la constitución espartana de boca de la sacerdotisa del oráculo de Delfos, por ejemplo:

> Has venido a mi rico templo, Licurgo,
> Un hombre querido por Zeus y por todos los que tienen hogares olímpicos.
> Dudo si declararte hombre o dios,
> Pero creo más bien que eres un dios, Licurgo.
> Algunos dicen que la Pitia también le entregó la constitución que ahora existe en Esparta, pero los propios lacedemonios dicen que Licurgo la trajo de Creta cuando era tutor de su sobrino Leobetes, el rey espartano. (Heródoto, 1992, p. 65).

Delfos albergaba, literalmente, el ombligo del mundo (*ónfalo*) y la voz de la Pitia era palabra de autoridad, discurso performativo que dotaba de realidad el contenido de lo pronunciado. Desde las decisiones más cotidianas hasta las empresas de mayor transcendencia, estaban marcadas por la consulta al oráculo y por el consejo de una voz femenina cuyo poder procede de la singularidad de obrar y decir como eje entre el cielo, la tierra y el Hades (infierno). Los profetas y los sacerdotes contaban apenas con el papel de facilitadores, de intérpretes, de agentes de los sacrificios del templo. La palabra última, no obstante, era la palabra del dios Apolo pronunciada por boca de mujer.

Así pues, en una sociedad como la griega, de corte marcadamente patriarcal, nos llama poderosamente la atención que la labor política, social y pedagógica asiente, en definitiva, en la figura de la *Pitia*, que posibilitaba la apertura a una nueva realidad de carácter transcendente (no solo desde el punto de vista religioso), el camino hacia otros planos a los que los hombres o desconocían, o no querían, o no podían, en definitiva, tener acceso. De este modo, la Pitia era portavoz de una "palabra de autoridad trascendental", en un contexto social en el que esa palabra de "autoridad" *(auctoritas, de "augeo")* apenas podía ser atribuida al hombre, como ciudadano, como *ser político,* tal como asienta posteriormente el Derecho Romano. Eran ejemplo de *Kleos*, heroínas reconocidas y consideradas seres sagrados en el ejercicio de su tarea.

Esa autoridad que confiere reconocimiento es al tiempo lo que posibilita que su voz, que su discurso tenga espacio propio, no susceptible de ser ocupado por discursos alternativos o paralelos.

Así pues, ¿Consideramos**,** que, en el momento actual, hay espacio de pronunciación consistente y estable para todas las voces de nuestra sociedad? O, lo que es lo mismo… ¿Estamos dando voz a las nuevas generaciones que tienen un discurso propio, una realidad genuina y una historia por construir?

Infelizmente, una mirada rápida sobre el panorama actual nos brinda una perspectiva bastante mejorable, en muchos sentidos. A pesar de las diversas iniciativas de carácter normativo que intentan paliar esa situación, la realidad de facto nos muestra que, hoy en día, todavía faltan espacios, vehículos y canales en los que dar reconocimiento efectivo y protagonismo consecuente a la palabra de poder por parte de la mujer.

La pregunta que lanzamos no es otra que la siguiente:

"¿Por qué no darles voz a estas nuevas creadoras femeninas que igual que las Pitias tienen una clarividencia que les ofrece su experiencia de vida, personal y formativa impregnada por una ontogénesis y filogénesis[2] marcadas por los patrones del patriarcado?".

Desde este artículo, quiero demandar la labor de la mujer como creadora, como directora, como productora, como agente (en el sentido etimológico de "agentis" del verbo *agere*, no sólo en su significado de *hacer,* sino también en el del *conducir, avanzar, poner en movimiento*).

Debemos, en nuestro compromiso con la cultura y con la legítima promoción de horizontes de innovación, estar a la escucha, como la Pitia en Delfos, de la identidad específica y las características propias de estas nuevas creadoras que, en un contexto asentado sobre esquemas sociales patriarcales, poco o nada reconocen las capacidades de la mujer como creadora. Desde su "ser mujer" en el desarrollo de su labor artística. Tal vez sea ese el camino de nuestro propio peregrinaje como sociedad para conocer otras perspectivas, otras cosmovisiones artísticas, abriendo paso a los nuevos ejes de diálogo con realidades que, hasta este momento, resultan muy poco transitadas.

Esta es, a mi juicio, la piedra de toque para quien tenga la potestad de decidir en artes escénicas: rescatar la diferencia. La diferencia de lo genuino en el espacio cultural y sacarlo a la luz, mostrando, quién sabe, la respuesta a cuestiones que aún no habían sido planteadas. Es decisivo, en este juego gobernado por reglas explícitas y por pactos sociales no cuestionados, reivindicar el valor de la transcendencia, de ir más allá, subidos en los hombros de cuantos nos precedieron y ver un horizonte más amplio por más pleno, en el que la igualdad real y efectiva de posibilidades laborales y oportunidades entre géneros tome cuerpo y gane verdad. Demos voz a las Pitias del siglo XXI, con su propio discurso, con su experiencia de vida, desde su propia realidad y con su propia perspectiva. Hagámosles hueco y espacio en los teatros, abramos las puertas de forma que se sientan con la libertad necesaria y suficiente para vehicular y desarrollar sus creaciones.  Se trata, en definitiva, de poner en valor la identidad

[2] La filogénesis hace referencia a la evolución de la vida sobre la tierra, y la ontogénesis al desarrollo de cada ser vivo en particular.

femenina subyacente u original o esencial, como suelo nutricio que alimenta unas posibilidades creativas innovadoras y en gran medida, desconocidas.

Es preciso esforzarnos en la tarea de sacar a la luz el rostro de las mujeres que consiguen pronunciar palabras de verdad, darles voz, con una "*auctoritas*" que por desgracia pasa desapercibida en el panorama profesional actual en las artes escénicas.

¡Todavía es posible que el oráculo nos sorprenda! Todavía existe un vasto mundo de posibilidades al que debemos abrir puertas, con honestidad, con responsabilidad y con la humildad de quien acoge lo desconocido.

## DANDO VOZ A LAS NUEVAS PITIAS

A modo de conclusión, reconocemos que este es un ejercicio que requiere disponibilidad y valentía, a nivel privado y a nivel legislativo (desde el punto de vista local, autonómico y nacional), que exige una apuesta en firme por parte de los agentes de contratación o, por ejemplo, una gestión coordinada de los diferentes recursos, activos y ayudas culturales públicas.

Dar voz a la mujer creadora requiere de valentía, personalidad y criterio a nivel privado, para apoyar proyectos, serios, a todos los niveles: producción, dirección de arte, interpretación, etc. Así mismo, dar voz a la mujer creadora, significa inteligencia por parte de los programadores, porque la visión creativa de ellas, resulta atractiva e innovadora.

No reclamamos únicamente nuevas perspectivas a nivel artístico, sino una visión omnicomprensiva de los derechos laborales: la conciliación profesional y familiar, tan proclamada en nuestros días, tiene por delante un gran camino por recorrer. Aún hoy, hay mujeres que se ven obligadas, por motivos familiares a ejercer renuncias que deberían hacernos sonrojar como sociedad. Aún hoy, hay madres que ven sus carreras truncadas porque son madres. Aún hoy, hay mujeres que ven peligrar sus opciones de contratación ante la perspectiva de ser madres.

De igual manera, constatamos con demasiada frecuencia cómo los estereotipos basados en parámetros físico-estéticos afectan de modo desigual a hombres y mujeres. El imperio de los códigos de belleza no gobierna de la misma forma entre hombres y mujeres. El paso del tiempo, así mismo, no obra en favor de todos por igual (problema del edadismo). Y hemos de tomar conciencia de

que, en multitud de ocasiones, poco o nada tienen que ver estos factores con los elementos creativos o interpretativos.

En una consideración honesta, es preciso contemplar las estadísticas desde los márgenes, puesto que buena parte de la realidad que describimos no forma parte de esas estadísticas. Hay que bajar a los entresijos de quien permanece fuera del sistema por no encontrar la puerta de entrada. Hay "las ellas" que desisten, hay "las ellas" que se agotan, hay "las ellas" que abandonan a medio camino, y que no tienen voz en medio de los cálculos estadísticos.

Dar voz a las nuevas Pitias, es reivindicar el espacio laboral para la mujer creadora como elemento distintivo, especial y trascendente. Como así nos ha demostrado la historia de forma permanente. Tenemos que reivindicar políticas y gestión, valiente, a quien corresponda, legislar sobre las consecuencias que podría tener dar un paso en firme en este sentido. No sabemos o conocemos la cantidad de actrices, de guionistas, o de productoras que han visto truncada su carrera por necesidades de conciliación familiar, que no existe. Teniendo en cuenta que, probablemente, al mismo tiempo esa mengua o espacio que ellas no ocupan por no llevar a cabo su carrera, está siendo usurpado por figuras masculinas que habitualmente no encuentran esa cortapisa en el planteamiento laboral por este mismo tipo de razones.

Como director de la ESAD de Extremadura, o lo que es lo mismo, como representante de Estudios de Grado en Enseñanzas Artísticas Superiores de Arte Dramático, lanzo un desafío común: poner en valor la figura, tan actual de empoderamiento femenino como base de impulso indispensable para la creación, en tiempos del siglo XXI. Y, dado que el conocimiento es poder, solo es pensable empoderarse desde la conciencia de la propia vocación y la responsabilidad con el esfuerzo y el trabajo, desde el conocimiento y la formación. Este es, como centro educativo, nuestra seña y nuestra identidad: educar y formar para la libertad y el desarrollo pleno de nuestro alumnado, sin contrapesos de género o estigmas heredados.

## REFERENCIAS

Heródoto. *Historia*, libro VII. Madrid: Editorial Gredos, 1994.
Heródoto. *Historia*, libro I. Madrid: Editorial Gredos, 1992.

# DANDO VOZ ÀS NOVAS PÍTIAS: Criação Feminina nas Artes Cênicas*

**Ángel Jiménez Iglesias**
Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura
ajimenezi02@educarex.es

## INTRODUÇÃO

*"¡Desdichados! ¿Por qué permanecéis inactivos?*
*¡Huye al fin del mundo y abandona tus casas*
*y de tu circular ciudad los eminentes baluartes!".*

O texto que referimos é uma citação de Heródoto, procedente da *História,* livro VII, 140: ""*Oráculos délficos profetizados a los atenienses*".

O historiador apresenta, assim (p. 182) os conselhos facilitados pela Pitia do Oráculo de Delfos aos emissários atenienses enviados ao santuário para consultar o oráculo no contexto da Segunda Guerra Médica (492-490 a.C.) e a Batalha das Termópilas (480 a.C.). Trata-se de um convite feito aos emissários, em primeiro lugar, e a todo o povo num sentido mais lato, para abandonarem Atenas, numa emigração massiva, provavelmente em direção ao Mediterrâneo Ocidental.

Sem atendermos às considerações relativas à natureza da historiografia grega em geral e da criação de Heródoto em particular, quisemos abrir a nossa apresentação com estas palavras, que tanto valor têm por aquilo que dizem quanto por aquilo que calam, isto é, por aquilo que não dizem de maneira explícita.

Com frequência consideramos que a cultura grega alicerça a sociedade em que vivemos na atualidade. As bases da Filosofia ocidental os parâmetros artísticos

* Trad.: Gema Inmaculada Guillén Guillén. Escuela Oficial de Idiomas de Navalmoral de la Mata
giguilleng01@educarex.es

e literários, os inícios do pensamento político e a conceição da sociedade assente na ideia da *polis* são herança e legado que recebemos do mundo clássico.

Deste modo, e partindo de que a elaboração do relato histórico chegou até aos nossos dias com a marca da caligrafia de quem a escreveu, os grandes protagonistas da cultura que ecoam na nossa mente (Platão, Aristóteles, Heródoto, Hesíodo, Homero, Péricles, Pitágoras, Fídias…) são figuras masculinas. O filósofo, o governante, o soldado, o poeta, o escultor…

Contudo, graças ao processo de revisão histórica, assim como ao aprofundamento nas fontes com métodos de investigação mais rigorosos, surge, como se se encontrasse oculta atrás de um véu quase que impercetível, a forma de diversas figuras femininas que emergem num contexto multidisciplinar, abrindo novos horizontes de pensamento. Para além do estereótipo que apresenta a mulher grega com uma capacidade de ação circunscrita aos limites do lar, inábil como cidadã e, portanto, afastada do poder público, o rosto da filósofa, astrónoma e matemática Hipátia de Alexandria (s. IV-V d.C.), da retórica Aspásia de Mileto (s. V a.C.), da grande Safo de Lesbos (s. VII-VI a.C.? não sabemos ao certo), da poetisa Ânite de Tégea (s. IV-III a. C.) ou da própria Cleópatra, já no período helenístico, revelam que é preciso abrirmos caminho para além dos tópicos da História.

Para além do ***Oikós***[1] : A Fronteira do Oráculo

Não podemos deixar de parte os testemunhos que nos oferecem um retrato da mulher limitado ao âmbito doméstico e à dependência das figuras masculinas dominantes no contexto sociocultural. Não podemos ignorar toda uma tradição platónico-aristotélica que veio posteriormente reforçar a estrutura teológica das grandes religiões "do Livro" (Judaísmo, Cristianismo e Islamismo) e que foi integrada como uma realidade herdada, como ponto de partida.

No entanto, descobrimos, numa perspetiva atual, cosmovisões diferentes em que a palavra feminina, a palavra da mulher como reveladora de verdade, coexiste, num contexto patriarcal, com a legitimidade suficiente e a força do inefável. É essa a palavra da Pítia, da poetisa, da sacerdotisa, da comunicação com o âmbito do desconhecido.

Quem eram as *Pítias*?, ou, por outras palavras, porque é que nos parece justo resgatar a sua imagem neste contexto?

[1] Lar

É conhecida por todos nós a existência do Oráculo de Delfos, situado no recinto do Templo consagrado ao deus Apolo, ao pé do monte Parnaso (em que moravam as nove musas). Sentada sobre a sua trípode (símbolo também de Apolo), a Pítia, a profetisa, possuía o poder de sarar, de aconselhar e de conduzir os destinos de quem, a acreditar nas suas palavras, recorresse a ela para que pronunciasse os seus oráculos.

Herdeiras de uma sabedoria ancestral, graças à inalação dos vapores emanados da terra e ao recurso a técnicas que abrissem a comunicação com os desígnios divinos, estas figuras religiosas atingiam o "entusiasmo" -*enthousiasmós*, que, de acordo com a etimologia significa "estar no deus ou ser possuída pelo deus" -, essa comunicação com a realidade que não era concedida à população comum, pelo carácter reles da mentalidade mortal. Tratava-se, portanto, do domínio inusitado da pítia e, assim, o Oráculo de Delfos tornou-se em centro neurálgico de decisões e tomada de decisões, centro de teoria (*teoria*) e que- de maneira diferente a aquilo que posteriormente nos foi transmitido na etimologia latina da palavra e assim se manteve na nossa cultura ocidental-, na etimologia grega remete para *a viagem de quem quer conhecer* (*theorós*). Deste modo, o espetador dos *jogos públicos,* o enviado sagrado da *polis* ao oráculo, na comemoração do aniversário do nascimento do deus Apolo (sétimo dia do mês de *bysios,* a meados do inverno) assistia com as perguntas mais concretas, para que a resposta da Pítia fosse o mais acertada possível.

Dos inúmeros oráculos pronunciados ao longo do seu período de esplendor, relacionados com multiplicidade de assuntos, apenas alguns chegaram até aos nossos dias no relato de filósofos e historiadores.

Refere Heródoto que o rei espartano Licurgo recebeu a constituição espartana da boca sacerdotisa do Oráculo de Delfos, por exemplo:

Has venido a mi rico templo, Licurgo,
Un hombre querido por Zeus y por todos los que tienen hogares olímpicos.
Dudo si declararte hombre o dios,
Pero creo más bien que eres un dios, Licurgo.

Algunos dicen que la Pitia también le entregó la constitución que ahora existe en Esparta, pero los propios lacedemonios dicen que Licurgo la trajo de Creta cuando era tutor de su sobrino Leobetes, el rey espartano. (Heródoto, 1992, p. 65).

Em Delfos encontrava-se, literalmente, o umbigo do mundo (*ónfalo*) e a voz da Pítia era palavra de autoridade, discurso performativo que concedia realidade ao conteúdo pronunciado. Quer as decisões mais quotidianas, quer as empresas de maior relevância, todas estavam marcadas pela consulta ao Oráculo e pelo conselho de uma voz feminina cujo poder procede da singularidade de obrar e dizer como eixo entre o céu, a terra e o Hades (inferno). Os profetas e os sacerdotes eram apenas facilitadores, intérpretes, agentes dos sacrifícios do templo. A última palavra, porém, era a palavra do deus Apolo pronunciada por boca de mulher.

Deste modo, numa sociedade como a grega, marcadamente patriarcal, chama a nossa atenção de maneira especial o facto de a tarefa política, social e pedagógica residirem, em definitiva, na figura da Pítia, que possibilitava a comunicação com uma nova realidade de carácter transcendente (não só do ponto de vista religioso), o caminho para outras dimensões para as quais os homens desconheciam, não queriam ou não podiam aceder. Assim, a Pítia tornava-se em porta-voz de uma "palavra de autoridade transcendental", num contexto social em que essa palavra de "autoridade" (*auctoritas,* de *augeo*), podia ser apenas atribuída ao homem, como cidadão, como *ser político*, tal e como foi posteriormente estabelecido no Direito Romano. Eram exemplo de *Kleos*, heroínas reconhecidas e consideradas como seres sagrados no desempenho da sua função.

Essa autoridade que confere reconhecimento e, também aquilo que possibilita que a sua voz, que o seu discurso, ganhe um espaço próprio, que não é passível de ser ocupado por discursos alternativos ou paralelos.

Assim sendo, consideramos que, na atualidade, existe um espaço de discurso consistente e estável para todas as vozes da nossa sociedade? Ou, por outras palavras… Estamos a dar voz às novas gerações que possuem um discurso próprio, uma realidade genuína e uma história para construir?

Infelizmente, o olhar rápido sobre o panorama atual oferece-nos uma perspetiva bastante passível de ser melhorar, em muitos aspetos. Não obstante as diversas iniciativas de carácter normativo que tentam paliar essa situação, a realidade mostra-nos que, nos nossos dias, ainda faltam espaços, meios e canais em que dar reconhecimento efetivo e protagonismo consequente à palavra de poder pronunciada pelas mulheres.

A pregunta que fazermos é a seguinte:

"E se déssemos voz a estas novas criadoras femininas que, igual que as Pítias, possuem uma clarividência graças à sua experiência de vida, pessoal e formativa, impregnada por uma ontogénese e filogénese[2] marcadas pelos modelos do patriarcado?"

Por meio destas palavras, queremos demandar a tarefa da mulher como criadora, como diretora, como agente (no sentido etimológico de "agentis", do verbo *agere*, no seu significado de *fazer* e também no sentido de *conduzir, avançar, pôr em movimento*).

Devemos, no nosso compromisso com a cultura e com a legítima promoção de horizontes de inovação, ficar atentos, como a Pítia em Delfos, à identidade específica e às características próprias destas novas criadoras em, num contexto assente sobre esquemas sociais patriarcais, pouco ou nada reconhecem as capacidades da mulher como criadora. No seu "ser mulher", em desenvolvimento do seu trabalho artístico. Se calhar, é esse o caminho do nosso próprio percurso como sociedade para conhecer outras perspetivas, outras cosmovisões artísticas, abrindo passagem a novos eixos de diálogo com realidades que, até este momento, resultam muito pouco transitadas.

Será essa, ao nosso ver, a referência para quem tiver a potestade de decidir nas artes cénicas: resgatar a diferença. A diferença do genuíno no espaço cultural e trazê-lo à tona, mostrando assim, talvez, a resposta às perguntas que ainda nem foram feitas. Consideramos decisivo, neste jogo governado por regras explícitas e pactos sociais não questionados, reivindicar o valor da transcendência, de caminhar em frente, subidos nos ombros de todos aqueles que vieram antes de nós e podermos, deste modo, contemplar um horizonte mais lato por ser mais pleno, onde a igualdade real e efetiva de possibilidades laborais e oportunidades entre géneros ganhem forma e verdade. Concedamos voz às Pítias do século XXI, com um discurso próprio, com uma grande experiência de vida, na sua própria realidade e com a sua própria perspetiva. Criemos espaço nos teatros, abramos as portas de maneira que se sintam com a liberdade necessária e suficiente para canalizar e desenvolver as suas criações. Trata-se, em síntese, de dar valor à

[2] A filogénese faz referência à evolução da vida sobre a terra, e a ontogénese ao desenvolvimento de cada ser vivo em particular.

identidade feminina subjacente ou original ou essencial, como ponto de partida para possibilidades criativas inovadoras e, em grande parte, desconhecidas.

É necessário empenharmo-nos na tarefa de dar a conhecer o rosto das mulheres que são capazes de pronunciar palavras de verdade, de lhes dar voz, com uma "*auctoritas*" que infelizmente nos passa ao lado no atual contexto profissional das artes cénicas.

Ainda é possível que o oráculo nos surpreenda! Ainda existe um vasto mundo de possibilidades para o qual devemos abrir as portas, com honestidade, com responsabilidade e com a humildade de quem acolhe aquilo que desconhece.

Dando Voz às Novas Pítias

Para concluir, devemos reconhecer que esta tarefa exige disponibilidade e coragem, no âmbito privado e no âmbito legislativo (do ponto de vista local, autonómico e nacional), que obriga a uma firme aposta da parte dos agentes de contratação ou, por exemplo, uma gestão coordenada dos diferentes recursos, ativos e ajudas culturais públicas.

Dar voz à mulher criadora precisa de coragem, personalidade e critério a nível privado, para apoiar projetos, sérios, a todos os níveis: produção, direção de arte, interpretação, etc. Dar voz à mulher criadora significa, também, inteligência da parte dos programadores, porque a visão criativa que elas oferecem resulta atrativa e inovadora.

Não reclamamos apenas novas perspetivas do ponto de vista artístico, mas uma visão abrangente dos direitos laborais: a conciliação profissional e familiar, tão proclamada na atualidade, tem ainda um longo caminho pela frente. Ainda hoje, existem mulheres que são obrigadas, por motivos familiares, a recuar nos seus percursos profissionais, facto que nos deveria fazer corar como sociedade. Ainda hoje, existem, mães que veem comprometidas as suas carreiras pelo facto de serem mães. Ainda hoje, existem mulheres que sentem que as suas opções de contratação laboral são ameaçadas pela perspetiva da maternidade.

Por outro lado, constatamos em demasiadas ocasiões, que os estereótipos derivados dos parâmetros físicos e estéticos afetam de maneira desigual a homens e mulheres. O império dos códigos de beleza não marca da mesma forma a homens e mulheres. O passar do tempo, igualmente, não beneficia a todos por igual (problema do etarismo). Devemos ganhar consciência de que, em múltiplas ocasiões, pouco ou nada têm esses fatores a ver com os elementos criativos ou interpretativos.

Numa consideração honesta, é preciso olhar para as estatísticas tendo em conta tudo aquilo que fica de fora, uma vez que grande parte da realidade que apresentamos não faz parte dessas estatísticas. É necessário aprofundarmos no sistema para encontrarmos quem é que ficou fora porque não conseguiu encontrar a porta de entrada. Existem "aquelas" que desistem, existem "aquelas" que não aguentam, existem "aquelas" que ficam a meio do caminho, e que não têm voz nos cálculos das estatísticas.

Dar voz às novas Pítias é reivindicar o espaço laboral para a mulher criadora como elemento diferenciador, especial e transcendente. Como assim foi demonstrado ao longo da história de maneira permanente. É necessário reivindicarmos políticas e gestão feitas com coragem, legislar sobre as consequências que acarretaria enveredar por este caminho com firmeza. Desconhecemos o número de atrizes, guionistas ou produtoras foram obrigadas a deixar a sua carreira por motivos de conciliação familiar, sendo que essa conciliação não existe. É provável, por outro lado, que esse espaço que elas perderam por não continuar com o seu percurso profissional seja usurpado, por sua vez, por figuras masculinas que habitualmente não encontram obstáculo no seu planeamento profissional por motivos familiares.

No meu lugar de Diretor da ESAD de Extremadura, ou, dito por outras palavras, de representante do Estudos de Grado em Ensino Artístico Superior em Arte Dramática, gostaria de lançar o desafio comum: dar valor ao empoderamento feminino, tão atual, como base de impulso indispensável para a criação, no século XXI. E sendo que conhecimento é poder, só poderemos conceber esse empoderamento com base na consciência da própria vocação e na responsabilidade com o nosso esforço e o nosso trabalho, partindo do conhecimento e da formação. Esta é, como centro educativo, a nossa marca e a nossa identidade: educar e formar para a liberdade e para o desenvolvimento pleno dos/as nossos/as alunos/as, sem desequilíbrios de género ou estigmas herdados.

## REFERÊNCIAS

Heródoto. *Historia*, libro VII. Madrid: Editorial Gredos

Heródoto. *Historia*, libro I. Madrid: Editorial Gredos.



# INVESTIGACIÓN

# EL PERSONAJE DE LA MADRE en textos del teatro clásico español

**Francisco Alberola Miralles**
Actor. Director de Escena. Docente. Exprofesor ESAD de Murcia.
Doctor por la Universidad de Murcia.
Exdirector Artístico Festival Medieval de Elche.
alberola.festivalmedievalelche@gmail.com



Francisco de Goya, *Maja y celestina,* entre 1824 y 1825. Acuarela sobre marfil, 54 × 54 mm.
(Fuente: https://fundaciongoyaenaragon.es)

## RESUMEN

Repertorio vario de personajes de la madre a través de diversas épocas de la historia del teatro clásico español: Siglo de Oro, Romanticismo y primer tercio del siglo XX. Personajes tanto de la comedia, como de la tragedia, el entremés, la mojiganga o del teatrillo de títeres, presentados según la clasificación de teatro mayor, teatro menor y teatro de guiñol. Caracteres y tipos de personajes madre entre las que se encuentran casadas, viudas, damas, alcahuetas y madres abadesas, y su comportamiento gestual y sonoro a través de algunos fragmentos escénicos seleccionados.

## INTRODUCCIÓN

Para tratar el tema y título del artículo he seleccionado medio centenar de obras de teatro, que van desde la comedia a la tragedia o el drama; desde el personaje risible o ridículo, hasta el personaje grave; desde la comedia en extensión, hasta el entremés o teatro breve, en los períodos que reconocemos como los del teatro clásico español, sólo aquellos que se corresponden con nuestro Siglo de Oro –Calderón-, con el Romanticismo –Zorrilla- y con el primer tercio del siglo XX –Valle Inclán-. Veremos que el personaje de la madre es mostrado por autores como Lope de Vega, Cervantes, Alfredo Mañas, Lope de Rueda, Zorrilla, Valle Inclán, Tirso, García Lorca, Alfonso Sastre, José Ricardo Morales, Pérez de Montalbán, Suarez de Deza, Fernando de Rojas. Las referencias a la madre las he buscado en autoras como Carmen Conde, Ángela de Azevedo, Ana Caro, y María de Zayas. En sus textos, la mujer que tratan no encaja en la estructura de personaje madre, pues la mujer que muestran se mueve en la dinámica de lo que es la comedia de capa y espada y por tanto son damas, doncellas, criadas… ocupadas en el floreo con el galán, el caballero, el criado… Excepto Carmen Conde que, en su obra *Nada más que Caín*[1], nos muestra al personaje de Eva, junto a Adán, tiempo después de haber sido expulsados del Paraíso terrenal, justo tras la muerte de Abel a manos de Caín. El fragmento es un lamento de Eva, la madre, una plegaria por el hijo muerto, que acabará diciendo (Conde, 1995, p.65):

[1] Esta pieza de Carmen Conde podemos calificarla como de teatro poético, recrea ciertos ambientes o personajes, utiliza el verso y la prosa, los personajes se mueven en espacios extraños…

Sin grito muerdo mis labios,
mis pechos retuerzo ronca.
Aullándote por la noche,
bramando misericordia.

Los textos seleccionados que se exponen han sido divididos en dos categorías, como teatro mayor y como teatro menor, y proceden de los siglos XVI al XX, como hemos dicho.

El personaje de la madre en el teatro es importante, aunque no se muestra en exceso. Planeando sobre el mapa de autores, temas y personajes que forman el territorio teatral de nuestra escena, nos detenemos especialmente en la época en que anidan los llamados textos clásicos: aquellos que, de forma ininterrumpida o intermitente en el tiempo, son puestos en escena ya sea por su interés argumental, su particular arquitectura dramatúrgica o por los preciados y diversos personajes que contiene. En ese mapa toponímico teatral buscamos el personaje de la madre.

A primera vista, parece que es un personaje que no da mucho juego. De hecho, para agrupar a un cierto número de *madres* he buscado con empeño para intentar responder a cuestiones como dónde aparece, cómo aparece y cuál es su función.

Me gustaría apuntar dos ideas sobre el personaje de la madre: la primera que el personaje destaca precisamente por no destacar más que en determinadas ocasiones; quiero decir que no se muestra con tozudez o rotundidad, como otros personajes. Su presencia es notoria y, salvo algunos casos, es un personaje que fluye en un, digamos, río muchas veces revuelto, por el que otros personajes sí cabalgan con ruidosa actitud, como por ejemplo Don Juan Tenorio, Segismundo, Calixto e incluso Rosaura. Lo siguiente que destacamos es que el personaje de la madre es un ser cardinal, y que los autores, en toda época, estilo o formato lo han tratado en sus propuestas textuales.

La madre se nos presenta como un personaje poliédrico, con varias caras o caracteres, que se mueve en distintos ambientes –en la corte, casa, convento, plaza, burdel, campamento militar…–, con distintas funciones –cuidadora, seductora, aduladora, malvada, protectora, luchadora…–, y ejecutando diversas acciones –proteger, demandar, ejecutar, fingir, reclamar…–. Así, encontraremos al personaje como dama o ama casada –Dª Inés o Lisarda-, y también como viuda –Bernarda–,

con hijos o sin ellos, y cosa importante, también como religiosa –Madre abadesa- y como alcahueta –Celestina-, pues también estas últimas tienen integrado el termino *madre* en su particular ámbito vital[2]: la religiosa como *madre superiora*, y la alcahueta o trotaconventos como simplemente *la madre*.

Por tanto, tenemos desde el personaje de la madre un colectivo que se nos muestra agrupado en dos categorías: como personajes-madre biológica (doncellas, casadas y viudas) y como personajes-madre oficio (religiosas de clausura y alcahuetas).

A veces el personaje madre será simpático, o gracioso, otras tremendo en su determinación, o simple o interesado; a veces, incluso el personaje de la madre llegará, en su resolución, a empuñar un arma para defenderse o defender a los suyos, como veremos. Es, por tanto, también, un personaje dinámico, que muestra múltiples facetas: desde el dialogo, la prudencia, la sensatez, la reflexión, la comprensión… hasta la imposición, la coacción, el insulto o el asesinato.

Antes de adentrarnos en el territorio nacional, realizamos un leve giro para aproximarnos a dos personajes de autores alejados en el tiempo, que han recreado el personaje de la madre de manera especial, con un contenido trágico audaz, atrevido, visceral. Nos referimos al personaje de *Medea,* de Eurípides, reconocida por matar a sus hijos como venganza contra Jasón, su marido y padre de sus hijos, y a Yocasta, la esposa y madre de *Edipo Rey*, de Sófocles, personaje acorralado, encerrado en unas circunstancias complejísimas. Yocasta, empujada al sacrificio, no tendrá más salida que el suicidio[3].

Un mensajero relatará los momentos de su muerte (Sófocles, 1969, pp.169-170):

> (…) Se precipita furiosa, poseída, hacia la habitación nupcial, (…) arrancándose los cabellos con ambas manos (…)
>
> Gime sobre la cama en la que había tenido, de su marido, un marido, e hijos de su hijo…
>
> (…) Allí, colgada, la vimos, balanceándose aún en la trenzada cuerda…

[2] Don Alonso, al principio de *El caballero de Olmedo*, dirá: *Tello, ¿es la madre?,* refiriéndose a Fabia. Los ejemplos abundan en textos en donde aparece este tipo de personaje, alcahuete o trotaconventos; y así lo veremos en *La Celestina* y otras.

[3] Sabiamente el autor, Sófocles, nos muestra a través del narrador, la acción que ha ocurrido fuera de escena a través de un personaje, el narrador, que nos relata lo que sus ojos han presenciado. Es un recurso literario eficaz empleado para sorprender con narraciones crudas, violentas…y no realizarlas en directo frente a público.

## 1. EL PERSONAJE DE LA MADRE EN EL TEATRO MENOR

El teatro menor, o breve, es el reino del entremés, la mojiganga, los pasos, etc., (piezas cortas de ambiente popular) en el que encontramos un personaje tipo de madre jocosa, despreocupada, alegre, que, cuando puede engaña al marido, es labradora, desposada con bobo o vejete… etc.

Así ocurre con algunos personajes de los pasos de Lope de Rueda como *Las aceitunas,* en donde **Águeda,** junto a su marido Toruvio, simples, se nos muestran empeñados en vender unas olivas antes incluso de haber plantado los olivos; o en *Cornudo y contento*, cuando Bárbara, engañando a su marido Martín, se hace acompañar por un estudiante, con la excusa de cumplir ciertos votos para su salud (Rueda, 1979, pp.68-69); dirá:

> Bárbara: -Volveré, marido, que no voy sino a tener unas novenas a una santa con quien yo tengo grandísima devoción, …conviene que ayunéis vos todos esos días del novenario, que yo allá estaré a pan y agua, para que más aproveche la devoción…

También en los entremeses de Cervantes vemos personajes similares. Recordemos *El retablo de las maravillas,* poblado de personajes[4] que, en el fondo, no se distancian tanto de los nuestros; o *La guarda cuidadosa* donde escuchamos a la madre ama de Cristinica, preocupada porque no se la deshonren, antes de ser casada, el sacristán, el soldado o el zapatero, que cada día rondan la calle arriba, abajo.

En *El viejo celoso,* veremos a la casamentera Ortigosa, que le prometerá a doña Lorenza (mozuela casada con un vejete) conseguirle un buen mancebo de compañía (Cervantes, 1968, pp.165-166):

> Ortigosa. -Señora doña Lorenza, vuestra merced haga lo que le tengo aconsejado, y verá cómo se halla muy bien con mi consejo. El mozo… quiere bien, sabe callar y agradecer lo que por él se hace y pues los celos y recatos del viejo no nos dan lugar a demandas ni a respuestas, … iresolución y buen ánimo!

O la viuda vanidosa y presumida, María Prado de *El pésame de la viuda*, de Calderón, resuelta a "cortarse el pelo" en el velatorio por el marido muerto, como señal de que se acabaron para ella las alegrías:

[4] Personajes empeñados en querer hacernos ver su interesada realidad.

María Prado. - … haber perdido esposo
en un día (iay, desdichada i)
amante, padre y amigo
en mi Juan de buen alma.
Y pues con él acabaron
mis vanidades, mis galas,
mis aliños, mis consuelos
y todas mis esperanzas,
córtame, amiga, este pelo.
(…)
… se cierren puertas y ventanas,
(…)
pues desde hoy en esta cuadra,
aun otra luz no ha de entrar. (Calderón, 1983, pp.356-57)

Entre tanto, una amiga suya, Dª Quiteria, le va a presentar a un posible y muy probable interesado pretendiente "Mozo, galán y con casas".

En la mojiganga *Los casamientos*, de Suarez de Deza, Doña Tomasa, trotaconventos, trata de convencer a tres damas –interpretadas por hombres- para que acepten matrimonio, al que ellas se niegan.

-Dama 1. Yo no quiero casarme:
-Dª Tomasa. Eso es lisonja.
Cásese ahora, y luego métase monja…
-Dama 2. Yo casarme no quiero.
-Dª Tomasa. En lo que ha dado :
Cásese ahora, y luego métase soldado…
-Dama 3. Yo en casarme no estoy.
-Dª Tomasa. Es inconstante.
Cásese ahora, y luego hágase estudiante…
-Las tres Damas. Yo a casarme no he de ir.
-Dª Tomasa. Y que pesadas,
Cásense ahora y váyanse a Madrid…
Ya no hay más tocas… Cásense ahora y váyanse a Mallorca.
Y qué partidarias. Cásense ahora y váyanse a Canarias.

Y qué mochuelos. Cásense ahora y vayan de crucero.
Qué encantador. ¡Cásense ahora y vayan a Benidorm![5]

## 2. EL PERSONAJE DE LA MADRE EN EL TEATRO MAYOR

En el teatro mayor, aquel cuyas obras tienen una extensión importante: comedias, tragedias, dramas, tragicomedias, etc. en ellas he clasificado al personaje de la madre en función de parámetros como la edad de los hijos, madres que aparecen sin nombre, damas embarazadas, etc.

### 2.1. Madres con hijos pequeños

En este grupo encontramos lo siguiente:

En la obra *Medora,* de Lope de Rueda nos cruzamos con el personaje de Barbarina, anciana madre, que, de joven tuvo mellizos, varón y hembra, pero la fortuna consintió en que el chico muriera de un mal muy malo; ¿o quizás fue robado y sustituido por el de una gitana trotaconventos? Ahora Barbarina, disfrazada, sale en busca de materia para los ungüentos y pócimas que le darán la eterna juventud, dulcemente contenta, dice:

> Barbarina,- Agora entiendo y conozco que no hay ninguna cosa que amor no haga y pueda. Mi vecina Águeda me ha dicho que traiga agua de siete fuentes y tierra de siete difuntos, para lo cual ha mandado que vaya vestida en este hábito de pantasma. Yo lo quiero poner luego por la obra. Uh! Uh!

Es una comedia de personajes-tipo, cercanos a la Comedia del Arte Italiana. La otra madre, la que le da el punto de contraste, en posición social, en caracterización o en el modo de hablar, será la Gitana[6] aquella que le hurtó a su niño recién nacido. Dirá:

[5] Como se habrá entendido enseguida ninguno de estos últimos cuatro versos pertenece a la mojiganga; es aportación creativa de un servidor.

[6] El personaje de la Gitana o Negra es uno de los mencionados por Cervantes en su *Prólogo al lector*, de sus *Comedias y entremeses*, cuando habla de Lope de Rueda y de los que, especialmente, a ese autor le gustaba interpretar: *En el tiempo de este célebre español (…) Las comedias eran unos coloquios como églogas, entre dos o tres pastores y alguna pastora; aderezábalas (…) con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo y ya de vizcaíno: que todas estas figuras … hacía el tal Lope con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse.*

> Gitana.- Bien negociado habemos que veinte y cinco ducados me han prometido porque preste a mi hijo Medoro por tres o cuatro horas… y en el entretanto es menester buscar para el mantenimiento. Pero, ¿qué digo?, una persona me paresce que está escuchando. ¡Aguardad, que yo le haré la moixqueta con esta bolsa…!![7]

Con carácter trágico, en *Reinar después de morir*, de Vélez de Guevara[8], Dª Inés, dama y madre, reinará después de muerta, asesinada por motivos políticos convenientes a la gobernanza del Reino. Sus hijos oirán cómo el padre, Rey Don Pedro, obligará a la realeza a rendir vasallaje al cadáver de la finada Dª Inés (Vélez de Guevara, 1964, p.88):

> Don Pedro.- Todos los que estáis aquí
> besad la difunta mano
> de mi muerto serafín;
> yo mismo seré el rey de armas.
> Silencio, silencio, oid:
> ¡Esta es la Inés laureada
> Esta es la reina infeliz
> Que mereció en Portugal
> *Reinar después de morir*!

Es comedia histórica cercana a la tragedia.

*La Numancia*, de Cervantes, es la gran tragedia del manco de Lepanto. En ella encontramos al personaje de la *madre con hijo y un bebé agarrado al pecho*, hambrientos (Cervantes, 1966, p.111):

> ¿Qué mamas, triste criatura?
> ¿No sientes que, a mi despecho,
> sacas ya del flaco pecho
> por leche, la sangre pura?
> Lleva la carne a pedazos
> y procura de hartarte,
> que no pueden ya llevarte

[7] Gitana, p.103. Barbarina, p. 111. Personajes que podrían portar máscara, la gitana como caracterización de personaje, y Barbarina, porque va disfrazada de fantasma.

[8] Vélez de Guevara, 1578-1664. En esta pieza trata el tema de Dª Ines de Castro, personaje histórico, tratado también por Jerónimo de Bermúdez en sus obras *Nise Laureada* y *Nise Lastimosa*.

mis flacos cansados brazos.
Hijos, mi dulce alegría.
¿Con qué os podré sustentar,
si apenas tengo que os dar
de la propia sangre mía?
¡Ay, hambre terrible y fuerte,
¡Cómo me acabas la vida!
¡Ay, guerra, solo venida
para causarme la muerte!

La madre y Reina Dª María dando consejo a su hijo, el joven rey don Fernando en *La prudencia en la mujer,* de Tirso de Molina, comedia plena de intereses políticos (Tirso, 2004, pp.87,88,89):

Nunca os dejéis gobernar
de privados, de manera
que salgáis de vuestra esfera
ni les lleguéis tanto a dar
que se arrojen de tal modo
al cebo del interés
que os fuercen, hijo, después
a que se lo quitéis todo.
(...)
Alegrad vuestros vasallos
saliendo en público a vellos,
que no os estimarán ellos
si no os preciáis de estimallos.
(...)
Ejercitad la prudencia,
Conoceréis su valor,
Y con esto, hijo y señor,
Dadme brazos y licencia.

Otras madres que dan consejo a sus vástagos, como la casamentera Teodora de *El rufián Castrucho*, de Lope de Vega, dirá a su hija Fortuna, mozuela, pretendiendo amancebarla con el general de la milicia (Lope de Vega, 1968, p.111):

Teodora, - Si hija, que le he dicho cómo eres
gallarda, principal, y hermosa dama;
mira que ni te espantes, ni te alteres
de ver su gravedad, y no te esquives
si te quisiere dar para *alfileres*[9].
Dile discretamente cómo vives
con la necesidad que no mereces;
que sabes leer, y que también escribes.
Dile que eres más noble que pareces;
no te levantes mucho del asiento,
y si te levantares no tropieces.
Come algún buen olor para el aliento.
no hagas de suerte que te tenga en poco,
y si te convidare el instrumento,
danza, rogada, diestramente y poco.
Y cuando llegue la amorosa danza,
allí es el ceño, y el melindre y coco[10].

**2.2. Madres sin nombre**

Entre las madres sin nombre, tenemos en *Bodas de sangre*, de García Lorca, el personaje de La Madre del Novio, que, frente a su hijo maldice las armas como objetos de muerte y dolor, en una especie de premonición; como sabemos, hacia el final de la obra su hijo habrá sido muerto por una de esas navajas que ahora ella maldice (García Lorca, 1980, pp.566-567):

> La navaja, la navaja… Malditas sean todas y el bribón que las inventó. (…) Y las escopetas y las pistolas y el cuchillo más pequeño (…)
>
> Todo lo que puede cortar el cuerpo de un hombre, un hombre hermoso que sale a las viñas o va a sus olivos… y ese hombre no vuelve.
>
> Primero fue tu padre, que me olía a clavel y lo disfruté tres años escasos.
>
> Y luego tu hermano. (…)
>
> ¿Puede ser que una cosa pequeña como una navaja pueda acabar con un hombre (…)?

[9] Entendemos que el término alfileres alude directamente al dinero, sea en joyas, vestidos, monedas de oro collares, etc. con que se acostumbraba a pagar los favores carnales

[10] Estos dos versos podrían querer decir que, en el trato carnal, cuando llegue ese momento, no se haga la remilgada.

O la madre sin nombre, en la farsa *Inés Pereira*, de Gil Vicente, que reprende a su hija Inés, molesta de estar enclaustrada (Gil Vicente, 2008, p.137):

> ¡Mira tú que mal pesar!
> ¿Cómo te quieres casar
> con fama de perezosa?
> (...)
> ¿A qué tanta prisa Inés?
> Mayor es el año que el mes
> y cuando menos repares
> tendrás maridos a pares
> e hijos de tres en tres.

O la Madre de *Las Galas del difunto*[11], de Valle-Inclán, vigilando a sus *niñas del pecado*, desde el balcón del burdel (Valle Inclán, 1985, p.678):

> ¡Niña, al adentro! ¿Vas a pasarte la noche con ese pelma? ¡Basta de changüí, que palique en la puerta solo gana resfriados! Si este boquillero quiere juerga, que afloje los busiles[12].

### 2.3. Damas embarazadas

En tercer lugar, destacar el colectivo de damas embarazadas, aquellas que son casi madres. Una de ellas es Feliciana, de *El Marqués de las Navas*, de Lope; doncella seducida y abandonada. Otra es La Daifa Ernestina, coima de *Las galas del difunto* de Valle-Inclán, preñada de su novio, muerto en la guerra de Cuba: "Se fue dejándome embarazada de cinco meses..."

La siguiente es Dalifa de El *primer rey de Castilla*, de Lope de Vega, esposa del Rey moro de Toledo, Audalla, que ha decidido acabar su relación con ella, rompiendo el documento de papel, porque se quiere casar con la princesa toledana Dª Teresa; Dalifa, la rechazada, embarazada, recibiendo los trozos rotos de papel dirá:

> Dalifa.- Yo sé también qué romper
> y en qué vengarme de ti.

[11] La particular obra de teatro de Valle Inclán en la que se dice que recrea el mítico personaje de Don Juan Tenorio.

[12] Busiles, entendemos dinero o billetes.

No romperé yo el papel
como tú, más si un retrato
que llevo en el vientre, ingrato
por vengarme de ti en él.
De este haré tantos pedazos
como mi papel hiciste.

Un caso particular de mujer (¿cómo decirlo?, ¿pre-madre?) es el de *Yerma*, de García Lorca, casada, no embarazada. Sabemos que en ella no existe la posibilidad de tener descendencia -su marido, Juan, así lo afirma a lo largo de la obra-, pero ella vive esperanzada desde el principio (García Lorca, 1980, pp.671-672):

(*Yerma se dirige a la costura, se pasa la mano por el vientre, alza los brazos en un hermoso bostezo y se sienta a coser.)*

¿De dónde vienes, amor, mi niño?
De la cresta del duro frío.
¿Qué necesitas, amor, mi niño?
La tibia tela de tu vestido. (…)
¿Qué pides niño, desde tan lejos?
Los blancos montes que hay en tu pecho. (…)
Te diré, niño mío, que sí,
tronchada y rota soy para ti.
¡Cómo me duele esta cintura
donde tendrás primera cuna!
¿Cuándo, mi niño, vas a venir?
Cuando tu carne huela a jazmín.

Posteriormente, desaparece la esperanza del hijo, que es lo que más desea. Esa contradicción, esa gran necesidad de sentirse madre, ese grito interior, desembocará, no en vida, sí en muerte. Su actitud -ser madre- entra en conflicto y contrasta con la de su marido, que jamás lo ha deseado. La obsesión –o la ilusión o el delirio- en Yerma le llevará a estrangularlo, y a gritar a la gente delante del cadáver del que ha sido su marido:

¿Qué queréis saber? No os acerquéis, porque he matado a mi hijo. Yo misma he matado a mi hijo.

### 2.4. Viudas con descendencia

En cuarto lugar, rescatamos el grupo de madres viudas con descendencia. Entre ellas se encuentra Dª Terita, Lisarda, Soledad, Bernarda y la Reina Dª María, ya mencionada, ahora dirigiéndose a los nobles que están por sublevarse. Les hablará empuñando una espada; dice (Tirso, 2004, p.15):

> …aunque mujer, ya sabré,
> en vez de las tocas largas
> y el negro monjil, vestirme
> el arnés y la celada.
> (…)
> Veréis si en vez de la aguja
> sabré ejercitar la espada,
> y abatir lienzos de muros
> quien labra lienzos de Holanda.

Lisarda, madre, en *Los melindres de Belisa*, comedia de enredo de Lope de Vega, reflexionando sobre la actitud de su hija, quisquillosa, se dirá a sí misma (Lope de Vega, 1963, pp.:

> ¿Cómo puedo yo casar
> a Belisa, y dónde hallar
> un hombre tan gentilhombre
> de tales gracias dotado
> y perfecto como ella sueña?
> A tal paso acaba en dueña.
> Con razón me da cuidado
> que sea de esa manera;
> ¿pues ha hecho el cielo cosa
> más cansada y melindrosa?
> ¿Ni hombre que apetezca y quiera?
> A codicia del dinero,
> del entendimiento y talle,
> es una lonja esta calle:
> del genovés caballero,
> del indiano portugués,

del papelista, el letrado,
el viejo rico, el soldado
el lindo…, aunque no lo es
ninguno de ellos con ella;
y a todos falta pone.

El problema es que tanto la madre, viuda, como la hija por casar, son exactamente iguales.

Otras madres viudas, personajes poderosos, son la viuda Soledad, de *Los tarantos* de Alfredo Mañas y Bernarda Alba de *La Casa de Bernarda Alba,* de García Lorca.

En *Los tarantos*, Soledad, madre de Ismael [13], le hablará a Camisón, buscando la reconciliación entre las dos familias:

Soledad.- (…) Ahora te voy a decir la verdad, Camisón, como si fuera a morir.
(…)
Yo no tengo más riqueza que esta: mis hijos.
Yo sé lo que ellos valen…
Mírame Camisón.
(…)
¿De verdad crees que vengo a por tus cuadras y tu dinero?
Camisón: el día que este hijo no esté en mi casa estarán las ventanas abiertas y yo no veré el mar…
¿Camisón, quieres llevarte a este hijo? ¿Qué dices Camisón? ¿Quieres darnos a tu hija? ¿Qué contestas? ¿Camisón estas muerto? Camisón… Camisón…

La gran viuda como personaje de nuestro teatro es Bernarda Alba, la hierática madre lorquiana intolerante, tirana. Su perfil es duro como el granito. Ante su hija Adela, muerta, ordenará (García Lorca, 1980,p930):

¡Descolgarla! ¡Mi hija ha muerto virgen! Llevadla a su cuarto y vestidla como una doncella. ¡Nadie diga nada!...
Y no quiero llantos.

[13] *Los Tarantos* es una obra a medio camino entre *Romeo y Julieta* de Shakespeare y *La Celestina* de Rojas. Rescata elementos de ambas, como es el enfrentamiento familiar histórico y también social, el odio ancestral, el victimario de ambas familias, y muestra el encuentro imposible entre dos de los vástagos, lo que de ser viable, sería el bálsamo purificador de tanto dolor absurdo, y el elemento reconciliador, cosa que no llegará a ocurrir.

> La muerte hay que mirarla cara a cara.
> ¡Silencio! ¡A callar he dicho!
> Ella, la hija menor de Bernarda Alba ha muerto virgen.
> ¿Me habéis oído? ¡Silencio, silencio he dicho! ¡Silencio!

Encontramos también viudas sin hijos, alborozadas, alegres, como Dª Ángela de *La dama duende*, de Calderón, o Leonarda, de *La viuda valenciana*, de Lope, empeñada en no volverse a casar.

**2.5 Religiosas**

Entrar en un convento era una de las opciones que la mujer históricamente ha tenido. Allí encontramos *la figura de la madre*, como es la Madre Abadesa de *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, o La Madre Superiora de *El Burlador de Sevilla* de Fco. Villaespesa (diferente de la de Tirso), tan distintas, ambas madres, de la otra Madre Abadesa Melibea, de *La tragedia fantástica de la gitana Celestina*, de Alfonso Sastre, una religiosa dual, que tanto se expresa con un misticismo sublime, como muestra ciertos aires diabólicos, maléficos, coléricos (Sastre, 1998, p.194):

> (…) Es seguro que yo no soy la dulce Melibea, sino que fui una mujer alegre…
> ¿Qué queda de la dulce Melibea? (…)
> ¿estás tratando de seducir a esta pobre monjita, tú, tío listo? ¡Yo vengo del infierno!!¡Dejadme de una puta vez en paz!! ¡Dejadme que me pudra en paz!! ¿es mucho pediros? ¿No me habéis jodido ya bastante? ¡Ja, ja, ja, ja, ja!

Estas palabras podrían haber sido dichas perfectamente por cualquiera de los siguientes personajes del próximo grupo, el más teatral, el de las alcahuetas, trotaconventos, mediadoras, casamenteras…

**2.6. Trotaconventos**

El personaje de la alcahueta es abundante en nuestro teatro clásico. Además de Celestina o Fabia, se encuentran otras como Teodora, Eritea, Brígida, Tericinda y hasta un personaje varón llamado Porcero[14]; y no deja de sorprender que ellas sean habitualmente nombradas como *la madre* (Fabia en *El caballero de Olmedo*, Celestina en *La Celestina*, y otras).

[14] Porcero es el casamentero de la obra *EL Infamador*, de Juan de la Cueva.

Escuchemos el relato de algunas de ellas:

> Celestina.- (…) Calixto anda de amor quejoso. (…) El amor constante todas las cosas vence. Y sabe, si no lo sabes, que dos conclusiones son verdaderas: la primera, que es forzoso el hombre amar a la mujer y la mujer al hombre; la segunda, que el que verdaderamente ama es necesario que se turbe con la dulzura del soberano deleite, que por el hazedor de las cosas fue puesto, porque el linaje de los hombres perpetuase, sin lo cual perecería. (…) Melibea es hermosa, Calixto, loco y franco; ni a él penará gastar ni a mí andar. ¡Bulla la moneda y dure el pleito lo que durare! Todo lo puede el dinero; las peñas quebranta; los ríos pasa en seco. No hay lugar tan alto que un asno cargado de oro no le suba. (…) Esto he sentido, esto he calado, esto sé de él y de ella, esto es lo que nos ha de aprovechar.

La Mandadera, de *El burlador de Sevilla* de Villaespesa, predisponiendo bien a una de las novicias con el relato sobre don Juan (Villaespesa, 1986, p113):

> Joven, bello y linajudo,
> aún más noble que un monarca,
> con más doblas en el arca
> que cuarteles en su escudo!
> Cifra en ti sus alegrías;
> y en tanto la misa dura
> viene aquí todos los días
> para espiar tu hermosura
> detrás de las celosías…
> Es como un león, bravío,
> Y humilde como un cordero…

O Brígida, la beata, de *Don Juan Tenorio,* de Zorrilla, hablándole a don Juan de Dª Inés (Zorrilla, 1978, p.250):

> … Figuraos
> si habré metido mal caos
> en su cabeza, don Juan.
> Le hable del amor, del mundo,
> de la corte y los placeres,

de cuanto con las mujeres
erais pródigo y galán.
(...) os he pintado
muerto por ella de amor,
desesperado por ella...
(...)
Y allá dentro de su pecho
ha inflamado una llama
de fuerza tal, que ya os ama
y no piensa más que en vos.

O Fabia de *El caballero de Olmedo*, de Lope.

O Eritea, especializada en arreglar y remendar virgos de *Égloga de Plácida y Vitoriano,* de Juan del Enzina. O Teodora, de *El rufián Castrucho,* de Lope d Vega (Ídem, p.83):

Soy una pobre mujer,
como se me hecha de ver[15].
Tengo una hija tan bella
que dejó de ser doncella
por no tener qué comer.
No tiene dieciséis años,
fresca como una camuesa;
ayer la miré en los baños,
con una pierna tan gruesa
y unos piecitos tamaños.
Los pechos son dos manzanas
y no hay rosas castellanas
como las mejillas bellas,
que más coloradas que ellas
se levanta a las mañanas.
Canta como un serafín,
habla que no hay más que ver,

[15] Lo cierto es que cualquiera de estas alcahuetas podría cumplir con aquel dicho de las cinco efes, que decía: *Cinco efes tienes, / sin ser Francisca/ fea, floja, flaca, / fácil y fría.* Es letra de una seguidilla del siglo XVI que aparece con cierta frecuencia en textos o comedias áureas para definir a personajes no demasiado agraciados.

y es de la hermosura *un fin*;
si no lo queréis creer
traeréla a vuestro jardín,
donde veréis que a las rosas
les quita el nombre de hermosas.
Habla bien, y tañe, y canta
que es una cosa que espanta,
sin otras secretas cosas…

Celestina y otras comparsas del gremio se dedican al oficio de la tercería, y no tienen reparo en nombrarse como alcahuetas, o gestoras de ese juguetón personaje al que llaman Cupido. Rojas Villandrando, en *El Viaje entretenido*[16] dice de él:

Un niño que a todos manda,
Rapaz que a nadie obedece,
Un ciego que nos gobierna
Y un dios que todo lo puede.

## 3. EL PERSONAJE DE LA MADRE EN LOS TÍTERES DE GUANTE Y CACHIPORRA[17]

Para acabar quiero recordar el teatro didáctico de los títeres de guante y cachiporra *("Es un trabajo de poca apariencia y de mucha ciencia[18]"* dirá el marido zapatero de *La zapatera prodigiosa[19], de Lorca*).

La madre, como personaje, en el mundo del teatrillo y del guiñol cobra una dimensión exquisita, pues traslada el mensaje doblemente: desde la estructura formal –el teatrillo de títeres– y desde el personaje, el mismo títere o polichinela[20].

[16] Acertadamente definido en cuatro versos.

[17] Cuando la niña entró al cuarto y vio sobre la cama la cabeza del Diablo gritó aterrorizada: "Mamá! "El Diablo". Y la madre le dijo "No tengas miedo. Es un diablo de títeres". (Villafañe, 1983, p.53)

[18] Mucha ciencia por el empeño que hay que poner, en primer lugar, para construir el títere, en segundo para saber manejarlo con eficacia y buen tino, en tercer lugar, por el texto o la historia que hay que contar, en cuarto, porque hay que añadirle una familia de títeres y también el teatrillo en el que se representa. Por poca apariencia, entendemos que se refiere a que como es una cosa minúscula, que se hace las más de las veces para críos o infantes, parece que no tiene mucho mérito, parece que es arte menor, cuando en realidad es todo lo contrario.

[19] Y añade: "Enseño la vida por dentro". (García Lorca, 1985, p.299).

[20] "El títere de guante y cachiporra es (…) una máscara (minúscula) y un cuerpo (también mínimo). Goza, por tanto, de la grandeza y limitación de aquella y de la grandeza y limitación de éste". Alberola, Revista ADE, nº 107, p.207.

Autores como Ezequiel Vigués Didó, García Lorca, José Ricardo Morales, Valle-Inclán, Javier Villafañe y otros lo han tratado. Si el teatro es, como decía Cervantes, el lugar desde donde enseñar deleitando, el teatro de títeres adelanta mucho más, pues en sí mismo contiene el elemento mágico que sustenta lo teatral: la magia de lo escénico.

He encontrado dos piezas paradigmáticas del tema. Los personajes que traemos a colación son dos, ambas madres, y ambas deseando vender a la hija y comerciar con ella.

Una es La Madre de Rosita, de *El retablillo de don Cristóbal*, de García Lorca, y la otra es La Raposa, trotaconventos de *Ligazon*[21], de Valle Inclán.

La madre de Rosita dice (Ídem, p.548):

> Yo soy la madre de doña Rosita
> Y quiero que se case,
> Porque ya tiene dos pechitos
> Como dos naranjitas,
> Y un culito
> como un quesito,
> y una urraquita
> que le canta y le grita.
> Y es lo que yo digo:
> Le falta un marido,
> Y si es posible, dos.
> Jo,jo, jo, jo, jo, jo.

La Raposa, trotaconventos, intenta y quiere convencer a la Mozuela, hija de La Ventera, para que acoja "bien" a los viajeros que pasan por la venta, en un negro cruce de caminos. Canta La Raposa:

> Ten cabeza muchacha,
> no seas orgullosa,
> hoy eres una rosa,
> mañana unas viruelas...[22]

[21] El actor y el títere caminando por la periferia de personaje (...). Alberola, Revista ADE nº 137, p.245.

[22] Con motivo de la puesta en escena que hice de Ligazón en la década de los 90 del siglo pasado, confeccionamos varias canciones que los personajes títere interpretaban; La Raposa a ritmo de tango canturreaba esas letras.

Le dirá a la mozuela (Ídem, p.516-517):

> La Raposa. - Ten cabeza y no hables sin discernimiento.
> ¡Hoy eres una rosa…! ¡Mañana unas viruelas, una alferecía, un humor, un aire ético, en último resultado, los años te dejan marchita!
> Ten cabeza. ¡Puedes lucir como una reina! ¡No son iguales todos los días!
> Hoy te acude la proporción de un hombre que te llena la mano de oro, mañana no la tienes.
> ¡Ten cabeza muchacha!! (….)
> ¡Mira, niña, amor es sujeto muy pasajero!!

La Mozuela, hija de la Ventera, le responde y canta:

> Me dijo, me dijo
> que fuese su amiga!
> Yo le jice, jice,
> ¡Le jice la jiga!
> Sobre un pie la vuelta
> de los mundos doy,
> cuando paso quedo,
> cuando quedo voy…

## CONCLUSIONES, REFLEXIÓN Y CIERRE

A veces, a lo largo del trabajo me he preguntado por algunas de las *mujeres personajes-madre* traídas a colación, a las que solo conocemos en un tiempo presente –en el suyo- y me digo: qué habría sido de ellas en otro momento, hacia dónde habrían evolucionado, como habrían resuelto su vida en otras circunstancias, pasado el tiempo… Pienso en los personajes de los entremeses, de los pasos, de la mojiganga, cotidianos, risibles, y también en otros menos festivos, más graves como Yerma, Soledad, Bernarda y sus hijas, Dalifa, la Reina Dª María, etc. Pienso en otras madres que no siéndolo en este momento temporal en que han sido presentadas, quizás si lo fueran en un tiempo no lejano posterior, como Casilda, Teresa e Inés, Elvira, que no han tenido lugar en este estudio…

Me pregunto:

— ¿Qué habría sido de otras que desaparecieron del camino, como personajes, como son la rebelde Adela o la inocente Melibea de *La Celestina*?
— ¿Qué habrá sido de Yerma, la seca, o de Laurencia, la ultrajada, vengadora?
— Y de Alisa, la madre de Melibea, ¿qué comentar de su casi nula presencia?
— ¿Y qué se podría decir del grupo de mujeres seducidas por el disoluto don Juan? Aunque desconocemos, cabe la probabilidad que alguna de las campesinas, pescadoras, cortesanas, y religiosas (Dª Inés, incluida) cabe que, en pocos meses lleguen a formar parte de ese grupo social de madres solteras, seducidas y/o abandonadas que decíamos antes, escasamente reflejadas en los textos teatrales.
— ¿Y de Camila, la doblemente amada por dos amigos (*El curioso impertinente,* de Guillem de Castro)? Y de Teodor, la bella mujer que venció a varios sabios varones con su locuaz y atrevida palabra (*La doncella Teodor,* de Lope de Vega*)*. Y de *La Estrella de Sevilla*, también de Lope, condenada a perder a su amado compañero Sancho Ortiz, por cumplir orden real (él debe acuchillar a Busto Tavera, su hermano), quedando sola, enajenada, dolorida…

He de confesar que me ha resultado difícil encontrar una mujer, madre, que estuviera en una situación de equilibrio emocional, social, matrimonial; la dinámica ha sido todo lo contrario: circunstancias ambientales, emocionales, y actitudes que nos muestran al personaje atravesando una crisis, pasajera o permanente, pero siempre en estado de alteración, de mudanza, de arrebato. Quiero decir, y en eso se basa el teatro, que se les encuentra resolviendo, remediando o transitando lo que llamamos un conflicto, el conflicto[23]: no están alegremente ocupadas en, están solventando algo que es urgente. Creo que sólo podría hablar de una pareja que, desde los principios de la obra, se muestra sin la respiración alterada; es el caso de Casilda y su marido Peribáñez *(Peribáñez y el Comendador de Ocaña,* de Lope de Vega*)*. Ambos son pareja que comparte, etc., hasta que llega lo que cambia esa armonía en la que discurren sus vidas: el comendador, imponiendo sus normas, su conducta, violentando el núcleo estable, equilibrado.

[23] El conflicto escénico, aquello sin lo cual no existe lo teatral. "Situación que nace de una oposición irreconciliable de intereses… (Melendres, 2000, p.44). El conflicto confronta dos o más personajes, visiones del mundo o actitudes ante una misma situación, (Pavis, 1980, p.92).

Hay otra pareja que podría aproximarse; es la de Plácida y Vitoriano[24], en la que ambos viven en avenencia hasta que entra el conflicto. Pero estos dos casos no los he podido encajar, puesto que ninguna de las parejas tiene descendientes. No obstante, dada la dificultad de encontrar a una pareja estable con descendencia, me ha parecido apropiado, traerlas a colación, de modo anecdótico.

Por ultimo dos cosas, que, si bien cierran el artículo, también dejan las puertas abiertas para continuar: uno, es el tema de los acompañantes, comparsas, consortes, aliados, etc., de cada una de las madres que se han presentado, distinguiendo dos tipos de aliados, o personajes próximos a cada una de las madres; uno es personaje individuo, como son Jasón, Fortuna, Caín, Dª Quiteria, Audalla, Belisa, don Juan, la Mozuela, etc. y otro, es personaje coral, o aliado grupal, como son las mujeres del velatorio de Mª Prado, las vecinas de Yerma, los militares de Teodora, etc.

Lo siguiente, es el modo verbal en que se expresan los personajes: verso o prosa. Ya decir que el personaje de la madre lo hemos encontrado con textos escritos en verso y en prosa, sin que ese parámetro afecte o modifique el valor de la palabra y su expresividad. En prosa han sido aproximadamente el 45 %, mientras que el 55% lo han hecho en el exquisito arte del verso[25], y su acomodo a los distintas acciones que va ejecutando. Añadir que se han empleado las siguientes estrofas: redondillas, pareados, quintillas y romance, tercetos encadenados en una ocasión, así como décimas, copla o cantar, novena y verso libre o blanco; en versos octosílabos, abundante, pero también endecasílabos, hexasílabos, … Que de los tres periodos en que hemos analizado los textos seleccionados pertenecen un 60% al Teatro del Siglo de Oro, un 2% al Romanticismo y un 38% al teatro contemporáneo del siglo XX.

Sólo nos quedaría por referir los estilos por los que someramente hemos transitado, como ha sido la Comedia del Arte Italiana, la tragedia clásica, la comedia de capa y espada, la de enredo, la comedia histórica, el teatro poético, el esperpento, los títeres de guante y cachiporra, el drama rural, auto para siluetas...

Iniciamos este artículo de investigación con alusión a un texto de la poetisa Carmen Conde, *Nada más que Caín*, sobre la condición humana y el lamento de

[24] Égloga de Placida y Vitoriano, de Gil Vicente.

[25] Tanto en verso de arte menor como en el de arte mayor; tanto en lo que conocemos como la estrofa castellana, romances, redondillas, quintillas, décimas...; como en la estrofa italiana: octava real, tercetos encadenados, ...

una madre por la muerte de su hijo; poco después nos encontramos con la madre y bebe agarrado al pecho de *La Numancia*, de Cervantes, ambas en un lamento atroz, un lamento que no ha variado en nada hasta nuestros días.

Para cerrar el tema, anoto un par de personajes, una joven de veinte años, Cate, de *Blasted (Desvastados),* de Sarah Kane, que será madrastra por unos minutos; dirá: *Una mujer me dio su bebé* (Kane, 2019, p.117), bebé que pronto morirá de hambre, sobre el que nadie dirá nada, que será enterrado en la misma habitación destrozada en la que están refugiados, que será desenterrado y devorado por un famélico personaje ciego al borde del suicidio…

El siguiente pertenece a la mojiganga de Calderón *El pésame de la viuda,* mencionada en el apartado de teatro menor, es, de nuevo, la viuda María Prado, que pide le traigan *Desde la cuna / aquí a mi Juanico…;* su niño, un bebé[26] mocetón barbado, que señalará graciosamente al nuevo pretendiente de su madre, llamándole *el coco*, chocarrería que todos reirán, y será pie para la canción y baile con que acaba la jocosa pieza.

Si comparamos estas cuatro últimas escenas, evidenciamos el recorrido dispar de cada una de las posiciones textuales en cuanto a estilo; y a la vez, la extrema cercanía entre ellas, con presencia en todas del modelo[27] de personaje madre con hijo. Y siempre, a su alrededor, como satélite, el hombre.

Me pregunto si desde los textos mostrados (semejantes u opuestos), será posible crear una línea dramatúrgica que interconecte eficazmente los diversos diseños mostrados del personaje de la madre, dentro de nuestro particular y exquisito teatro clásico español.

Con la ausencia de respuesta, punto y aparte o silencio menguado, despido y cierro el tema, que queda, de este modo, abierto.

Es la grandeza de lo teatral: escribir sobre lo mismo, con cuatro siglos de distancia y hacerlo de manera tan diversa y rica.

¡Salud y Teatro!

[26] Según Covarrubias: "El niño de la rolloña, que tenía siete años y mamaba; hay algunos muchachos tan regalones que con ser grandes no saben desasirse del regazo de sus madres; salen éstos grandes tontos o grandes bellacos viciosos." (Covarrubias, 2003, p.829).

[27] Modelo de personaje que, como hemos visto, se decantará hacia lo cómico, lo trágico, lo grotesco, lo farsesco, etcétera; alojados en el entremés, la comedia de capa y espada, la mojiganga, la tragedia clásica, la tragicomedia, el drama, los títeres de guante y cachiporra, el auto, la égloga…

## BIBLIOGRAFÍA


AA.VV. *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Editorial Castalia, Madrid, 2002.

AA. VV. *Teatro de mujeres del Barroco*, Publicaciones de la ADE, Serie Literatura Dramática nº 34, Edición de Felicidad González Santamera y Fernando Doménech, Madrid, 1994.

Alberola Miralles, F., *Alonso Quijana, mochacho, Titere de guante y cachiporra*, en *Revista ADE Teatro*, Madrid, nº 107, octubre 2005, pp.206-210.

Alberola Miralles, F., *Ligazón, perfil de tijeras y peripecia de filos…*, en *Revista ADE Teatro*, Madrid, nº 137, octubre 2011, pp.244-245.

Alberola Miralles, F., "Asesinar en la escena. Simbología de las armas. Estrategias de combate", en Torres Monreal, F. (coord.), *El teatro y lo sagrado*, Universidad de Murcia, Servicio de publicaciones, Murcia, 2001, pp.95-106.

Alberola Miralles, F., *Esgrima Teatral: Lenguaje Escénico De Las Armas*, Cuadernos de Investigación, nº 12, E.S.A.D. Murcia, 1998.

Azevedo, Ángela de, *El muerto disimulado*, Publicaciones de la ADE, Serie Literatura Dramática nº 44, Edición de Fernando Doménech, Madrid, 1999, pp.191-334.

Calderón de la Barca, P., *La dama duende,* en *Comedias de capa y espada*, Edición de Ángel Valbuena Briones, Espasa-Calpe nº 137, Madrid, 1978, pp.1-110.

Calderón de la Barca, P., *El pésame de la viuda*, en *Entremeses, jácaras y mojigangas*, Clásicos Castalia, Madrid, 1983, pp. 353-368.

Cantero, S., *Dramaturgia y práctica escénica del verso clásico español*, Editorial Fundamentos, Madrid, 2006.

Caro Mallén de Soto, A., *El Conde Partinuplés*, Edición de Lola Luna, Kassel. Edition Reichenberger, 1993.

— *Valor, agravio y mujer*, Edición electrónica de Mathew D. Stroud, colección de la Association for Hispanic Classical Theater, Inc., (ví: mayo, 2012).

Castro, G. de (versión de Yolanda Pallín), *El curioso impertinente*, Departamento de publicaciones de CNTC, Madrid (Textos de teatro clásico nº 45), 2007.

Cervantes Saavedra, Miguel de., *La guarda cuidadosa* en *Teatro completo*, vol.II, Edic. de Agustín Blánquez, Obras Maestras, Barcelona, 1966, pp.359-72.

— *El retablo de las maravillas* en *Teatro completo*, vol.II, Edic. de Agustín Blánquez, Obras Maestras, Barcelona, 1966, pp.389-401.

Cervantes Saavedra, Miguel de., *La Numancia,* en *Teatro completo*, vol.I, Edic. de Agustín Blánquez, Obras Maestras, Barcelona, 1966, pp.67-129.

Cervantes Saavedra, M, de, *El viejo celoso*, en *Entremeses*, Editorial Juventud, Barcelona, 1968, pp. 164-183.

Conde, C., *Nada más que Caín*, Servicio de Publicaciones. Universidad de Murcia, 1995.

Covarrubias, S., *Tesoro de la Lengua Castellana o española*, Edición de Martín de Ríquer, Editorial Alta Fulla, Barcelona, 2003.

Cueva, J, de la, *El infamador. Los siete Infantes de Lara*, Edición José Cebrián, Colección Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1992.

De la Cruz, Sor J., *Lírica*, Editorial Bruguera, Barcelona, 1983, p.323.

Domínguez Caparrós, J., *Diccionario de métrica española*, Alianza Editorial, Madrid, 1999.

Enzina, J. del, Égloga de Plácida y Vitoriano, Edición de E. Giménez Caballero, Clásicos Ebro, Zaragoza, 1970.

Eurípides, *Medea*, en *Versiones representables del teatro griego y latino*, Aguilar Ediciones, Madrid, 1996, pp.183-225.

García Aráez, J., *Verso y Teatro*, Edic. Josefina García Aráez, Madrid, 1997.

García Lorca, F., *Yerma*, en *Obras completas*, Vol. II, Aguilar S.A. de Ediciones, Madrid, 1980, pp. 667-744.

García Lorca, F., *La casa de Bernarda Alba*, en *Obras completas*, Vol. II, Aguilar S.A. de Ediciones, Madrid, 1980, pp. 837-930.

García Lorca, F., *Retablillo de Don Cristobal,* en *Obras completas*, Vol. II, Aguilar S.A. de Ediciones, Madrid, 1980, pp. 539-561.

Casa, F. P., García Lorenzo, L. y Vega García-Luengos, G., *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 2002.

Gómez García, M., *Diccionario Akal de Teatro*, Ediciones Akal, Madrid, 1997.

Huerta Calvo, J., *Historia del teatro español*, *Tomos I y II*, Editorial Gredos, Madrid, 2003.

Kane, S., *Blasted (Devastados),* en *Obras completas*, Editorial Continta Me Tienes, Madrid, 2019, pp. 37-131.

Lope de Vega, F., *Arte nuevo de hacer comedias*, Colección Austral Espasa-Calpe nº 842, Madrid, 1981, pp.11-19.

— *El caballero de Olmedo*, Edición de Ignacio Sáez Jiménez, Biblioteca Didáctica Anaya, Madrid, 1986.

— *El Marqués de las Navas*, Vol. I, Obras selectas de Lope de Vega, Aguilar, Madrid, 1969, pp.857-883.

— *El rufián Castrucho*, Adaptación de Arturo del Hoyo y José Ares, Editora Nacional, Madrid, 1968.

— *El primer Rey de Castilla*, en TESO.

— *Fuenteovejuna*, en *Teatro*, Txertoa Ediciones, San Sebastián, 1984, pp.3-75.

— *La doncella Teodor*, Biblioteca de Autores Españoles, XXX, Edic. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, 1962, pp.203-273.

— *La Estrella de Sevilla*, Vol. I, Obras selectas de Lope de Vega, Aguilar, Madrid, 1969, pp.539-569.
— *La viuda valenciana*, en TESO.
— *Los melindres de Melisa*, Ediciones Alfil, Colección teatro nº 395, Escélicer, Madrid, 1963.
— *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, en *Teatro*, Txertoa Ediciones, San Sebastián, 1984, pp.77-179.

Mañas, A. Historia de los Tarantos, en Teatro español 1961-1962, Editorial Aguilar, 1963.

Melendres, J., *La dirección de los actores. Diccionario mínimo*, Publicaciones de la ADE, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Serie Debate nº 11, Madrid, 2000.

Molina, T. de, *Don Gil de las calzas verdes*, Edición E. W.Hesse y C.J. Moolick, Ediciones Anaya, Madrid, 1971.

— *El burlador de Sevilla*, Prólogo de F. García Pavón, Taurus Ediciones, Madrid, 1978, pp.27-171.

Navarro Tomás, T., *Métrica española*, Editorial Labor, Barcelona, 1995.

Oliva, C. y Torres Monreal, F. *Historia básica del arte escénico*, Ed. Cátedra, Madrid, 1ª ed, 1990.

Pavis, P., *Diccionario del Teatro*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1984.

Pfandl, L*., Introducción al Siglo de Oro. Cultura y costumbres del pueblo Español de los siglos XVI y XVII*, Visor Libros, Madrid, 1994.

Quilis, A., *Métrica española*, Editorial Ariel, Barcelona, 2000.

Rey de Artieda, A., "Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro", Zaragoza, 1605, en Sanchez Escribano, F. y Porqueras Mayo, A., *Preceptiva dramática española*, segunda edición, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid, 1971, p.136-142.

Ricardo Morales, J., *Burlilla de don Berrendo. Pequeñas causas y otras obras*, Taurus Ediciones, Madrid, 1969.

Rojas, F. de, *La Celestina*, Biblioteca Didáctica Anaya, Edición de Francisca Domingo del Campo, Madrid, 1986, pp.31-343.

Rojas Villandrando, A. de. *El viaje entretenido* (ed. Jean-Pierre Ressot), Castalia, Madrid, 1972.

Rueda, Lope de, *Comedia Medora*, Edición de Fernando González Ollé, Clásicos Castellanos Espasa-Calpe, Madrid 1973, pp.71-126.

Rueda, Lope de, *Pasos completos*, Taurus ediciones, Madrid, 1979.

Ruiz Ramón, F*., Paradigmas del teatro clásico español*. Ed. Cátedra, Madrid, 1997.

Sastre, A., *Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, Cátedra Letras Hispánicas, Madrid, 1998, pp.173-275.

Sófocles, Áyax. Antígona. Edipo Rey, Biblioteca Básica Salvat, Edic. de Miralles Sola, C. Estella, 1969.

Suarez de Deza, V., *Los casamientos*, en Diez Borque, J. Mª., *Antología de la literatura española, Vol. III, Teatro de los SS. XVI y XVII,* Biblioteca universitaria Guadiana, Madrid, 1975, pp.626-627.

Tirso de Molina, *La prudencia en la mujer*, Grupo Z, Madrid, 2004.

Uribe, María de la Luz. *La Comedia del Arte*, Ediciones Destino, Barcelona, 1983.

Valle-Incláin, R. del, *Las galas del difunto*, en *Romance de lobos y otras obras*, Editorial Arte y Literatura, Ciudad de La Habana, 1985, pp. 644-681.

Valle-Incláin, R. del, *Ligazón*, en *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, Colección Austral Espasa Calpe, Madrid, 1968, pp.9-37.

Vélez de Guevara, L., *Reinar después de morir*, Editora Nacional, Madrid, 1964.

Vicente, Gil, *Inés Pereira*, en *Farsas,* Ediciones Antígona, Madrid,2008, pp. 133-181.

Vigués Didó, E., *Teatre de Putxinel.lis*, Institut del Teatre, Barcelona, 1975.

Villaespesa, F., *El burlador de Sevilla*, Biblioteca de la Cultura Andaluza, Sevilla, 1986.

Villafañe, J., *Maese Trotamundos por el camino de Don Quijote*, Seix Barral, Barcelona, 1983

Zayas, M. de, et al., *La traición en la amistad*, en *Teatro de mujeres del Barroco*, Publicaciones de la ADE, Serie literatura Dramática nº 34, Madrid, 1994, pp.31-172.

Zorrilla, J., *Don Juan Tenorio*, Taurus Ediciones, Madrid, 1978, pp.175-383.

# LA *FALACIA* DEL CONFLICTO INTERNO (Una visión desde el teatro político)

**José Ignacio Alcalde Prieto**
Doctorando por la UAH (Universidad de Alcalá de Henares)
jose.alcalde@edu.uah.es

## RESUMEN

El conflicto interno es un recurso dramático que se encuentra en la mayoría de las grandes obras dramáticas de ficción desde la llegada de la Edad Moderna. Figuras como Shakespeare, Ibsen o Chejov se basan en él para potenciar el elemento dramático de sus obras y ha llegado a ser tan utilizado que se entiende como el conflicto más universal.

Este artículo se propone mostrar cómo, desde el punto de vista del teatro político, no deja de ser un conflicto circunscrito a una parte de la población en concreto e incluso con llamativas semejanzas con sistemas ideológicos o políticos concretos.

Desarrollaremos brevemente los puntos más importantes del teatro político en relación con el conflicto que le define, el motivado por causas materiales para ver las discrepancias entre ambos.

## INTRODUCCIÓN

Si bien en el *Diccionario del teatro* (Patrice Pavis, 1996) no encontramos una definición exacta de conflicto interno, podemos ubicarlo dentro del "combate moral entre subjetividad y objetividad, inclinación y deber, pasión y razón. Este debate acaece dentro de una misma figura o entre dos "bandos" que pretenden imponerse al héroe (dilema)" (p. 91). Como vemos, o bien el dilema se produce dentro de una misma persona (el llamado héroe) o bien dos elementos opuestos le inducen a tomar una decisión. En cualquier caso, es el héroe el que tiene que decidir qué posición tomar, y como podemos observar, la parte subjetiva

es realmente importante, es la opinión del héroe ante el conflicto (teniendo en cuenta la objetividad de la situación) la que inclinará la balanza hacia una parte o hacia la otra.

Se podría definir, por tanto, el conflicto interno como la postura indecisa de un personaje ante una toma de decisiones urgente y vital en muchas ocasiones, y que depende exclusivamente de él mismo. Entre lo que quiere y lo que puede obtener existe un abismo difícil de sortear y se debe elegir de forma individual entre saltarlo o quedarse en la situación en la que se encuentra. Ambas opciones, no obstante, tienen importantes repercusiones para el protagonista y tras esa decisión, éste no volverá a ser el mismo. Se diferencia de otros tipos de conflictos motivados por razones económicas, amorosas, morales, etc esencialmente en que en este caso la decisión radica en el individuo en sí, no suele haber influencias externas que le fuercen a tomar dicha decisión.

Los grandes dramas a lo largo de la historia del teatro, el cine y la novela tienen como base el conflicto interno: Otelo, presa de los celos y manipulado por su criado Iago, debe decidir si acabar o no con su esposa; Macbeth tiene el poder absoluto para decidir si asesinar o no a su rey sabiendo que el futuro que le espera no es muy halagador ya que las brujas así se lo han dejado ver, pero por otro lado, de asesinarlo, se convertiría en el nuevo rey de Escocia. En la literatura, Mr. Scrooge de *Un cuento de Navidad* (1843) debe superar su codicia para volver a relacionarse positivamente con las personas más cercanas; en películas como *Braveheart* (Mel Gibson, 1995), William Wallace debe inclinarse por quedarse como un humilde granjero o vengar la muerte de su esposa y luchar por el honor de Escocia...

En definitiva, vemos que hay un elemento en común en todas estas situaciones, una persona, sola ante el peligro como Gary Cooper, debe decidir su destino. Así de simple. Y así de complejo.

## IMPORTANCIA DEL CONFLICTO INTERNO

¿Pero por qué las grandes obras dramáticas suelen utilizar precisamente el conflicto interno y no otro como el de situaciones o relacionado con las condiciones materiales? Pasemos a identificar algunas de las características que suelen tener en común estas historias.

## MOTIVOS NO TANGIBLES

En cuanto a las coyunturas expuestas, por un lado las decisiones son relativas a motivos *abstractos* o *elevados*: matar a una persona por celos, ser rey de una nación, tener unas relaciones normalizadas con tus congéneres que no se basen en el rédito económico o vengar la muerte de tu mujer y al mismo tiempo conseguir la independencia de tu patria. Dicho de otra manera, los objetivos que hay que conseguir en estas historias tienen poco que ver con las condiciones materiales de sus personajes.

Si empezamos con la obra de teatro que se desarrolla en Escocia, *Macbeth* (William Shakespeare, 1606), leemos que Lady Macbeth dirige estas palabras a su esposo: "La ambición arde en tu pecho; pero te repugna ver con las flores las espinas, con el amor el desdén. Te repugna jugar falso, mas no ganar con doblez si no fraguas tú el engaño. En tu mente el interés te enseña cómo has de obrar" (p. 28). Lo que se plantea es un juego de mentiras y dobles verdades para no enfrentarse a la realidad, al próximo rey le repele verla tal y como es ("te repugna ver con las flores las espinas"), son personajes con fines poco mundanos… al mismo tiempo que poco comunes**.**

Para terminar con este personaje veremos otra cita de la obra donde se expresa la obviedad de que sus preocupaciones diarias no están precisamente en conseguir el sustento vital. Para ellos, más importante que cosas como la alimentación o un lugar digno donde vivir, son conceptos abstractos como el amor y la alegría. Es evidente, por tanto, que lo primero lo tienen más que cubierto: "¿Qué más brillante adorno, qué manjar exquisito se hallaría más sabroso que amor y que alegría?" (p. 83)

## ORIGEN DE LOS PROTAGONISTAS

Otro elemento, muy ligado al anterior, es el de que los personajes que protagonizan estas historias suelen ser gente de alto rango, ya sea económico o social, vemos como *Otelo* es un respetado soldado que se casa ni más ni menos que con la hija de un senador de la república de Venecia; la obra de *Macbeth*, como hemos visto antes, gira en torno a reyes; en *Cuento de Navidad* nos encontramos a un prestamista extremadamente rico y por último en *Braveheart*, aunque nos muestran a alguien que se va a dedicar a cultivar su terreno, sabemos que el

personaje viene de Roma, donde ha ido a instruirse… en plena Edad Media, por lo que podemos entender que pertenece a una familia con la suficiente capacidad económica como para mandar a su hijo a estudiar al extranjero. Como vemos, se refuerza la idea de que estas historias giran en torno a motivos elevados porque tratan sobre personajes (históricos o inventados) que pertenecen a clases sociales altas. Por lo tanto ¿No es más factible que tengan este tipo de conflictos que otros de naturaleza económica o material?

Incluso cuando encontramos obras en las que aparentemente el motivo es de naturaleza material, este se torna en algo intangible. En la obra de Shakespeare *Otelo* (1604), vemos cómo Iago entra en cólera porque Otelo ha elegido a Cassio como teniente aunque él piensa que tendría que haber ocupado ese lugar. Por lo tanto, se dispone a engañar a unos y otros para destituir a Cassio y que Otelo le nombre teniente.

> IAGO.- ¡Execradme si no es cierto! Tres grandes personajes de la ciudad han venido personalmente a pedirle, gorra en mano, que me hiciera su teniente; y a fe de hombre, sé lo que valgo, y no merezco menor puesto. Pero él, cegado en su propio orgullo y terco en sus decisiones, esquiva su demanda con ambages ampulosos, horriblemente henchidos de epítetos de guerra; y, en conclusión, rechaza a mis intercesores; «porque ciertamente (les dice) he elegido ya mi oficial». ¿Y quién es este oficial? Un gran aritmético, a fe mía; un tal Miguel Cassio… (p. 3)

Si bien existen otras circunstancias que le inclinan a odiar a Otelo, como que sospecha que este ha mantenido relaciones con su mujer, "Pues abrigo la sospecha de que el lascivo moro se ha insinuado en mi lecho" (p. 25), el objetivo principal sigue siendo que Otelo le recompense devolviéndole el cargo que tanto ansía, "Quiero que el moro me dé las gracias, me ame y me recompense" (p. 25). Pero inexplicablemente, una vez que ya consigue el objetivo material (y el que se supone único), echar a Cassio y ser nombrado teniente, "Desde ahora eres mi teniente" (p. 49), la trama gira y continúa con su odio, ahora ya inexplicable, hacia Otelo hasta acabar la obra con la muerte de ambos. Como vemos, si bien puede haber objetivos materiales que le den a la obra una consistencia temática o argumental, el objetivo general de Iago sigue siendo intangible, acabar con Otelo sin entender por qué se ha producido ese cambio en él.

## LA LIBERTAD

Analicemos en su temática la obra temporalmente más cercana a nosotros de las nombradas, *Braveheart*, ya que nos dará interesantes indicaciones sobre el por qué del conflicto interno. Como decíamos, aunque el motor que desencadena la historia es el asesinato de su esposa por los soldados ingleses, el motivo sustancial de la película gira en torno a un concepto abstracto y con muchas aristas como es el de la libertad. Pero, ¿Hay algo más subjetivo que la libertad? Y no estamos hablando de ésta como concepto más o menos objetivo sobre la problemática de una nación (Escocia) colonizada por un país extranjero (Inglaterra), sino la idea de libertad como algo individual, como medio de expresión y realización de una persona por y para sí. Veremos a continuación cuál de los diferentes tipos de definiciones de libertad que existen, emplea la película.

Atendiendo al ensayo de Pedro Schwartz Girón *Libertad clásica y libertad romántica*, el concepto de libertad que se muestra en la película está a caballo de ambos conceptos. Si bien el principio de libertad clásico se basa en la idea de Stuart Mill de que "la libertad consiste en hacer lo que se desea" (p. 117), está ligado al liberalismo clásico en cuanto a la libertad de expresión, que se desarrolla en que "una opinión silenciada a la fuerza puede ser verdadera, seamos conscientes de ello o no." (p. 118)

En la película, William Wallace, a riesgo de morir a manos del país invasor, defiende la independencia de Escocia esgrimiendo la bandera de *la libertad*. Él es el héroe, se siente dueño de la verdad y se lanza decidido a defenderla, sin importarle las consecuencias para él… ni para el resto de escoceses. Inevitablemente, termina sus días desmembrado en una plaza pública de Londres mientras que los ingleses le abuchean. Ese aspecto trágico de la cinta está estrechamente ligado a un concepto romántico de la libertad, teniendo como base un humanismo que potencia al individuo y su propia noción de la realidad, como nos dice el mismo autor:

> Ya en el Werther de Goethe o en las piezas de Schiller el héroe aparece como un hombre libre, un individuo de moralidad superior porque se enfrenta con la sociedad que le rodea: muere incomprendido por los filisteos con los que vive, esclavos que son de la ciega costumbre." (p. 119)

¿Es inocuo que se haya elegido el tema de la libertad, o bien al contrario es el concepto sobre el que radica el tema que tratamos, el conflicto interno? Solo mediante una idea de libertad como la que hemos visto, ligada al humanismo que potencia la individualidad del ser humano, al liberalismo y a la noción de un individuo sin ataduras para tomar decisiones que solo a él atañen, se puede entender y dar por válido el conflicto interno. Se podría haber optado por otros conceptos de libertad, como el capitalista, por el cual "las personas son dueñas de los factores de producción y toman decisiones basadas en su propio interés superior" (Capitalismo y libertad económica, Libretexts español) o el marxista que expone que "la libertad efectiva del hombre concreto siempre estará limitada, en la relación social de producción, bien por lo económico o material, bien por la presencia de los demás, bien por ambos factores a la vez" (Eduardo Bello Reguera, p. 293) y que se complementa con:

> "la libertad real de la libertad formal. La libertad meramente formal está asegurada para todo ciudadano -lo mismo para el patrono que para el obrero en las democracias capitalistas, pero sólo ante la Ley: igualdad y libertad ante la ley. Libertad legal. Pero, de hecho, ya hemos visto cómo el sistema de producción capitalista esclaviza a patronos y a obreros" (p. 293)

Incluso se podría haber optado por un concepto neoliberal, definido por Friedrich Von Hayek como "la libertad consiste en aquel estado en virtud del cual un hombre no se halla sujeto a coacción derivada de la voluntad arbitraria de otro u otros" (*La concepción de libertad-poder de Friedrich von Hayek*, p. 193) y para Robert Nozick como "el derecho de cada uno a hacer la vida que quiere" (*La teoría liberal de Robert Nozick*, p. 14).

Esto entrañaría ciertos desajustes con la idea de conflicto interno, ya que la mayoría de las definiciones tiene en cuenta las relaciones sociales (ya sean de producción o no) mientras que el concepto clásico de ésta contempla al sujeto como algo aislado y en ocasiones pareciese que omnipotente. Precisamente es lo que necesita el personaje ante su conflicto interno, y que encaja en su perfección con la teoría clásica y con la definición neoliberal de Nozick.

Es interesante observar una línea común con el que se considera el primer texto capitalista de la historia, *Discurso de la servidumbre voluntaria*, escrito en

1574 por Étienne de La Boétie. En este texto el autor se pregunta cómo es posible que haya tanta gente dominada por un mismo amo ya que, ante la fuerza del número, éste podría ser destituido.

> Sólo desearía comprender cómo es posible que tantos hombres, tantas aldeas, tantas ciudades y tantas naciones muchas veces soporten un solo tirano que no tiene más poder que el que le dan; que no es capaz de dañarlos sino en la medida en que quieran soportarlo, y que no podría hacerles ningún mal si no prefirieran sufrirlo en vez de contradecirlo.(p. 22)

Contra esta injusta situación, el autor establece dos grupos de ciudadanos en la sociedad, los que se dejan avasallar debido a su cobardía y los que, utilizando la libertad que poseen, pueden ser capaces de decidir dejar de ser vasallos. (Nótese que no se habla de la fuerza del grupo sino del poder de decisión basado en la libertad individual).

> Para adquirir el bien que desea, el hombre osado no enfrenta ningún peligro, el trabajador no es desalentado por ninguna pena; son los débiles y los torpes los que no saben soportar el mal ni recuperar el bien que se contentan con sólo anhelar. La virtud para aspirar a él les es sustraída por su propia cobardía; no les queda más que el deseo natural de poseerlo. (p. 27)

Y para dejar de ser vasallos, lo único que les hace falta, según el autor, es el poder de decisión y la libertad que poseen, sin condicionantes externos. Como podemos observar, las similitudes con el concepto de libertad que barajamos y el expuesto en las obras de ficción es muy similar, por lo que podríamos decir que Capitalismo y conflicto interno tienen lazos de unión bastante evidentes:

> Decidiros a no servir más y seréis libres. No os pido que lo enfrentéis ni que lo tumbéis, sino solamente que no lo sostengáis y lo veréis caer por su propio peso y romperse, como un gran coloso al que se le quita la base. (p. 29)

Volviendo a la película, al mismo tiempo no se puede entender un concepto de libertad más subjetivo y limitado que el que emana del individuo como ente autónomo y desconectado de sus iguales, como si cada persona no se definiese por las relaciones que tiene con los otros miembros de una sociedad. A continuación

mostraremos algunas citas para ilustrar cómo se utiliza de esta forma tan vacía de contenido real:

> "Luchad, y puede que muráis. Huid y viviréis… un tiempo al menos. Y cuando estéis en vuestro lecho de muerte dentro de muchos años, ¿No cambiaríais todos los días desde aquí hasta entonces por una oportunidad, sólo una oportunidad, de volver aquí y decir a nuestros enemigos: Pueden quitarnos la vida, pero jamás nos quitarán… ¡La libertad!"

Vemos cómo se defiende un concepto de libertad abstracto y vacuo, ¿Qué tipo de libertad se defiende, libertad para qué?, ¿Qué beneficios materiales traerá para los habitantes de Escocia una vez que el usurpador inglés se haya ido?, ¿Van a dejar de existir nobles y relaciones de vasallaje en la nueva Escocia? Evidentemente, no se explicita a lo largo de la película, pero vemos cómo el film está jalonado de frases similares que apoyan lo anteriormente expuesto y sobre todo la idea de una libertad que emana del individuo y no de la persona perteneciente a un colectivo. No obstante, es paradójico que precisamente estén luchando por una idea común, la liberación de la patria escocesa del yugo inglés en nombre de una idea de nación apoyada en un sentimiento de pertenencia nacional: "En el año de Nuestro Señor de 1314, patriotas de Escocia, hambrientos y en inferioridad, cargaron sobre los campos de Bannockburn. Lucharon como poetas guerreros. Lucharon como escoceses. Y ganaron su libertad."

Por lo tanto, si, como hemos expuesto anteriormente, las grandes obras del teatro, cine o literatura tienen como personajes centrales a ciudadanos pertenecientes a las clases altas y si también vemos cómo sus necesidades básicas están más que cubiertas y por ende, sus conflictos giran en torno a motivos más elevados, es normal que el tipo de conflicto que normalmente se muestra en un producto de este tipo sea el conflicto interno, entendido como ya lo hemos expuesto. Y todo ello en ejercicio de su libertad, lo que cerraría el círculo ideológico.

Hemos de ser conscientes de que estas obras representan a un porcentaje mínimo de la población, la clase alta y la clase media alta (en productos artísticos más contemporáneos la historia no trata ya de reyes o magnates, pero invariablemente los protagonistas tienen un nivel de vida bastante más alto que la media de la población, por lo que el argumento esgrimido sigue siendo válido. Hablamos

de cintas como *El lobo de Wall Street* (Martin Scorsese, 2014). Es más, en historias relacionadas con la que se supone es la clase trabajadora, esos desajustes económicos que se encuentran en cada familia, en muchas ocasiones se pasan por alto. Con esto nos referimos a que las condiciones materiales representadas en escena no se corresponden con las condiciones reales en las que vivimos, de tal forma que podemos observar cómo los protagonistas de ciertas series, películas u obras de teatro viven por encima de las condiciones reales que alguien tendría en una situación análoga. Un ejemplo paradigmático es el de la serie de televisión *Friends* (Gary Halvorson, Kevin S. Bright, Gail Mancuso, Michael Lembeck, 1994 - 2004), en la que un grupo de jóvenes, con trabajos en su mayoría precarios, vive en unos apartamentos de una zona de Nueva York en los que -en la realidad- sería imposible vivir con sus respectivos medios de vida.

Es decir, el cine, literatura o teatro, como espejo de la realidad, suele mostrar precisamente un entorno que no casa con la mayoría del público al que están dirigidas estas obras. Por lo tanto, muestra y normaliza problemáticas que no son las de la audiencia depositaria, interiorizando finalmente temas, contextos y conflictos ajenos a su origen social. Y junto a estos, unos valores específicos.

## UN CONFLICTO INTERNO NO TAN INTERNO

El problema fundamental radica, y este es el punto central de este argumentario, en que la vida mostrada no es la *real* para la inmensa mayoría de la población, ya que ésta tiene condicionantes externos que le obligan irremediablemente a tomar ciertas decisiones, aun en contra de su voluntad. O dicho de otra manera, las condiciones de vida que se muestran en pantalla o en escena no se corresponden con las que vive el grueso de la población, provocando una normalización de dichas condiciones (con sus correspondientes valores) que corresponden a una clase social ajena. Las decisiones que tenemos que tomar no dependen tanto de que nosotros, como supuestos ciudadanos libres, prefiramos o no hacer tal o cual cosa, sino que esos condicionantes externos tienen tanto peso que nos fuerzan a seguir con una vida que ofrece muy pocas opciones reales donde elegir. Por lo tanto, cuando se nos presenta una elección, no escogemos necesariamente lo que deseamos por nosotros mismos, como ente autónomo de esta sociedad, si no por lo que tenemos que hacer *obligados por las circunstancias*. Es decir, yo

puedo estar terriblemente deprimido por el trabajo que tengo que realizar a diario y mi deseo es llenar la maleta, coger un avión e irme a un país extranjero a comenzar una nueva vida, pero si para comenzar dicha vida tengo condicionantes como el tener que alimentar a dos hijos, pagar una hipoteca y no tener suficiente dinero en el banco  siquiera para el viaje en avión… está claro que el dilema se soluciona antes incluso de plantearnos ese conflicto, que ha dejado de ser interno para ser social o material.

De todo esto se deduce que el concepto de libertad de decisión que vemos en muchas de las obras (y por supuesto en la de las obras expuestas al comienzo) es falso en el sentido en el que la libertad no emana de un individuo aislado de la sociedad que puede tomar decisiones sin tener en cuenta el contexto. Quizá los productores de las películas u obras de teatro que se exponen en la mayoría de las salas, que son a fin de cuentas quienes ponen el dinero para que se lleve a cabo el producto y que suelen tener sus necesidades cubiertas, tengan esos conflictos. Tal vez, la gente con la que se rodean, también tengan estos conflictos internos, pero qué duda cabe que dichas problemáticas están muy alejadas de la realidad de la mayoría de la población. Por lo tanto, ni los conflictos que vemos en pantalla son reales (para la clase trabajadora) ni por ende la realidad que se nos muestra se corresponde con nuestras vidas.

En un plano más filosófico, podemos ver que esta idea se relaciona con la batalla dialéctica entre la frase de Ortega Y Gasset, *Yo soy yo y mi circunstancia* y la de Descartes *Pienso, luego existo*, que se podría traducir de una forma más fiable como *Pienso, luego soy*. Mientras que en esta última, el hecho de que mentalmente podamos formar una realidad en base a nuestra propia experiencia expresa la posibilidad de ser, en la primera el sujeto es consciente de que existe algo externo a él que influye sustancialmente en la voluntad del ser pensante. Descartes cree que alguien, por sí mismo, puede crear realidad y Ortega pone sobre la mesa que ese alguien se ve modificado por el entorno y es por ello que la cita se completa como sigue: *Yo soy yo y mi circunstancia; si no la salvo a ella, no me salvo yo*. Solo ejerciendo un cambio en *mi circunstancia* (mi entorno, mi contexto, mis condiciones materiales), puedo cambiar mi realidad. Marx da un paso más y en su *Tesis sobre Feuerbach*, anota lo siguiente: "Los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo".

## CONFLICTO INTERNO Y NATURALISMO

Como hemos visto, el conflicto interno está ligado a una propuesta filosófica y social que se vino desarrollando desde el S. XV, el Humanismo (ampliado posteriormente en otros ámbitos por doctrinas como el Liberalismo o el Capitalismo), y suplantó el teocentrismo que explicó la existencia los siglos anteriores por un antropocentrismo que pone en el centro de nuestra existencia al ser humano. En el ámbito dramático quizá no haya un dramaturgo que reproduzca de forma más eficiente ese cambio que William Shakespeare, quien mediante sus obras se encargó de mostrar al hombre, no ya regido por un dios que encauza su destino, sino como persona con sus virtudes y sus defectos, mostrando los supuestos rasgos universales del ser humano. Como dice César de Vicente en su libro *La escena constituyente*:

> Vemos la tremenda contradicción con las obras del autor bardo cuando Andreu Jaume dice de él "en última instancia, la grandeza de Shakespeare radica en la visionaria capacidad de definir la condición del hombre en toda su desnudez. A diferencia de lo que ocurre en la tragedia clásica, en Shakespeare la contingencia humana no descansa en una ley divina cuyo cumplimiento o desacato todo lo condiciona, sino que se apoya sólo en sí misma, abandonada a su suerte, rodeada de cadáveres de dioses, devorada por su propia naturaleza en el páramo del mundo, sin que importe demasiado el tiempo histórico o el lugar en el que ocurre la obra". (p. 35).

En otros teatros anteriores como el clásico griego apreciamos la ausencia del conflicto interno en los personajes en favor de otros elementos dramáticos. En las tragedias griegas no se establece una situación en la que el protagonista debe tomar una decisión, sino que éste se enfrenta a una situación que él mismo ha causado (sin tener constancia de ella en ocasiones) y que acarrea ciertas consecuencias. El dramatismo de estas obras no cabe duda aun en ausencia de este conflicto. Si nos fijamos en la obra *Antígona* (Sófocles, 441 a.c.) podemos observar que el comienzo de la obra es un planteamiento dialéctico entre Antígona y su hermana Eurídice sobre enterrar a su hermano aun sabiendo las consecuencias que esto acarrearía, ya que Creonte, el nuevo gobernador, lo ha prohibido explícitamente. Esa batalla entre las hermanas expone los pros y los contras de

enterrarlo, pero en ningún momento vemos que Antígona dude, como poco después traslada al gobernante cuando la sorprenden enterrando a su hermano: "Sí, afirmo haberlo hecho y no reniego de ello" (Sófocles, *Tragedias completas*, p. 162).

Terminamos el teatro clásico griego con *Edipo* (Sófocles, 429 a.c.), un ejemplo del teatro clásico griego donde el protagonista, sin saberlo, mata a su padre y se casa con su madre. Cuando, tras las insinuaciones del adivino Tiresias, Edipo descubre la verdad, actúa como si lo que ha llevado a cabo hubiera sido hecho a propósito y decide sacarse los ojos. Podría haberse planteado mediante un conflicto interno ya que, dado que lo hecho ha sido ejecutado sin conocimiento previo, éste no tenía culpa de nada, pero no es el propósito del teatro clásico griego como decíamos antes, sino el plasmar que toda falta conlleva una consecuencia. Y el autor plasma por boca del protagonista la culpabilidad que éste tiene sin atisbo ninguno de duda:

> De que estas acciones no están hechas así correctamente no continúes dándome todavía lecciones ni tampoco consejos. Pues no sé con qué mirada o con qué ojos habría dirigido la vista a mi padre el día que bajara al Hades ni tampoco a mi sufrida madre, contra los cuales dos cometí acciones que no se pagan con la horca." (Tragedias completas, p. 258).

En cuanto al teatro posterior, tampoco vemos indicios de conflictos internos. En el teatro latino, encontramos a Séneca como máximo exponente de las tragedias. Siguiendo el rastro edípico solo hallamos en su obra la misma actitud anterior, incluso cuando Yocasta le insta a tener dudas: " Esto es culpa del hado; nadie es culpable, movido por el hado."(Séneca, *Edipo,* p. 138). Si pasamos a la comedia, tampoco apreciamos la presencia del conflicto interno, si bien cierta indecisión ante la toma de decisiones en obras como *La suegra* (Terencio, 165 a.c.).

La misma ausencia de conflicto interno podemos apreciar en el teatro de la Edad Media. En el libro *Historia básica del Arte Escénico* (2010), César Oliva habla de diversos tipos de representaciones que, tras una dura represión sobre el arte escénico, se llevaron a cabo, primero en las iglesias y luego en la puerta de estas, pero que no dejaban de ser puestas en escena de diversas partes de la biblia que en algunos casos, no incluían ningún tipo de conflicto.

Teniendo en cuenta el esencial elemento pedagógico del teatro anterior a la Edad Moderna, en este se potencian las consecuencias de los actos de los protagonistas y no el hecho de ponerse ante una situación y mostrarlos como seres humanos con dudas. Es por esto que no encontramos conflicto interno, lo que nos lleva a pensar que éste pueda ser un instrumento al servicio de una ideología concreta o al menos de un tiempo histórico específico, el de la Modernidad y la Contemporaneidad.

Con la llegada del Naturalismo y el Realismo a finales del S. XIX, el asunto que tratamos da un giro sustancial, ya que estas propuestas estéticas conllevan la idea de que trasladan la realidad a escena y que en último término, el dramaturgo solo es un mediador entre *lo que hay ahí fuera* y lo que se ve en las tablas. El artista como alguien que se limita a reproducir lo que se encuentra en la naturaleza (exonerándose así de toda responsabilidad) la vemos repetida a lo largo de los años. Como ejemplo podemos citar a Stendhal, quien en el prólogo a su libro *Rojo y negro* (1830) decía lo siguiente:

> Una novela es un espejo que se pasea por un ancho camino. Tan pronto refleja el azul del cielo ante nuestros ojos, como el barro de los barrizales que hay en el camino. ¡Y el hombre que lleva el espejo en el cuévano será acusado por ustedes de ser inmoral! Más justo sería acusar al largo camino donde está el barrizal y, más aún, al inspector de caminos que deja el agua estancada y que se formen los barrizales.

Pero esto contiene en su germen muchas contradicciones, ya que es materialmente imposible que lo representado defina la totalidad de la existencia, sino que dependiendo de ese *pedazo de realidad* que el autor seleccione mostrará algo específico de la sociedad, siendo éste parte esencial en lo mostrado, ya que es él quien decide qué se muestra y de qué se habla. El anhelo, pues, de ser una teoría estética totalizadora de la existencia resulta ser su talón de aquiles.

Pero obviar las condiciones materiales puede conducirnos a situaciones algo incoherentes. Si nos vamos a una de las obras más representativas del Naturalismo, *Casa de muñecas* (Ibsen, 1879), la protagonista, Nora, muestra un tremendo conflicto interno con respecto a cómo actuar ante el chantaje que Krogstad le

plantea[1]. El elemento económico es esencial a lo largo de la obra ya que es el hecho en el que radica dicho chantaje. No obstante, cuando Nora decide abandonar a Elmer, su marido, observamos una ausencia de conflicto, tanto en si abandonarlo o no (lo que sería lícito) como con lo que respecta a cómo va a ganarse la vida una mujer de esa época, cuando la falta de derechos y libertades de las mujeres eran degradantes e incluso el tema en sí ha salido anteriormente. No rechazamos el valor simbólico de la obra con respecto a la lucha de la mujer en esa época, pero sí nos llama la atención que si es una obra ubicada dentro de un Naturalismo que utiliza el conflicto interno como recurso cardinal, se pase por alto cuando se ponen en duda las condiciones materiales que la protagonista va a tener en su nueva etapa.

Se puede entender que, siendo el Naturalismo (ya sea en el cine o en el teatro) la tendencia estética mayoritaria, se utilice el conflicto interno de forma general ya que es el tipo de conflicto que más se adapta a sus necesidades por su tendencia a poner en el centro de la trama al ser humano, pero teniendo en cuenta lo visto en este artículo, no deja de mostrar incongruencias, sobre todo si partimos de la idea del Naturalismo como espejo de la realidad. Por lo tanto, la pregunta que nos podríamos hacer es por qué, una vez conocidos los desajustes que produce el conflicto interno, es el que más se utiliza, si es porque dramáticamente es el más eficaz o porque política y sociológicamente coincide con el pensamiento mayoritario.

## CONFLICTO EN BASE A LAS CONDICIONES MATERIALES

Pero, ¿es que los conflictos que tienen como base las condiciones materiales de un personaje son más superficiales que los conflictos internos del tipo anteriormente expuesto? No parece haber nada que lo indique, muy al contrario los conflictos que radican en las condiciones que permiten al personaje tener una vida digna pueden ser tan sublimes como los de Macbeth o William Wallace. Pongamos como ejemplo la cinta de Sergei Eisenstein, *El acorazado Potemkin* (1925), en la cual una tripulación se rebela y lucha por no comer carne putrefacta. Vemos cómo a un objetivo excelso se le añade un toque épico potenciando el conflicto.

[1] En la obra, Nora, ante la enfermedad de su marido, decide pedir prestado un dinero a un personaje de poco fiar, falsificando la firma de su padre. Cuando a su marido le hacen director de su banco, Krogstad decide chantajearla para obtener un buen puesto.

Dejando de lado a directores políticamente tan señalados podemos hablar de otros films más contemporáneos como *Comanchería* (David Mackenzie, 2016). La cinta es una crítica al sistema bancario de usura de los Estados Unidos, dos hermanos comienzan a robar bancos para intentar que no le quiten la casa por falta de pago y puedan tener una vida digna. Aunque hay más ejemplos, en la historia del cine abundan más los conflictos internos.

Si nos trasladamos al teatro (en este caso al teatro político), podemos poner como ejemplo el caso de *Madre Coraje* (Bertolt Brecht, 1939). La acción transcurre durante la guerra de los 30 años (1618 - 1648) en la cual Anna Fierling recorre el frente junto a sus hijos en un carromato vendiendo y comprando lo que puede para ganarse la vida. El dramaturgo, en un alegato contra el uso que hace la guerra de la ciudadanía, expone a la protagonista defendiéndola, ya que económicamente saca rédito de esta situación aunque va perdiendo uno a uno a todos sus hijos: "No dejaré que me habléis mal de la guerra. Dicen que destruye a los débiles, pero ésos revientan también en la paz. Lo único que pasa es que la guerra alimenta mejor a sus hijos" (Bertolt Brecht, Teatro completo, p. 1048). La incapacidad para dejar de trabajar en esa actividad aun viendo que está perdiendo a su descendencia paulatinamente potencia el conflicto de la protagonista, reflejando de esta manera las relaciones sociales que se despliegan en una situación de esta índole. ¿Es acaso el caso de Anna Fierling en *Madre Coraje* menos dramático que el de Nora en *Casa de muñecas?* Aun en ausencia de conflicto interno, ya que en *Madre Coraje* la protagonista no se plantea dejar la actividad que le da su sustento diario, el conflicto, en este caso social, no desmerece con respecto a otros que se basan en el conflicto interno.

Bertolt Brecht decía que había que luchar contra la emotividad en el teatro. Por eso ha sido tildado de que el teatro que llevaba a cabo, el teatro político[2], era frío, sin sentimientos. Pero como hemos visto en el ejemplo anterior, las situaciones, por sí mismas, pueden contener emociones tan potentes como las escenas más dramáticas que sigan la senda del Naturalismo. Brecht no luchaba contra la emoción, ya que esta es consustancial al ser humano y el teatro o el cine no hacen más que extrapolar, analizar o trasladar una situación que se encuentre en nuestro día

[2] Seguimos la línea teórica de César de Vicente Hernando que incluye el Teatro épico dentro del teatro político.

a día a las tablas o aprisionarla dentro de un carrete de celuloide. Pensaba que la realidad era ya lo suficientemente rica como para tener la necesidad de llevar al límite esas situaciones. No hace falta poner a dos personas en mitad de un océano helado encima de una tabla y que una tenga que morir para que los sentimientos que llevamos dentro afloren.

¿Qué mecanismos, pues, actúan en nosotros para que reconozcamos que una situación es digna de soltar una lágrima al aire y otra no? ¿Por qué nos revolvemos en nuestro sillón y echamos mano del pañuelo cuando el protagonista de *Los puentes de Madison* (Clint Eastwood, 1995), empapado bajo la lluvia, ve cómo su breve amante no puede dejar una vida acomodada para irse con él mientras una melancólica música nos envuelve suavemente?, ¿Por qué no lo hacemos igualmente cuando leemos *Odio a los indiferentes* (Antonio Gramsci, 1917)?, ¿Acaso, para conmover, es obligatorio que utilicemos voces acomodadas con un timbre lacrimógeno?, ¿Solo siendo Scarlett O'Hara gritando con una afectada voz "¡A Dios pongo por testigo que jamás volveré a pasar hambre!" podemos conmover a los espectadores?

## TEATRO POLÍTICO

Si volvemos a la corriente estética mayoritaria, el Naturalismo, observamos que nadie habla como Scarlett O'Hara, nadie espera bajo la lluvia mientras tiene una banda sonora a sus espaldas. La realidad es otra cosa, es lo que vivimos, las circunstancias que nos van pasando. En esto debería radicar la emotividad según los autores del teatro político. Y Brecht sostenía que el contexto en el que vivimos está lo suficientemente pleno de sentimientos como para tener que falsearlo con ficticias vidas emotivas, engoladas y de papel cuché. Por lo tanto, si de copiar la realidad se trata, sería más lógico hablar de las condiciones materiales, de las relaciones sociales, que de adornarlo con un conflicto interno que, como hemos visto anteriormente, suele estar limitado a una clase social específica.

Los dos tipos de teatro que se plantean en este estudio son el Naturalismo y el teatro político. La diferencia fundamental entre ambos se establece en cuanto al objeto de estudio, y esto conlleva un tipo de conflicto diferente. Como hemos dicho, el Naturalismo, siguiendo la senda del Humanismo, analiza al ser humano y sus supuestas características universales mientras que el teatro político

analiza las relaciones sociales de una sociedad, en concreto las relaciones de explotación entre clases en la sociedad en la que vivimos. Esto conlleva, según César de Vicente, que el teatro político no forma parte del Naturalismo como otros tipos de teatro (Surrealista, teatro del absurdo, etc), sino que hablamos de un campo estético y conceptual diferente. Y por consiguiente, es connatural al Naturalismo el conflicto interno y al teatro político el conflicto basado en las condiciones materiales.

Se entiende por teatro político el que nace a finales del S. XIX tras los cambios sociales de la época y de la aplicación de la teoría marxista que nació unos años antes y llega hasta la actualidad. Si bien fue desde los años veinte hasta los sesenta del S XX el momento en el que tuvo mejor recepción, su evolución hacia el teatro documento llevada a cabo por Peter Weiss hace que llegue hasta la actualidad, teniendo un resurgimiento tras la crisis de 2008. Como decíamos, el estudio del teatro político no es la naturaleza del ser humano, sino el poder en la sociedad capitalista entendida como una lucha entre las diferentes clases sociales que la integran.

Otra de las diferencias fundamentales entre ambos la encontramos con respecto al modo en el que el autor plasma el objeto de estudio. Si de copiar la realidad se trata, podríamos contemplar la dramaturgia naturalista siguiendo el siguiente esquema:

S→O→O'

Un sujeto (S) observa un objeto (O) en la naturaleza y lo traslada a su obra artística (O').

Por contra, el esquema que utiliza el Teatro Político sería el siguiente, no para copiar la realidad, sino para analizarla:

I→S→O→O'

La ideología (I) moldea a un sujeto (S) que analiza un objeto (O) y traslada a su obra artística dicho análisis (O'). Así, el resultado es radicalmente distinto en cuanto a su naturaleza, ya que si el Naturalismo basa su hipótesis fundamental en que es un espejo de la realidad, el teatro político pretende mostrar las razones (ideológicas) que hacen que comprendamos el objeto de esa determinada manera. Y las razones por las que observamos un objeto de cierta manera vendrían determinadas en gran medida por la ideología dominante, que es precisamente uno de los objetos de estudio del teatro político. Es por ello que para los

autores de este tipo de teatro sea imposible mostrar la realidad *tal cual es*, ya que todo individuo está recubierto de una ideología concreta. Dicho de otra manera, para ellos el Naturalismo es una entelequia.

Desarrollar las características principales del teatro político en relación dialéctica con el Naturalismo sería imposible en un artículo de estas características[3], pero podríamos dar algunas pinceladas más para entender mejor que los conflictos de los que hablamos se diferencian, no en el desarrollo en escena, sino en su base analítica. Por una parte, como vimos en las palabras de Andreu Jaume, un autor como Shakespeare, que desarrolla conflictos internos excelsos, los desarrolla "sin que importe demasiado el tiempo histórico o el lugar en el que ocurre la obra" (ver p. 8). Por el contrario, para el teatro político, las coordenadas históricas son esenciales. Es decir, el ser humano vive en una radical historicidad, es incomprensible que un conflicto se plasme en escena sin exponer la etapa histórica en la que se desarrolla (en palabras de Marc Angenot, *una idea siempre es histórica*), por lo que el discurso tiene por fuerza que moverse dentro de una cohorte cronológica. Es decir, sería ilógico mostrarles a los esclavos de la Roma imperial obras de teatro sobre los derechos humanos universales, aunque sí se podría hacer una obra sobre este tema para los ciudadanos de hoy en día utilizando como etapa histórica la Roma imperial. De esto se deriva una de las confrontaciones dialécticas más importantes entre el Naturalismo y el teatro político, y es que mientras que el primero abraza la idea de que existe una naturaleza, una esencia compartida del ser humano, para el teatro político es imposible, teniendo características diferentes según la etapa en la que nos movamos.

Para finalizar este apartado, es imprescindible aclarar que lo que define al teatro político no es el tema a tratar ni que haya un elemento de denuncia (aunque en muchas ocasiones va ligado), sino el análisis de la situación tratada. De hecho, se pueden encontrar ejemplos de obras con contenido político que no se encuadran dentro del teatro político como *Las Troyanas* (Eurípides, 415 a.c.) o *Casa de muñecas* (Henrik Ibsen, 1879). La diferencia fundamental con el tipo de teatro que nos atañe es que éste no trata de mostrar una realidad, de realizar una representación,

[3] En especial con respecto a los recursos de extrañamiento de los que hace uso este tipo de teatro. Siendo esencial en cuanto a su dramaturgia, preferimos dejarlo para un trabajo posterior.

sino de analizar la realidad en la que vivimos, mostrando las contradicciones propias de esas relaciones de poder. César de Vicente nos lo explica:

> Pero "representación" no es "análisis" y, sobre todo, no es objeto de investigación. En la representación, los elementos que componen la obra reproducen generalmente los elementos ideológicos con los que una clase transcribe el mundo. Se hace a través de una forma. La mediación no se hace evidente. Es más: la mediación permanece oculta. Por el contrario, con el análisis se descompone un todo en sus partes (...) y se muestra la manera (jerárquica, causal, etc) en que están ligadas las partes. Se muestra la articulación (...) Esto supone que la obra no transcribe el mundo sino que descompone ese mundo y enseña algo que no estaba a la vista. (2013, p. 69)

Exponer una situación injusta no cataloga a esa obra inmediatamente como de teatro o cine político, sino que es lo que hace el análisis de la situación mostrada relacionada con los modos de actuar del sistema capitalista, de tal manera que aun exponiendo una situación, por muy injusta que sea, puede resultar en una defensa en lugar de un ataque al sistema como veremos luego.

Pensemos en la obra *Muerte de un viajante* (Arthur Miller, 1949). En el segundo acto el protagonista lleva a cabo una crítica al sistema económico capitalista en relación con la obsolescencia programada:

> WILLY: ¿Quién ha oído hablar del frigorífico Hastings? ¡Por una sola vez en mi vida, me gustaría tener algo que funcione como Dios manda antes de que se estropee! ¡Siempre estoy compitiendo con los chatarreros! Acabo de pagar el coche y está en las últimas. La nevera consume correas como una puñetera maniaca. Calculan la duración de estos chismes, sí, la calculan para que, en cuanto termines de pagarlos, dejen de funcionar. (p. 44)

¿Deberíamos catalogar la obra como teatro político por el hecho de que haga una crítica al sistema? No, ya que le falta un análisis más o menos profundo de por qué el sistema capitalista se comporta así y no de otra forma, por qué el capitalismo se basa en el consumo ilimitado de bienes, etc. De hecho, se puede caer en la paradoja de que una obra de este tipo (que podríamos catalogar de teatro social) acabe fortaleciendo el sistema que se propone criticar, ya que si el

espectador aprecia la crítica pero no sabe por qué se da esa situación ni tampoco se le muestra una solución al problema, se puede caer en un estado de frustración que nos lleve a pensar que *las cosas son así* y que no hay nada que se pueda hacer para cambiar la situación *porque no hay solución posible ni situación alternativa*. Llevado al extremo se llega a la famosa frase atribuida a Jameson "Es más fácil imaginar el fin de el mundo que el fin del capitalismo[4]" (Mark Fisher, 2018, p. 22).

## CONCLUSIÓN

A lo largo de estas páginas hemos visto que el conflicto interno, a pesar de ser un instrumento muy utilizado en los grandes dramas de ficción, no deja de ser una realidad circunscrita a una pequeña parte de la sociedad (clases altas o medias altas) y a un periodo de tiempo concretos (a partir de la Edad Moderna, coincidiendo con la llegada del Capitalismo[5]). También hemos visto cómo se puede entender como una herramienta de un sistema político (el Capitalismo), cultural o de valores (el Humanismo) y asociado a conceptos como el de la libertad (que si bien es un término polisémico, el uso que la ficción suele hacer de él se limita al de la definición clásica e incluso neoliberal).

En contraposición con el conflicto interno reflejado en el Naturalismo, el teatro político hace uso del conflicto basado en las condiciones materiales y puede ser igual de eficaz, llegando al total de la población por su relación con el materialismo dialéctico.

Por todo lo expuesto anteriormente podemos decir que, desde el punto de vista del teatro político el conflicto interno, tal y como normalmente es expuesto, es una falacia para la mayoría de la población (sobre todo dentro del Naturalismo que se supone que quiere reflejar la realidad), es decir, algo irreal que no se da en el día a día de la mayor parte de la gente. Y esto es debido a que, aun habiendo conflictos internos, estos se solapan indisolublemente con conflictos sociales o

[4] Mark Fisher en su libro *Realismo Capitalista* nos expone esta idea cuando habla de la película *Children of Men*: "Al mirar *Children of men*, inevitablemente recordamos la frase atribuida tanto a Frederic Jameson como a Slavoj Zizek: es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo. El latiguillo recoge con exactitud lo que entiendo por realismo capitalista: la idea muy difundida de que el capitalismo no solo es el único sistema económico viable, sino que es imposible imaginarle una alternativa". (2018, 22)

[5] Según Marx, el Capitalismo empezó a finales del S. XV y comienzos del S. XVI. Otros autores como Fernand Braudel anticipan su llegada en algunos lugares de Europa a principios del S. XV, con actividades como la Liga Hanseática.

económicos que modifican sustancialmente tanto el conflicto interno en sí como la toma de decisiones. Y por consiguiente la naturaleza misma de dicho conflicto interno, por lo que normalmente estos condicionantes materiales y sociales se imponen al hipotético conflicto interno.

Resumiendo, en teoría podríamos encontrar conflictos internos para alguien que tenga las necesidades básicas más que cubiertas, para alguien con una solvencia económica por encima de la media. Pero por este mismo motivo, no se debería relacionar con conceptos como el de *universalidad* y tampoco tendría mucho sentido que fuera el conflicto más utilizado en las obras de ficción si suponemos que el cine o el teatro muestran *la vida de la gente*.

La mejor forma de contrastar algo es poner un ejemplo, por lo que nos centraremos, no en una obra de ficción, sino en un documental, de esta manera estaremos hablando de algo real, no que haya salido de la imaginación de ningún autor. Si lo ponemos por boca de su protagonista, el valor será doble, puesto que limitaremos la mediación al máximo. El ejemplo ha sido extraído del documental de Liz Garbus "*What Happened, Miss Simone?*" (2015). La cantante Nina Simone, que había sido educada de forma estricta para ser la primera pianista clásica negra, se ve forzada, una vez que le han denegado una beca por tener ese color de piel, a trabajar en bares, en espectáculos nocturnos. Esto, que podría de forma ficcionada tratarse de un tremendo conflicto interno, lo solventa la intérprete de la siguiente manera:

> —Cuando terminé la escuela secundaria, el dinero que habían ahorrado para mí en el fondo Eunice Waymon me alcanzó para estudiar un año y medio en Juilliard, en Nueva York. Y después pedí una beca en Filadelfia, en el instituto de música Curtis… Yo sabía que merecía la beca pero me la negaron y tardé como seis meses en darme cuenta de que fue porque yo era negra. Nunca pude superar ese golpe de racismo. Después se acabó el dinero y caí en la cuenta de que iba a tener que trabajar. Mis padres mudaron a toda la familia a Filadelfia para tenerme cerca, y mi familia es muy pobre, así que yo debía trabajar. ¿Qué otra cosa iba a hacer? Conseguí un trabajo de verano en Atlantic City. Era un bar de mala muerte… tocaba en los bares para ayudar a su familia y para continuar pagando sus estudios de música clásica…
> —¿Por qué seguiste haciéndolo?
> — No podía evitarlo. Necesito tocar, y necesitaba el dinero. Siempre fue una cuestión de necesidad, de ir haciéndolo día a día. No sabía que iba a dedicarme a esto. Nunca se me ocurrió que podía elegir.

Como podemos observar, Nina no tuvo ningún conflicto interno cuando entró a trabajar en bares nocturnos… porque no tenía otra opción. Por supuesto que el hecho de verse obligada a trabajar como cantante de jazz cuando el futuro que se había planteado era ser pianista clásica le supuso un problema, pero no un conflicto interno que le pusiera en la situación de elegir entre trabajar en los clubs o no trabajar. Había conflicto, por supuesto, un conflicto social o racial derivado de ser negra en un mundo de blancos y de ser pobre en la sociedad elitista de la música clásica. Pero al fin y al cabo todo se resume en las siguientes frases: *"¿Qué otra cosa iba a hacer?... Nunca se me ocurrió que podía elegir".* Y es que, quizá, el poder elegir está reservado para las vidas de las clases pudientes, aquellas que se muestran en la mayoría de las pantallas de los cines o de los salones… pero que no representan a la mayoría de la población.

En ese sentido todos los que nacen en barrios humildes, los que necesitan un sueldo para llegar a fin de mes, *son* Nina Simone. Cuando se encuentran ante una toma de decisiones, quizá tengan en cuenta lo que desean, pero pasado el tiempo pensarán: "¿Qué otra cosa iba a hacer?... Nunca se me ocurrió que podía elegir".

## REFERENCIAS


Bello Reguera, Eduardo. Una aproximación al concepto de libertad en Marx. https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/21877/1/07%20Una%20aproximacion%20al%20concepto%20de%20libertad%20en%20Marx.pdf

Brecht, Bertolt. (2009). Teatro completo. Ediciones Cátedra. Madrid.

Capitalismo y libertad económica. Libretexts español. https://espanol.libretexts.org/Educacion_Basica/Economia/01%3A_Fundamentos_econ%C3%B3micos/1.09%3A_Capitalismo_y_libertad_econ%C3%B3mica

De Vicente Hernando, César (2013). *La escena constituyente*. Centro de documentación crítica. Madrid.

Fisher, Mark. (2018). Realismo capitalista. Caja negra. Buenos Aires.

Millas, Jorge . *La concepción de libertad-poder de Friedrich von Hayek*. https://institucional.us.es/revistas/Araucaria/A%C3%B10%201_n%C2%BA2/Cap%2010%20La%20concepci%C3%B3n%20de%20libertad-poder%20de%20Friedrich%20von%20Hayek.pdf

Miller, Arthur. Muerte de un viajante. https://escuelaproletaria.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/09/miller-arthur-muerte-de-un-viajante.pdf

Oliva, César (2010). *Historia básica del Arte Escénico*. Editorial Cátedra.

Pavis, Patrice. (1996). Diccionario del teatro. Editorial Paidós. Barcelona.

Saavedra Silva, Yonny Alexander. *La teoría liberal de Robert Nozick*. https://ciencia.lasalle.edu.co/cgi/viewcontent.cgi?article=1015&context=filosofia_letras

Schwartz Girón, Pedro. Libertad clásica y libertad romántica. https://www.boe.es/biblioteca_juridica/anuarios_derecho/abrir_pdf.php?id=ANU-M-2007-10011700130

Séneca. *Tragedias*. Editorial Gredos. Madrid.

Shakespeare, William. *Otelo*. https://biblioteca.org.ar/libros/88741.pdf

— *Macbeth*. https://cdn.pruebat.org/recursos/recursos/Macbeth.pdf

Sófocles. (2011). *Tragedias completas*. Editorial Cátedra. Madrid.

# EL ARTE DRAMÁTICO COMO HERRAMIENTA EDUCATIVA: Un enfoque transformador en la educación

**Lucía María de Luque Rodríguez**
Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura
ldluquer01@educarex.es

## RESUMEN

El arte dramático aplicado en el ámbito educativo ha demostrado ser una herramienta poderosa para el desarrollo cognitivo, emocional y social de los estudiantes. A través de su capacidad para crear mundos imaginarios, el arte dramático permite un aprendizaje experiencial que estimula tanto la creatividad como el pensamiento crítico. El objetivo de este artículo es analizar cómo el arte dramático puede integrarse de manera efectiva en el currículo escolar, mejorando la motivación y el compromiso de los estudiantes. Este artículo explora cómo el uso del arte dramático en el aula puede mejorar la enseñanza, basado en los enfoques pedagógicos propuestos por autores como Patrice Baldwin y otros destacados en este campo, como Howard Gardner y Jonothan Neelands. Además, se analizan los beneficios del arte dramático en la educación frente a un currículo cada vez más centrado en la evaluación estandarizada. El análisis se basa en una revisión de literatura académica y estudios de caso que ilustran el impacto positivo del arte dramático en diferentes contextos educativos.

## INTRODUCCIÓN

El arte dramático ha evolucionado de ser una actividad recreativa a convertirse en un enfoque pedagógico integral que promueve el aprendizaje activo y significativo. Según Baldwin (2014), el arte dramático facilita el aprendizaje en mundos imaginarios, lo que permite a los estudiantes desarrollar habilidades cognitivas y emocionales a través de experiencias inmersivas y creativas. Esta práctica

educativa no solo involucra la mente y el cuerpo de los estudiantes, sino que también fomenta un entorno de aprendizaje colaborativo que es difícil de replicar mediante métodos tradicionales. Este enfoque conecta con la teoría de las inteligencias múltiples de Howard Gardner (1983), quien sugiere que el aprendizaje debe ir más allá de los métodos tradicionales, abarcando diversas formas de inteligencia, incluyendo la interpersonal y la intrapersonal. A medida que los sistemas educativos enfrentan desafíos globales como la falta de motivación estudiantil y la desconexión emocional, el arte dramático surge como una solución innovadora que puede revitalizar el proceso educativo. Asimismo, Pelegrín (2004) destaca que el teatro y la narración oral en el aula permiten recuperar el valor educativo de la palabra y del gesto, fortaleciendo la relación entre el docente y los estudiantes.

## EL IMPACTO DEL ARTE DRAMÁTICO EN EL DESARROLLO DEL ESTUDIANTE

El arte dramático fomenta un aprendizaje integral que abarca no solo el desarrollo académico, sino también el crecimiento social y emocional. Baldwin (2014) argumenta que involucrar a los estudiantes en actividades dramáticas no solo aumenta la creatividad, sino que también fortalece competencias como la empatía y la resolución de problemas, esenciales para su desarrollo global. Del mismo modo, Neelands (2009) destaca que el uso del drama en el aula fomenta un entorno colaborativo, permitiendo a los estudiantes explorar diferentes perspectivas y desarrollar habilidades críticas en un ambiente seguro y creativo.

El arte dramático juega un papel esencial en el desarrollo general de los alumnos desde la etapa de Educación Infantil, tal y como se establece en el Real Decreto 95/2022, que regula el currículo de esta etapa. La inclusión del arte dramático en el currículo favorece diversos aspectos del desarrollo cognitivo, emocional y social de los niños y niñas, contribuyendo significativamente al cumplimiento de los objetivos y principios pedagógicos establecidos. Según el Artículo 6, en los dos ciclos de la Educación Infantil se debe atender progresivamente al desarrollo afectivo y emocional, al movimiento y los hábitos de control corporal. El arte dramático se convierte en una herramienta eficaz para alcanzar estos fines. A través de la dramatización, los niños aprenden a gestionar sus emociones, desarrollan sus capacidades expresivas y toman conciencia de su cuerpo y de sus posibilidades

de acción, al mismo tiempo que exploran su entorno social. Estas actividades les permiten aprender a respetar las diferencias (Artículo 7.a), tanto físicas como emocionales, promoviendo la empatía y el respeto hacia los demás. El principio pedagógico 5 del Artículo 6 también subraya la importancia de que los discentes adquieran autonomía personal y construyan una imagen positiva de sí mismos, equilibrada e igualitaria. La práctica del arte dramático, al permitirles asumir diferentes roles y personajes, fomenta el desarrollo de una autoimagen positiva y libre de estereotipos, además de potenciar la autoconfianza. Estas actividades también les brindan la oportunidad de experimentar el trabajo en equipo y la colaboración, elementos clave en la educación de valores como la igualdad y el respeto mutuo.

En cuanto a las habilidades comunicativas (Artículo 7.f), el arte dramático contribuye al desarrollo de competencias lingüísticas y expresivas en los niños, tanto en lenguajes verbales como no verbales. El teatro les permite explorar la comunicación desde distintas perspectivas, aprendiendo a expresar sus ideas, sentimientos y emociones a través de la gestualidad, la voz y el movimiento. Este enfoque se alinea con el objetivo de fomentar la competencia en conciencia y expresión culturales, ya que el arte dramático es una forma de expresión artística que no solo enriquece su repertorio de comunicación, sino que también facilita el primer acercamiento a las manifestaciones culturales de su entorno y sociedad.

En el contexto de la Educación Primaria, el Real Decreto 157/2022 refuerza la importancia de conocer y respetar las diferentes culturas y las diferencias entre las personas (Artículo 7.d). A través del arte dramático, los niños y niñas no solo se acercan a las manifestaciones culturales de su comunidad, sino que también desarrollan un profundo sentido de pertenencia a la sociedad. En este sentido, el arte dramático se convierte en un puente para el aprendizaje sobre la diversidad cultural, favoreciendo el respeto hacia las distintas identidades, creencias y formas de vida.

## ESTRATEGIAS DRAMÁTICAS EN EL AULA

La implementación del arte dramático en la educación se extiende más allá de la actuación tradicional, abarcando una variedad de estrategias pedagógicas. Baldwin (2014) señala que técnicas como el *role playing*[1], *el manto del*

[1] Los estudiantes adoptan roles específicos para explorar situaciones reales o ficticias, desarrollando empatía y habilidades comunicativas.

*experto*[2] y *la silla vacía*[3] permiten a los estudiantes adoptar diversos roles, estimulando su capacidad para pensar críticamente y trabajar en equipo. Estas estrategias no solo fomentan la imaginación, sino que también promueven un aprendizaje activo y participativo. El role playing, por ejemplo, no solo desarrolla habilidades de comunicación, sino que también fortalece la empatía al permitir que los estudiantes vean el mundo desde la perspectiva de otros. Abad Molina (2011) destaca que la dramatización no solo mejora la comprensión de contenidos académicos, sino que también fomenta la creatividad y la resolución de problemas, lo cual es fundamental en un entorno de aprendizaje que valora tanto el conocimiento teórico como las habilidades prácticas. Estas estrategias permiten que los estudiantes exploren escenarios reales y ficticios, facilitando la comprensión de temas complejos mediante la experiencia directa. Además, Pelegrín (2004) sugiere que el uso de la narración oral dentro del aula puede complementar estas técnicas dramáticas, ayudando a los estudiantes a desarrollar un sentido más profundo de identidad y pertenencia a través de historias compartidas.

## BENEFICIOS PARA EL APRENDIZAJE SOCIAL Y EMOCIONAL

El arte dramático contribuye significativamente al desarrollo social y emocional de los estudiantes. Según estudios recientes, involucrar a los estudiantes en actividades dramáticas puede mejorar su capacidad para gestionar emociones y fomentar la empatía y la cooperación (Neelands, 2009). Abad Molina (2011) menciona que el teatro educativo ofrece un espacio seguro donde los estudiantes pueden experimentar con diferentes roles y emociones, lo que facilita el desarrollo de la inteligencia emocional y la autoconciencia. A través de la dramatización de conflictos y la resolución de problemas en un entorno seguro, los estudiantes aprenden a manejar el estrés y la ansiedad, habilidades que son cruciales tanto en el ámbito escolar como en la vida cotidiana. Baldwin (2014) enfatiza que el arte dramático proporciona un espacio seguro para que los estudiantes exploren temas sensibles, permitiendo un desarrollo emocional más equilibrado y una comunicación más efectiva en el aula.

[2] Los estudiantes asumen el papel de expertos en un área determinada, fomentando la responsabilidad y el aprendizaje basado en el conocimiento práctico.

[3] Un estudiante interactúa con un personaje ausente o imaginario, facilitando la introspección y el análisis crítico de diferentes perspectivas.

Además, las actividades dramáticas fomentan la autoconciencia, ayudando a los estudiantes a identificar y expresar sus emociones de manera saludable. Este tipo de aprendizaje emocional es fundamental para el desarrollo de habilidades socioemocionales que promueven el bienestar general y el éxito académico. Además, Pelegrín (2004) sugiere que el uso de técnicas teatrales puede ayudar a los estudiantes a mejorar su autoestima y su capacidad para interactuar socialmente, al proporcionar un espacio donde pueden expresar sus emociones de manera auténtica y sin temor al juicio.

## DESAFÍOS Y CONSIDERACIONES

A pesar de sus múltiples beneficios, la integración del arte dramático en el currículo escolar enfrenta desafíos, especialmente en sistemas educativos que priorizan la evaluación estandarizada. Pelegrín (2004) señala que muchas instituciones educativas aún consideran el teatro como una actividad extracurricular, lo que limita su potencial como herramienta pedagógica integral. Uno de los principales obstáculos es la percepción de que el arte dramático es una actividad extracurricular que no tiene un impacto directo en el rendimiento académico, lo que lleva a su exclusión del currículo principal. La falta de formación especializada para los docentes y las restricciones de tiempo en el horario escolar son barreras significativas para su implementación. Según Abad Molina (2011), para que el arte dramático sea efectivo, es esencial capacitar a los docentes en técnicas dramáticas, ya que muchos no se sienten preparados para utilizar estas metodologías en sus aulas. Además, los docentes pueden sentirse desmotivados para aplicar estas técnicas si no cuentan con el apoyo institucional necesario. Como indica Baldwin (2014), es necesario un enfoque flexible y un mayor apoyo institucional para aprovechar plenamente el potencial del arte dramático en la educación. Superar estos desafíos requiere una revalorización del arte como componente esencial del desarrollo educativo, así como políticas que promuevan la formación continua de los docentes en metodologías dramáticas. La necesidad de apoyo institucional también se refleja en la propuesta de Pelegrín (2004), quien aboga por políticas educativas que integren las artes como un componente fundamental del aprendizaje y no solo como un complemento.

## CONCLUSIÓN

El arte dramático en la educación no solo enriquece el aprendizaje, sino que también contribuye al desarrollo de estudiantes más empáticos, creativos y colaborativos. A lo largo de este artículo, hemos visto cómo la implementación de estrategias dramáticas puede transformar el entorno educativo, fomentando un aprendizaje más activo y significativo. Este enfoque pedagógico innovador tiene el potencial de transformar no solo el aprendizaje individual, sino también la dinámica del aula, promoviendo una cultura de inclusión y respeto.

Abad Molina (2011) sostiene que la dramatización no es solo un complemento, sino una herramienta educativa esencial que permite a los estudiantes convertirse en protagonistas de su propio aprendizaje. Al adoptar roles y experimentar diferentes perspectivas, los alumnos desarrollan habilidades que van más allá de lo académico, como la resolución de problemas, la creatividad y la inteligencia emocional. Estas competencias, aunque difíciles de medir en un examen estandarizado, son fundamentales para el desarrollo integral de los estudiantes en un mundo cada vez más complejo y globalizado.

Tal como lo proponen Baldwin (2014), Gardner (1983) y Neelands (2009), integrar el arte dramático en el aula ofrece un enfoque pedagógico innovador que tiene el potencial de transformar la manera en que los estudiantes aprenden y se relacionan con su entorno. Es evidente que las artes no deben ser relegadas a un segundo plano en la educación, ya que aportan beneficios tangibles en el desarrollo social y emocional de los jóvenes. Según Pelegrín (2004), las técnicas teatrales no solo enriquecen el lenguaje y la comunicación, sino que también fortalecen la autoestima y la capacidad de los estudiantes para expresar sus emociones, habilidades que son cruciales en la formación de ciudadanos empáticos y conscientes.

A pesar de los desafíos mencionados, como la falta de formación docente y el enfoque predominante en la evaluación estandarizada, es posible integrar el arte dramático de manera efectiva en los currículos escolares. Mi opinión personal converge con la de los autores revisados: es esencial que las políticas educativas evolucionen para reconocer el valor del arte dramático no solo como una actividad extracurricular, sino como un componente central del proceso educativo. Considero que si queremos preparar a los estudiantes para los

retos del siglo XXI, debemos adoptar un enfoque más holístico que valore tanto el desarrollo académico como el personal.

Promover el uso del arte dramático en las aulas puede ser clave para una educación más humana y transformadora que forme individuos capaces de empatizar, colaborar y adaptarse a los cambios. Estoy convencida de que, al incorporar técnicas dramáticas, no solo potenciamos las habilidades comunicativas y sociales, sino que también creamos un entorno de aprendizaje más inclusivo y diverso, donde cada estudiante puede encontrar su voz. Este enfoque no solo prepara a los estudiantes para los desafíos académicos, sino que también los equipa con las habilidades necesarias para convertirse en agentes de cambio en sus comunidades.

En definitiva, apostar por el arte dramático en la educación es apostar por una pedagogía que fomenta la creatividad, la resiliencia y el pensamiento crítico. Como futuros educadores, investigadores o formuladores de políticas, tenemos la responsabilidad de fomentar entornos que valoren el aprendizaje integral y promuevan el desarrollo de competencias que van más allá del aula. La incorporación del teatro y la dramatización en la educación no es solo un lujo, sino una necesidad para una formación más completa y significativa.

## REFERENCIAS

Abad Molina, J. (2011). *Teatro y educación: Estrategias para el aula*. Editorial CCS. Baldwin, P. (2014). *El arte dramático aplicado a la educación.* Ediciones Morata.

Gardner, H. (1983). *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences.* Basic Books.

Junta de Andalucía. (2022). *Real Decreto 95/2022, de 9 de mayo, por el que se establece la ordenación y el currículo de la etapa de Educación Infantil en la Comunidad Autónoma de Andalucía*. Boletín Oficial de la Junta de Andalucía (BOJA) nº 92, de 18 de mayo de 2022. Recuperado de https://www.juntadeandalucia.es

Ministerio de Educación y Formación Profesional. (2022). *Real Decreto 157/2022, de 1 de marzo, por el que se establecen la ordenación y las enseñanzas mínimas de la Educación Primaria*. Boletín Oficial del Estado (BOE) nº 54, de 3 de marzo de 2022. Recuperado de https://www.boe.es

Neelands, J. (2009). *Dramatic Practice and the Future of Education.* Routledge. Pelegrín, A. (2004). *La narración oral en la escuela.* Editorial Narcea.

# EDIPO;
# deconstrucción del mitema del "pie herido"

**Rodolfo García Añez**
Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura
rgarciaa21@educarex.es

## RESUMEN

Este artículo explora el simbolismo del pie herido en la figura de Edipo y en otros mitos de diversas culturas, rescatando su significado original y su relevancia en la interpretación simbólica y transpersonal del mito. Se propone que este mitema[1] representa un proceso de transformación espiritual y acceso a estados de conciencia superiores.

Hay más cosas entre el Cielo y la Tierra que lo que jamás haya soñado tu filosofía. Shakespeare (1º acto, escena XIII, Shakespeare, W. (1603). Hamlet.)

## 1. INTRODUCCIÓN

Acercarnos al mito desde el paradigma occidental de una forma objetiva se torna complicado. El pensamiento positivista ha tendido a considerar el mito como un vestigio de un estadio "primitivo" del pensamiento, todavía poco sensible a la razón, en el que la voluntad del individuo se ve mermada o predestinada por fuerzas ajenas, por voluntades caprichosas. Sin embargo, en la actualidad, la epistemología y la antropología han comenzado a reconocer el valor del mito como un sistema de conocimiento simbólico que estructura la percepción del mundo y orienta las prácticas humanas.

Estamos entrando en un nuevo paradigma como sociedad, en donde empezamos a comprender que el mito y las "verdades" provisionales de la ciencia son solo aproximaciones diferentes, intentos de acercarnos a una "verdad" que nos

[1] Los mitos se componen de mitemas, que son secuencias o temas que se repiten obsesivamente; y estos mitemas son limitados y se articulan "según grandes mitos constantes en una época o cultura determinada" (Durand, 2013, p 342).

supera. La dicotomía entre logos y mythos ha demostrado ser más una cuestión cultural que una oposición absoluta. Dionisio sabe cobrar sus tributos cuando Apolo pretende imponer su ley, y no podemos negar que el método científico, aunque ha sido un pilar fundamental de la modernidad, también ha conducido a una visión reduccionista de la realidad. En este sentido, la cultura monofásica[2], la aprehensión cognitiva, convertida en el trance consensual[3] de la actualidad, está irrevocablemente abocada a su fin y del que es necesario emerger para recuperar la riqueza de la percepción simbólica.

El mito no es un ensueño gratuito; en su esencia, es una hipótesis de trabajo, un intento de salir de la impotencia en la que nos encontramos. Parafraseando a Pierre Grimal (1973), El mito representa la esencia misma de lo auténtico y espontáneo; no es simplemente una narración, sino una entidad viva. No pertenece al ámbito de la ficción, sino que manifiesta una verdad primordial y preexistente. Es un elemento constitutivo de la conciencia, una estructura simbólica que influye en la configuración tanto individual como colectiva. Cuando la mitología deja de estar viva y se somete al trance consensual, pierde su pluridimensionalidad y se reduce a una interpretación unidimensional y empobrecida.

El mito posee una esencia propia que puede ser comprendida desde distintas perspectivas. Su expresión simbólica permite condensar múltiples enseñanzas en una sola imagen, sin necesidad de desarrollar extensas narrativas. Esta cualidad de síntesis le otorga la capacidad de contener múltiples niveles de significación y de ser interpretado en diversos contextos culturales.

Sin embargo, el acceso a su significado profundo no se logra únicamente a través de un análisis racional o dialéctico, sino mediante la intuición, que posibilita

[2] En la mayoría de las culturas la gente funciona psicológicamente en varios niveles de conciencia, aceptando experiencias, sueños y posesiones como llenas de significado y vivencias humanas normales (tanto como la realidad de ordinaria) para obtener conocimiento del mundo. Esta experiencia ha sido calificada como "conciencia polifásica", y las culturas en las que aparece esta concepción, "culturas polifásicas", por otro lado, la cultura actual occidental podría calificarse como "cultura monofásica", donde las únicas experiencias del mundo real son las que están desplegándose en los sentidos durante la fase de vigilia normal (Laughlin, McManus & d'Aquili, 1990, p.155, traducción propia).

[3] Charles Tart define el trance consensual, en su libro El Despertar del Self, como creencias que tenemos acerca del mundo y que consideramos sagradas y que podrían y deberían ser cuestionadas. Cada uno de nosotros se encuentra en un trance profundo de conciencia consensual, un estado de conciencia parcialmente suspendida, de ofuscamiento, de estupor, con la incapacidad de funcionar a nuestro nivel máximo. Los patrones automatizados y condicionados de la percepción, del pensamiento, de los sentimientos y del comportamiento dominan nuestras vidas. Parecemos seres inteligentes y conscientes, pero en realidad no somos más que el efecto de programas automatizados. (Tart, 1990)

una comprensión directa y experiencial de su sentido oculto. A lo largo del tiempo, la manera en que se han estudiado los mitos ha cambiado. En un principio, se les concebía como modelos universales dotados de una validez atemporal. No obstante, con el auge de la historiografía, comenzaron a analizarse desde el paradigma de su contexto histórico y desde la perspectiva cognitiva y cultural determinada por el zeitgeist[4] del analista, lo que ha conducido a una pérdida de su significado original. Al situarlos dentro de una narrativa histórica particular, se corre el riesgo de reducir su esencia simbólica a una interpretación limitada por las categorías de una época específica, despojándolos de su trascendencia y de su capacidad de resonar en distintos tiempos y culturas.

Cuando la mitología deja de estar viva, se convierte en un enigma para las sociedades que la heredan. Su verdad interna y sus múltiples niveles de significado se desdibujan con el tiempo, quedando fragmentados en lecturas parciales que ya no alcanzan a revelar su esencia. Este proceso ha sido evidente en la evolución de la mitología griega, que, pese a sus profundas raíces egipcias, ha visto cómo sus dimensiones simbólicas se han reducido y transformado a lo largo de los siglos.

Un punto de inflexión en esta transformación ocurre en el siglo II a.C., con la aparición del euhemerismo, corriente filosófica promovida por Euhemero. Su teoría postulaba que los mitos no eran más que relatos históricos revestidos de divinidad, despojando así a estas narrativas de su carácter trascendental. Esta interpretación contradecía la concepción egipcia del mito como manifestación de un orden cósmico primordial, donde los relatos míticos no eran simples invenciones, sino revelaciones de estructuras ontológicas preexistentes. La Escuela de Alejandría, consciente de esta problemática, rescató la visión más antigua del mito y desarrolló un enfoque hermético, en el cual se reunían y analizaban relatos de diversas tradiciones bajo la advocación de Hermes Trismegisto.

El hermetismo, lejos de constituir un corpus de conocimientos esotéricos reservados a una élite, es en esencia un sistema de pensamiento que reconoce la pluridimensionalidad del mito. Su aparente hermetismo no proviene de una intención deliberada de ocultar su significado, sino de la complejidad intrínseca de sus

[4] Zeitgeist es un término alemán que significa "espíritu del tiempo". Hace referencia al conjunto de ideas, creencias y valores predominantes en una época o cultura determinada, influyendo en la visión del mundo y en las manifestaciones artísticas, filosóficas y sociales de la sociedad.

múltiples niveles de significación. En contraposición, la escuela de Max Müller, a través de la denominada "mitología solar", buscó reducir los símbolos míticos a meras analogías naturales, proponiendo una interpretación exclusivamente naturalista del mito (Müller, 1856). Este enfoque, aunque metodológicamente valioso en ciertos aspectos, limitaba la riqueza simbólica de los relatos al restringir su interpretación a una única dimensión fenoménica, ignorando la profundidad metafísica y antropológica inherente a la mitopoiesis.

Todas las trasmisiones "vivas"[5], tratan de codificar su mensaje de alguna manera, para transitar la línea temporal sufriendo lo menos posible la degradación de sus significados por los intérpretes, que tratan de amoldar o de significar aquello que no comprenden.

Estructuras preexistentes, como las formas observadas en la cimática[6], donde partículas de polvo se organizan en patrones geométricos específicos al ser expuestas a una frecuencia vibratoria adecuada, sugieren que ciertas configuraciones subyacentes existen antes de su manifestación perceptible. Estas formas emergen al resonar con un campo de información preexistente. De manera análoga, los mitos pueden concebirse como estructuras simbólicas latentes que se actualizan en su manifestación narrativa y cultural.

La motivación de este estudio surge de la lectura de *Edipo Rey*, tragedia en la que muchos de sus mitemas transpersonales han sido fragmentados o reinterpretados con el paso del tiempo. En su transmisión, ciertos elementos han permanecido inalterados, como los nombres de los personajes[7], mientras que otros han sido reformulados en función de una dramaturgia más efectiva, como sucede en la versión de Sófocles del mito.

En la antigüedad existió un poema extenso titulado Tebaida, de autor desconocido, que se considera anterior a Homero y que posiblemente influyó en la Ilíada y la Odisea. Este poema narraba la segunda toma de Tebas, luego del fracaso del primer intento, en el que se enfrentaron y murieron los hijos de Edipo. Aunque su texto completo se ha perdido, fragmentos y referencias en autores posteriores

[5] Aquellas que no pierden dimensiones significantes condicionadas por la falta de comprensión del significado profundo del mito por parte del traductor o trasmisor.

[6] La cimática es el estudio de los patrones geométricos generados por la vibración del sonido en un medio físico.

[7] En la tradición griega, los "nombres parlantes" son aquellos cuyos significados reflejan rasgos esenciales del personaje o su destino.

como Pausanias y Estacio permiten reconstruir parcialmente su contenido y su importancia dentro de la tradición mítica griega, algunos estudios sugieren que la Tebaida contenía información detallada sobre Edipo y su linaje. Asimismo, los textos de Edipodia y Epígonos, de los que solo se conservan fragmentos, sirvieron de base para la reelaboración dramatúrgica de Esquilo, Sófocles y Eurípides, quienes teatralizaron la trama y le otorgaron su configuración definitiva.

Historiadores como Heródoto, Pausanias, Apolodoro y Diodoro intentaron inscribir a Edipo y su descendencia dentro de un marco geográfico e histórico, en la medida en que los mitos pueden ser contextualizados en una cronología. Sin embargo, este proceso de historiografización del mito llevó inevitablemente a su reinterpretación y, en algunos casos, a su desfiguración. Mientras Sófocles enriqueció la dimensión trágica del relato, también introdujo modificaciones que alteraron su significado original, reflejando el proceso continuo de resignificación del mito en diferentes contextos históricos y culturales.

Este estudio busca rescatar la simbología oculta del "pie herido", un mitema transpersonal que aparece en múltiples civilizaciones como uno de los elementos más significativos dentro de diversas tradiciones míticas. Comprender su significado original es esencial para apreciar en su verdadera dimensión la profundidad del mito de Edipo. Los mitemas transpersonales son estructuras recurrentes en la mitología universal, cuyo significado apenas varía entre diferentes relatos. En el caso de Edipo, además del "pie herido", encontramos otros mitemas fundamentales que enriquecen la narrativa y la dotan de un carácter arquetípico.

Entre estos mitemas destacan:

- El Caballo, símbolo de fuerza instintiva y poder.
- El Carro, representación del dominio sobre las fuerzas inconscientes.
- El Paso Estrecho, metáfora del tránsito iniciático y la prueba del héroe.
- El Segundo Nacimiento, expresión de la transformación espiritual.
- La Esfinge, un animal compuesto que representa el enigma de la existencia.
- El Hermafrodita, como Tiresias o el Oráculo, figuras que encarnan la visión trascendental.
- El Paraíso, personificado por las Erinias en la historia de Edipo.
- La Hamartía, el error trágico que impide alcanzar la plenitud.
- El Hijo de la Viuda, arquetipo vinculado a la soledad y la regeneración.

La estructura interna del mito de Edipo sigue de cerca las etapas del viaje del héroe, ampliamente estudiadas por Joseph Campbell (1996) en su análisis de la mitología comparada. Comprender el mito desde su significado original nos permite descubrir una nueva dimensión de su mensaje, conectándolo con la cosmovisión contemporánea. En este proceso, el mito no solo enriquece nuestra comprensión simbólica del mundo, sino que también ofrece herramientas para la transformación personal y colectiva. Sin embargo, esta travesía no está exenta de riesgos, pues quien no logra integrar estos conocimientos puede sucumbir a su propia Hibris, como Ícaro en su vuelo temerario hacia el sol.

## EL PIE

En su obra *El simbolismo en la mitología griega* (1976), Paul Diel analiza el simbolismo del pie herido en el mito de Edipo. Específicamente, en las páginas 144 a 148, Diel interpreta que el pie representa el alma, y un pie herido sugiere una psique deformada por la vanidad. Destaca que el nombre "Edipo", que significa "pie hinchado", simboliza esta condición. Diel argumenta que la vanidad de Edipo se manifiesta cuando, al recibir la orden de ceder el paso al carro de Layo, pierde el control y, sin saberlo, mata a su propio padre. Esta vanidad actúa como un "bastón psíquico" del que Edipo depende hasta que logra superar espiritualmente sus debilidades de carácter. Diel concluye que el alma de Edipo solo podrá curarse con la ayuda del "espíritu-Zeus", asistencia que le será concedida mediante su propio esfuerzo de espiritualización. Solo al enfrentar su culpa y reconocer la verdad de su existencia, Edipo podrá alcanzar la redención y la trascendencia espiritual, liberándose de la ceguera simbólica que lo mantenía atado a su destino trágico.

Abelardo Falletti propone el pie como la conexión entre el alma y la existencia, representa el vínculo entre la existencia fenoménica y la ilusión de identidad construida en torno a ella, funcionando como un símbolo de la relación entre lo aparente y lo que no es. Desde esta perspectiva, la herida en el pie no implica una fragmentación del Ser, pues este es inmutable y no se manifiesta en la existencia, sino la fijación de la apariencia fenoménica como única realidad, oscureciendo lo absoluto. Sin embargo, lo absoluto no es un objeto de percepción, pues en su naturaleza no existe la dualidad entre perceptor y percibido. Lo que parece percibirlo es la estructura misma de la identidad ilusoria, que en su fijación refuerza

la permanencia en la imagen de sí misma y la identificación con lo que es meramente contingente.

Sanar la herida, en este sentido, no es simplemente restaurar la integridad física, sino desmantelar la estructura que perpetúa la confusión entre lo manifestado y la realidad absoluta. No se trata de que el Ser emerja en la existencia, ni de que algo o alguien lo perciba, sino de que la apariencia fenoménica deje de encubrir lo que no es. En términos hipográficos, este proceso implica desarraigar la fijación en la imagen ilusoria del yo y permitir el reconocimiento de su inexistencia, lo que posibilita el acceso a una comprensión no dual de la realidad. Así el pie herido es el alma enferma que en la hemorragia pierde la sangre, (sangre como símbolo de lo más elevado) en donde navega el vestigio del ser; curar la herida, es curar el alma, que no pierde su esencia derramándola en la existencia, es decir en lo que no es (Falletti 1996).

Para los Dogón, el pie es, en principio, símbolo de cimiento, es una expresión de la noción de poder, de jefatura y de realeza, por ser el punto de apoyo del cuerpo en el andar. Además, dentro de su cosmovisión, el pie representa la estabilidad y la conexión con la tierra, elemento fundamental en su estructura espiritual y social. De esta manera, la fuerza del líder se mide por su firmeza al caminar, al sostenerse y avanzar sin tambalear, reflejando así su autoridad y equilibrio interno.

En los rituales y ceremonias, el pie también adquiere un carácter sagrado. Es a través del contacto con el suelo que se establece la comunicación con los ancestros y se refuerza el vínculo con la naturaleza. Caminar descalzo en ciertos momentos es un acto de humildad y conexión con la esencia primigenia del ser. Además, algunos relatos Dogón sugieren que las huellas dejadas en la tierra contienen la energía vital de quien camina, convirtiéndose en rastros de sabiduría y experiencia para las generaciones futuras (Chevalier & Gheerbrant, 1986, p. 826).

Marcel Detienne aporta un significado añadido al examinar la morfología de los miembros inferiores en el mundo marino y nos ofrece la siguiente conclusión: "Los pies de un cojo, por su doble orientación, no siempre lo hacen inferior en comparación con los hombres que andan derecho, sino que a veces le otorgan el poder de dominar ciertas fuerzas de la naturaleza" (Detienne, 1979, p. 269). Detienne destaca que esta doble orientación de los pies cojos simboliza una capacidad para moverse entre diferentes planos de existencia o realidades, permitiendo al individuo acceder y controlar fuerzas que los demás no pueden. Esta perspectiva

redefine la percepción de la cojera, transformándola de una limitación física a una ventaja simbólica y espiritual.

Profundizando en esta interesante analogía con el mundo marino, los peces han representado en la tradición cristiana al hombre que hay que rescatar, como el pez, animal ectotermo[8] que no puede mantener la temperatura de su sangre y que vive en el medio primigenio.

Hefesto, vinculado al medio marino, fue expulsado por Hera del Olimpo porque estaba "marchito del pie". Cayó al océano y fue criado por la nereida Tetis y la oceánida Eurínome en la isla de Lemnos. Más tarde, Zeus lo arrojó nuevamente desde el Olimpo; su caída duró un día entero y terminó estrellándose en la misma isla, rompiéndose ambas piernas. Este hecho justifica el epíteto con el que Homero suele referirse a él, como un dios cojo y hábil artesano, refiriéndose a él como "el ilustre cojo de ambos pies" (Homero, 1908, p. 421).

Los llamados "hijos de Hefesto" eran los Cabiros de la isla de Samotracia, quienes fueron identificados por su cojera con el cangrejo (karkinos), según el lexicógrafo Hesiquio.

Desde una perspectiva simbólica y antropológica, Mircea Eliade señala que la cojera de Hefesto no es simplemente un rasgo físico, sino que tiene un significado profundo vinculado a la tradición de los herreros-magos en diversas culturas. Según Eliade, "hubo de pagar por su ciencia el precio de su mutilación física" (Eliade, 1999, p. 266). En este sentido, su deformidad representa un símbolo iniciático, una característica común entre los herreros míticos de diferentes sociedades, quienes a menudo aparecen como seres marginados, pero con habilidades sobrenaturales, capaces de moldear la materia y transformar la realidad (Eliade, 1999). Así, Hefesto no solo es el dios de la forja, sino también un arquetipo del artesano divino cuyo sufrimiento físico lo sitúa en una posición de poder especial dentro del orden cósmico. EL adjetivo karkinopous ("pie de cangrejo") significaba "cojo", (Detienne. 1979). Hefestos inicia una tradición de artesanos cojos, como el dios artesano fenicio, Kotharwa-Khasis, quien es distinguido desde lejos por su distintiva marcha (Margalit,1989).

[8] "El hombre que no es unitotal, en cambio, es endotermo. Usa la fuente de energía interior y tiene su sentir en una temperatura estable, no pendular, dependiente de la temperatura externa. Está activo durante la vigilia y el sueño físico, y como dicha Acción requiere un enorme consumo de energía, tiene "abierta la boca del alma" para digerir las impresiones de instante en instante. Le cabe textualmente lo especificado para los mamíferos: Endotermos; Usan la fuente de calor interna. Temperatura interior constante. Activos día y noche. Su actividad demanda enormes energías por lo que deben alimentarse con mucha frecuencia. (Falletti,1986, p.144)

Talos, otro herrero, fue lanzado desde la Acropolis, muriendo y transformándose su alma en perdiz[9], lo que es una interesante asociación con la cojera.

Para salvaguardar Creta, Dédalo creó un autómata de bronce al que nombró Talos, en honor a su sobrino fallecido. Este coloso recorría la isla tres veces al día para disuadir a los extranjeros que intentaran desembarcar. Al avistar una embarcación, lanzaba enormes rocas con la intención de hundirla o, al menos, infundir temor en los marineros para que no se acercaran. De este modo, cualquier atacante lo pensaría dos veces antes de intentar invadir. Sin embargo, Talos tenía una vulnerabilidad: una vena en su talón. Cuando Jasón y los argonautas pasaron cerca de la isla en su regreso a Yolco, Medea le lanzó un hechizo que lo hizo alucinar, provocando que el autómata se golpeara contra las rocas hasta que la vena se desgarró, dejándolo sin vida. Así, los expedicionarios pudieron acercarse a tierra y descansar.

Hay otros herreros cojos, como en Japón, donde encontramos un dios herrero como Ame no Hitotsu no Kami "la divinidad tuerta del cielo", que se caracterizan por tener un sólo ojo sano y tener una sola pierna[10].

Normalmente la cojera es considerada como defecto, pero también proporciona al cojo el privilegio de una condición fuera de lo común, de un destino singular. Para, el pie hinchado, por el que recibe el nombre Edipo, le define como portador de la fuerza natural generadora masculina, que, desde una concepción telúrica, poseidónica, aparece a menudo vinculada al pie o al zapato (Bachofen, 1988).

En reflexología, el punto correspondiente a los genitales se encuentra justo debajo del calcáneo, en la zona donde se inserta el tendón de Aquiles, también conocido como tendón del tríceps sural. No es casual que muchos héroes mitológicos heridos en el talón o con dificultades para caminar estén simbólicamente ligados a la existencia a través de los instintos, en particular la necesidad de

[9] Estas aves bailan y cantan especialmente en los meses en que se inicia la lluvia. En su comparsa, las aves forman, pues, un círculo. En el centro de éste, se coloca una de ellas. Esta posición es ocupada siempre por un ave macho. Se dice, además, que las perdices «siguen las órdenes del que está en el centro», que éste, es una especie de líder. Es el macho quien «manda» y quien dirige los movimientos de todas las demás. Con tal disposición, las aves comienzan a moverse en el mismo sentido, haciendo girar el círculo, y levantando una de sus patas. Así, las aves ejecutan el baile «sólo con un pie», dando algunos pasos tanto hacia adelante como hacia atrás (Rivera Andía 2012, 175-192).

[10] Hay varias teorías sobre los artesanos cojos, desde el envenenamiento por arsénico utilizado en la metalurgia y que produce cojera, a la costumbre de las amazonas de romper las articulaciones de las piernas a los hijos varones, o la teoría de Mercia Eliade de ritos de iniciación.

autopreservación y reproducción. Esta dimensión instintiva, cuando es comprendida y trascendida, permite al ser humano elevarse a una condición superior.

La parte instintiva del ser humano suele estar representada en la mitología por un animal, que varía según la tradición cultural. En Occidente, el caballo simboliza la fuerza instintiva desenfrenada, mientras que, en el Zen, el buey representa la mente salvaje que debe ser domesticada. En la iconografía clásica del "Domador del Buey", un ciclo de imágenes que ilustran el camino hacia la iluminación, la última escena muestra al monje tocando un instrumento musical mientras cabalga el buey. Este gesto simboliza el dominio de las leyes de la naturaleza, indicando que el practicante ya no necesita luchar contra sus instintos, sino que ha aprendido a armonizarlos con el cosmos, alcanzando la maestría espiritual.

Cuando el hombre está atrapado por sus impulsos primarios, es representado como una criatura híbrida, mitad animal y mitad humana, reflejando su dualidad interna. Ejemplos de ello son el centauro, el minotauro o la esfinge, seres que encarnan la lucha entre lo instintivo y lo racional.

En contraste, existen figuras mitológicas compuestas únicamente por elementos animales, como el dragón, que carecen de la dimensión humana y, por lo tanto, de la posibilidad de trascendencia. Estas criaturas representan las fuerzas primordiales que atan al hombre a la existencia material, impidiéndole alcanzar un estado superior de consciencia. "De todas las bestias malignas, la peor la llevamos en nuestro pecho" (Böhme, 1999, p. 113).

Nuestra parte más descreída y despreciable, bestia múltiple a la que nuestro Hombre interior, cual, de leones[11], debe mantener bajo control, pues de lo contrario tendrá que seguirle a donde le lleve (Platón, siglo IV a.C./2003, República, 588ss).[12]

## 3. EL "PIE HERIDO" EN OTRAS CULTURAS

El pie herido o deforme como mitema es un símbolo compartido por muchas culturas. La leyenda de los Arapaho (etnia del norte de América) Hasixtaciisa, es una de ellas:

[11] Domador de animales, en Edipo aparece la figura del Auriga el que lleva el carro de caballos, Edipo era domador de caballos.

[12] Platón, República 588ss; donde el alma entera es comparada con un animal compuesto como la quimera. (Platon.2003)

> Cuatro cazadores salieron en busca de una presa y uno de ellos salió sin mocasines. Cuando regresó, tenía una astilla clavada en el talón. El pie se le hincho y le dolía mucho. No podía caminar. Como se le hinchó pronto toda la pierna, mientras los otros hombres salían a cazar, él se quedó en la tienda. Finalmente, la pierna se le reventó y de ella salió una niña. Los cuatro hombres estaban felices; la llamaron Hasixtaciisa ("Hija de pie herido"). En poco tiempo, ella creció y se convirtió en una muchacha muy bella. El búfalo jefe de la manada se enamoró de ella y la pidió en matrimonio, pero los hombres le dijeron que la muchacha nada tenía que hacer con él y que ellos no deseaban que la muchacha se marchara. El búfalo regresó muy enojado al rebaño. Poco después volvió a la tienda y lo destrozó todo. Los hombres le dispararon, pero no pudieron herirlo; cogió a la muchacha y se la llevó. Los hombres lloraron por no poder rescatarla ya que el búfalo mantenía a la muchacha en medio de la manada y la vigilaba constantemente. Llegó el topo y les dijo a los hombres: "Yo les traeré a la muchacha". Cuando él se fue a dormir, el topo hizo un túnel hasta la manada, cavó hasta donde estaba la muchacha y esta se hundió. Él le dijo: Debes venir conmigo; tus padres están muy tristes por ti. Ella se fue con él por el pasaje subterráneo hasta donde estaban los hombres y todos. El búfalo se despertó y se dio cuenta de que la muchacha había escapado; olfateo y halló su rastro. Se fue por el agujero tras ellos. Cuando estaba cerca de los perseguidos estos llegaron a un árbol. El árbol les dijo: Den cuatro vueltas a mi alrededor y luego súbanse. Así lo hicieron. Entonces todos los búfalos con los cuernos afilados, cargaron contra el árbol, sacando de su tronco pedazos de madera. El búfalo jefe arremetió contra el árbol, a la cuarta vez se rompió el cuello. Todos estaban ya a salvo. La muchacha cogió una bola y la lanzo hacia arriba, cuando reboto en el suelo la lanzo todavía más arriba. A la cuarta vez que lo hizo, todos subieron con ella al cielo y se transformaron en las Pléyades (Peña 2003).[13]

Inevitable se muestra la analogía con el nacimiento de Dionisio[14], o con Edipo que vence a la esfinge como en el cuento se vence al Búfalo. El animal compuesto o con cuernos ha de ser domado.

En el final del cuento, de gran belleza, los cuatro cazadores[15] se convierten en estrellas; vemos el símil con el final de Edipo que trasciende el mundo manifestado

[13] Cuento Arapaho, la versión Cheyen cambia y no aparece el pie.

[14] Dionisio, el nacido dos veces, la segunda vez de la pierna de Júpiter.

[15] Interesante como se repite el número cuatro, quizás analogía de los cuatro puntos cardinales, la esfinge está compuesta por los cuatro signos fijos del zodiaco, el toro (Tauro), el hombre (Acuario) el águila (Escorpio) y Leo (león).

al quitarse los ojos carnales, siendo digno de que la Erineas le dejen pasar por la puerta de los dioses.

La astilla clavada en el talón del héroe Arapaho, lo convierte en un Edipo, alguien con un destino especial destinado a trascender o perderse en la reproducción de sí mismo, en su autoimagen.

En la mitología Qechua encontramos al El Chullachaqui o Shapishico, un demonio del bosque que adopta la forma o figura de una persona conocida.

El nombre Chullachaqui proviene del vocablo quechua "al revés" (Chulla) y el "pie" (Chaqui), significa de "los pies diferentes". La leyenda del Shapshico es uno de los mitos más populares de la selva y refiere a un personaje que para engañar a sus víctimas, adopta la figura o la forma de una persona amiga conocida del pueblo, para engañar a la que va a ser su víctima y hacerle perder en la selva.

Puede aparecer como un miembro más de la familia o un amigo, conduciéndolos por el camino equivocado, y adentrándose cada vez más en la selva y luego los dejan allí, perdidos. La única manera de descubrir la verdadera identidad de Chullachaqui es mirando sus pies, como consecuencia, ellos tratan de ocultarlos en sus ropas, en los zapatos o de cualquier otra manera.

Muy parecido, es el Sansei o Yamasei, duende de los bosques de la mitología japonesa, como el Chullachaqui tienen una deformidad en los pies: el Sansei tiene un pie, cuyos dedos están apuntando hacia atrás.

Tezcatlipoca [teskati'poka] ('espejo negro humeante' 'tezcatl, espejo; tliltic, negro; poca, que humea") en la mitología mexica y otros pueblos mesoamericanos de habla náhuatl es el dios de la masculinidad y guerrero por excelencia. Uno de sus principales atributos es la ausencia del pie izquierdo o el llevar algún elemento en sustitución de éste, como un espejo o un cuchillo de pedernal. Con el espejo puede ver desde el cielo lo que ocurre en la tierra.[16] (Olivier, G. 1997, pp. 267-290).

Otro ejemplo de sustitución de los pies por la cabeza es el encontrado a principios de los años sesenta por Víctor Segovia en Izamal, México. Consiste en una serie de entierros en donde los pies de los individuos están mutilados hasta el tobillo y en su lugar se colocaron los cráneos. Este ejemplo refuerza la

[16] Observamos otra vez este nexo del pie entre los divinos y lo terrenal.

propuesta de la mutilación del pie como decapitación simbólica expresada en la sustitución de los pies por la cabeza[17].

Tezazcatlipoca extrajo a la diosa tierra de las aguas de la creación. En su lucha con la tierra madre, que adoptaba la forma de un caimán gigantesco (Cipactli), el dios perdió su pie izquierdo, pero logro arrancar la mandíbula inferior de forma que ya no puedo volver a sumergirse en las aguas primordiales, convirtiéndose en la tierra cuyas montañas son las crestas de su piel de reptil (Brandon, 1975).

Podemos advertir como el pie nuevamente surge como nexo entre "la tierra y el cielo".

En el Popol Vuh, el dios Juraqan, conocido como "el primer gran uno", es una deidad central en el panteón K'iche'. Tanto su nombre como el de Kabraqan, otra divinidad relevante, incluyen el término aqan, que en K'iche' y Kaqchikel significa "pie". Juraqan, dios de las tormentas, vientos y tempestades, era concebido con una sola pierna, y se creía que al moverla con fuerza generaba vientos y tempestades. Esta palabra quiché se integró en las lenguas europeas modernas para denominar el fenómeno meteorológico más intenso: el huracán. (Grazioso Sierra, 2001, p. 41)

Tochancalqui, hijo de la Tierra, nació con el pie izquierdo enjuto, cubierto con una sandalia de plumas, y llevaba pintadas de azul sus piernas y brazos. Blas Román Castellón Huerta (1986), en *Quetzalcóatl y Edipo*, plantea una analogía entre ambos mitos, señalando que ambos personajes son incestuosos y están destinados a gobernar. Asimismo, describe a Xólot**l**, el dios perro y gemelo de Quetzalcóatl, como una deidad nacida con los pies invertidos, destinada a acompañar las almas en el inframundo (pp. 43-45).

En el mito celta de Bran observamos el mismo patrón; Bran llamado "Muslo atravesado "y también "Pie velloso", es herido en el pie o en el muslo (hay diferentes versiones), por una lanza, la misma que hirió a Anfortas, rey del Grial y amigo de las aventuras amorosas[18]. Bran significa cuervo, animal que en la alquimia se relaciona con la conexión entre el mundo de los muertos y los vivos, además

[17] La sustitución del pie por el cráneo tiene un profundo significado; Como el maestro besa la cabeza del alumno, el alumno a su vez besa los pies del maestro; la cabeza en el lugar del pie es el opuesto del pie herido, es el pie sublimado.

[18] Los héroes con problemas en el caminar suelen tener fuertes impulsos sexuales, como característica del hombre atrapado por el instinto (el calcáneo como punto de acupuntura relacionado con los genitales).

poseía una caldera con la propiedad de resucitar a los muertos, también, Bran al ser herido en el pie por una lanza se ha asociado con Bron, el Rey Pescador[19], que por culpa de una lanza envenenada queda sexualmente incapacitado.

En el mito irlandés de Cúchulainn, se observa una conexión significativa con el pie. Su arma letal, la Gáe Bulg, era una lanza que se lanzaba con el pie. Además, Cúchulainn fue herido en el pie por sus enemigos. José Manuel Pedrosa, en su análisis del libro de Bernard Sergent, Celtes et Grecs, señala que tanto el irlandés Cúchulainn como el griego Aquiles comparten similitudes en su muerte: ambos desoyen advertencias, son heridos en el pie y coinciden en la naturaleza de sus asesinos. Estas coincidencias sugieren patrones y escenografías sorprendentemente comunes. Cúchulain como héroe con el pie herido, también está vinculado en el nexo entre los mudos de los vivos y los muertos, vinculado en su muerte al cuervo, que bebió de su sangre anunciando así su muerte a los enemigos.

En el templo de Pegu, Burma (Myanmar) hay una estatua reclinada en la cual se notan 108 marcas debajo de los pies del Buda. Algunas tradiciones dicen que las marcas estaban en todo el cuerpo, distribuidas uniformemente.

En la escultura budista, los pies representan el fundamento de lo trascendente, y han sido objeto de respeto en India. Se espera que los devotos lleven los pies desnudos en templos, capillas e incluso casas privadas, ritual compartido con los musulmanes, el wudu antes del rezo que finaliza con el lavado de pies hasta el empeine.

En la Biblia la palabra pie aparece 250 veces, como símbolo se utilizan para expresar la vida espiritual, el espíritu.

En la iconografía religiosa cristiana, tanto en pintura como en escultura, cuando se representa a Dios en aspecto antropomórfico, se le representa descalzo.

"El cielo es mi trono y la tierra la tarima para mis pies" (Isaías 66:1, Reina-Valera 2010).

"Entonces María tomó una libra de ungüento de nardo líquido de mucho precio, y ungió los pies de Jesús, y limpió sus pies con sus cabellos: y la casa se llenó del olor del ungüento" (Juan 12:3-5, Reina-Valera 2010). En este pasaje se añaden dos significados más: el perfume de gran valor y el secado con los cabellos.

[19] Parzival, un poema épico medieval obra de Wolfram von Eschenbach que data del siglo XIII. (von Eschenbach, W.1999).

## 4. EDIPO

El mito de Edipo cuenta con varias versiones, las primeras referencias directas que existen de Edipo en los textos de los mitógrafos datan aproximadamente del siglo VII a.C, una es la que aparece en la Ilíada:

> Así se expresó. Todos enmudecieron y quedaron silenciosos. Y tan sólo se levantó para luchar con él Eurílalo, varón igual a un dios, hijo del rey Mecist Talayónida, el cual fue a Tebas cuando murió Edipo y en los juegos fúnebres venció a todos los cadmeos" (Homero, 2004, pp. 174-175).

Edipo no es la única figura del mito con un problema en los pies o en el andar; observemos una génesis diacrónica de la Hamartía en la genealogía de Edipo.

Layo, cuyo nombre significa, el disimétrico o el zurdo[20], hijo de Lábdaco (el de las piernas desiguales, como la letra lambda, es decir, "el cojo") y padre de Edipo, es recibido por Pélope, hijo de Tántalo, en su casa, para que entrene a su hijo Prísipo[21] en el arte del Auriga[22].

El deber de la hospitalidad, la filoxenía[23], era muy importante en Grecia, no se le podía negar a un forastero la hospitalidad, era un mandato divino. Contrariamente a la interpretación comúnmente aceptada, Layo no cae en la Hamartía del rapto y la violación de Prisipo, error común al interpretar una acción desde la cosmovisión de otra cultura, el rapto de Prisipo pertenecía al ritual del ekthesis[24]: erastes, erómenos, el amante adulto o erastés se hacía cargo durante un tiempo de un muchacho adolescente, el erómenos, para su completa instrucción moral

[20] Para los griegos, la categoría de cojo no se limita estrictamente a un defecto en el pie, de la pierna o de la forma de andar, sino que puede extenderse de forma simbólica a oros ámbitos diferentes del simple desplazamiento y que puede expresar todos los tipos de conducta que aparecen desequilibrados, desviados, lentos o bloqueados (Vidal-Naquet & Iriarte, 2002).

[21] Prisipo significa caballo dorado y su madre Hipodomia, domadora de caballos

[22] Auriga, cochero, el arte de llevar carros de caballos; En una carta escrita por el rey Hitita Tawagalawas hay una referencia de la que puede deducirse una estancia del hermano del rey de Ahhijawa en la corte hitita para aprender el arte de conducción de carros. Curioso paralelo en el mito griego: Layo, durante su estancia como huésped del rey de Argos enseña al hijo de su anfitrión ese mismo arte.

[23] La *xenía* fue una ley no escrita en el mundo griego, documentado desde la Época Arcaica (VIII a. C.), hace referencia al «vínculo de hospitalidad, amistad entre huéspedes». La palabra *xenía* deriva del sustantivo *(xénos)*, que significa «extranjero, huésped».

[24] Parece ser que su práctica se remonta a la Grecia arcaica, en Creta, el muchacho era raptado previo aviso por el erastés en un secuestro ritual. Si ambos eran de la misma clase social, los familiares del erómenos fingían perseguir al raptor, pero si el adolescente pertenecía a una clase social inferior, el niño podía ser secuestrado de otra manera.

y militar. Entre ambos se establecía un cortejo, y una relación íntima que seguía unas reglas definidas. La muerte de Prisipo, ocurrió a manos de sus hermanastros Atreo y Triestes, inducidos por su madre Hipodomia, la vida de Prisipo, era responsabilidad de Labdaco y he aquí su Hamartia, como responsable de la vida de su heromenos había incumplido el vínculo de hospitalidad. Por esta razón, cuando Pélope se entera de que su hijo había sido secuestrado y violado, no condena, no maldice, a Layo por haber cometido homosexualidad, sino por haber traicionado su hospitalidad.

Su padre, Lábdaco[25], a su vez, incumple negarse a realizar los ritos que demanda el dios Dioniso y las Bacantes, sacerdotisas del dios, enfurecidas por su osadía, lo sentencian a muerte y lanzan una maldición contra los miembros de su gens (tribu), los labdácidas.

El tercer mandato universal de los griegos, junto a la Xenía y el cumplir con los rituales a los dioses, era honrar a los padres y a los muertos, Edipo, matando a su padre y desposando a su madre, incumple el tercer mandato, así, la saga de los labdacidas, incumplen las tres leyes universales de los griegos:

| | |
|---|---|
| Honrar a los Dioses | Lábdaco (Dionisio) |
| Honrar al huésped | Layo (responsable de Crisipo) |
| Honrar a los padres | Edipo (Desobedece al padre y se casa con su madre) |

Podemos observar cómo Edipo, viene de una estirpe maldita con problemas en el andar, el pie de Edipo le determina a un destino especial, en el que ha de trascender la Hibris de su padre. Ya en su concepción, Layo, en estado de embriaguez, toma a Yocasta (el estado de embriaguez es referido a un estado de hipnosis de perdida de la voluntad), el Oráculo advierte a Layo que será asesinado por su hijo, por lo que después de su nacimiento, perfora los tobillos de Edipo con una fíbula[26], en otras versiones por un hierro, y ata los pies para ser colgado de un árbol.

"Un delgado hierro que le atravesaba los pies le ataba las extremidades; la inflamación que producía la herida abrasaba el cuerpo del niño en una espantosa infección" (Séneca, 1999, p. 813).

[25] Interesante la aportación de Horacio Ejilevich Grimaldi en su artículo el mito de Edipo a la luz de una posible interpretación junguiana Dark father, (Padre oscuro) como en algunos cuentos populares, deviene el "chivo expiatorio", de carácter activo y violento, pero finalmente sacrificado por el Héroe que salva a la comunidad tebana de sus vicios. Esta sería la confrontación del Héroe con su lado oscuro, su propia Sombra simbolizada en el Pater Terribilis. (Ejilevich Grimaldi,2019).

[26] Edipo se saca los ojos con la fíbula de Yocasta, ¿Quizás la misma?

Edipo, vuelve a sufrir una herida cuando se cruza con su padre[27] en el paso estrecho[28] y el carro le pasa por encima de los pies. La historia varía según los autores:

Sucedió que en el estrecho desfiladero entre Delfos y Dáulide se encontró con Layo, quien le ordenó ásperamente que saliese del camino y dejara pasar a sus superiores. Se debe explicar que Layo iba en carro y Edipo a pie. Edipo replicó que no reconocía más superiores que los dioses y sus propios padres. —¡Tanto peor para ti! —gritó Layo, y ordenó a su cochero, Polifontes, que siguiera adelante. Una de las ruedas magulló el pie de Edipo, quien, impulsado por la ira, mató a Polifontes[29] con la lanza. Luego derribó a Layo, quien cayó al camino enredado en las riendas, fustigó a los caballos e hizo que lo arrastraran y le mataran (este punto es fundamental, ya que no es Edipo el que mata directamente a su padre si no que este muere a los pies de los caballos, es decir prisionero de sus instintos). El rey de Platea tuvo que enterrar ambos cadáveres (Graves, 2011, p. 105).

Edipo, tras vencer a la Esfinge y tomar el trono de Tebas al casarse con Yocasta (o Epicasta en versiones más antiguas), completa su destino trágico cuando la Anagnórisis le revela la verdad de su origen y su crimen. En este momento, su viaje no solo se cierra en términos narrativos, sino que también adquiere una dimensión iniciática: al cegarse, deja de mirar hacia afuera, al mundo fenoménico y sus ilusiones, para mirar desde el interior, reconociendo lo que no es.

Desde la perspectiva del Viaje del Héroe, Edipo atraviesa todas las etapas esenciales:

1. Llamado a la aventura (resuelve el enigma de la Esfinge).
2. Prueba suprema (descubre su verdadera identidad).

[27] El lugar del encuentro difiere según los autores: ora se sitúa en Lafistión, en el camino de Orcómeno, adonde se dirigía el joven en busca de los caballos, ora en la encrucijada de Potnias, o bien en Fócide, en el sitio que hoy se llama «encrucijada de Megas», punto de confluencia de las rutas procedentes de Dáulide y Tebas para formar la que conduce a Delfos, siguiendo el valle. El camino se estrecha allí entre peñas, dejando escaso sitio.

[28] "El paso estrecho o peligroso es un mitema común, tanto en las mitologías funerarias como en las mitologías iniciáticas (ya conocemos la solidaridad e incluso la coalescencia que a veces afecta a unas y a otras). En Nueva Zelanda el muerto tiene que pasar por un espacio muy estrecho y entre dos demonios que tratan de apresarlo; si es ligero consigue pasar; pero si es pesado, cae y es presa de los demonios.

"Ligereza" o "rapidez" —como en los mitos que exigen pasar "muy de prisa" por las fauces de un monstruo— es siempre una fórmula simbólica de la "inteligencia", de la "cordura", la "trascendencia" y, en última instancia, de la iniciación. (Sergent, 1999)

[29] Polifontes; el que descuartiza, mitema que nos refiere directamente a Osiris o al diablo en la biblia cuyo nombre es legión, nombre que se da a si miso después de la travesía del desierto.

3. Muerte y resurrección simbólica (se ciega, renuncia a su antigua existencia).
4. Retorno con el elixir (al final de su vida en *Edipo en Colono*, alcanza una dimensión sagrada).

Así, Edipo no solo cumple con el arquetipo del héroe trágico, sino que en su ceguera encuentra una forma de visión interior, superando la ilusión de la identidad condicionada y trascendiendo la existencia fenoménica.

Son muchas las interpretaciones que se han hecho del mito de Edipo; muchas de ellas intentando actualizar o asimilar el mito a la cosmovisión contemporánea, psicoanálisis incluido, la desacralización del rito no nos hace ningún favor, la recuperación o la revisión del significado mítico de los mitologemas, puede que sea la tabla de salvación o la brújula que necesitamos, el puente hacia un nuevo paradigma. El drama, que ha perdido su sentido religioso, catártico, mítico en su potencialidad de resonar en el inconsciente colectivo, sigue manteniendo intacta su resonancia, esperando como la esfinge que su secreto sea descubierto.

## CONCLUSIONES:

A lo largo de este estudio, se ha examinado el mitema del pie herido en diversas culturas, evidenciando una recurrencia simbólica que trasciende contextos geográficos y temporales. En cada tradición analizada, el héroe herido en el pie no solo comparte un destino excepcional, sino que su lesión marca el inicio de una transformación profunda que lo impulsa a emprender un viaje iniciático. Esta constante simbólica sugiere que la herida en el pie no es un mero accidente narrativo, sino un signo arquetípico que remite a la conexión entre lo humano y lo trascendente.

En todas estas tradiciones, el héroe del pie herido se configura como un mediador entre dimensiones, asumiendo el papel de salvador de su comunidad y sacrificándose por un propósito mayor. El pie, símbolo del vínculo entre el ser y el mundo manifestado, cuando es herido representa la caída de la esencia en la existencia fenoménica, el conflicto entre el principio espiritual y la materialidad. Más allá de sus variaciones culturales, esta figura se mantiene como una clave para comprender la relación entre el destino, el sacrificio y la posibilidad de trascendencia.

Rescatar el significado original de estos mitemas permite reconstruir su sentido anagógico, liberándolo de interpretaciones fragmentadas y devolviéndole su profundidad simbólica. En el caso de Edipo, este análisis nos acerca a una comprensión más amplia de su viaje trágico como reflejo de una estructura universal que sigue vigente en la mitología y el pensamiento simbólico de múltiples civilizaciones.

> "Conocer a los demás es inteligencia; conocerse a uno mismo es sabiduría. Vencer a otros es fuerza; vencerse a uno mismo es el poder". (Lao-Tsé, 1993, p.327).

## BIBLIOGRAFÍA:


Arteaga Nava, E. (2017). *Tragedia y poder. Crónica de Edipo*. Proceso.

Bachofen, J. J. (1988). *Mitología arcaica y derecho materno*. Anthropos.

Baruch Margalit. (1989). *The Ugaritic Poem of AQHT*. Walter de Gruyter.

Böhme, J. (1999). *Sämtliche Schriften: De incarnatione verbi*. Frommann-Holzboog.

Brandon, S. G. (1975). *Diccionario de religiones comparadas*. Ediciones Cristiandad.

Campbell, J. (1998). *El héroe de las mil caras*. Fondo de Cultura Económica.

Castellón Huerta, B. R. (1986). *Quetzalcóatl y Edipo*. En J. Jáuregui & Y. M. Gourio (Eds.), *Palabras devueltas: Homenaje a Claude Lévi-Strauss* (pp. 43-45). Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (1986). *Diccionario de los símbolos* (2ª ed.). Herder.

Detienne, M. (1988). *Las artimañas de la inteligencia: La 'metis' en la Grecia antigua* (A. Piñero, Trad.). Taurus.

Diel, P. (1976). *El simbolismo en la mitología griega*. Labor.

Durand, G. (2013). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México: Fondo de Cultura Económica.

Ejilevich Grimaldi, H. (2019). *El mito de Edipo a la luz de una posible interpretación junguiana*. Fundación C. G. Jung de Psicología Analítica.

Eliade, M. (1999). *Historia de las creencias y las ideas religiosas. Vol. I: De la Edad de Piedra a los Misterios de Eleusis*. Paidós.

Falletti, A. (1996). *El hombre que no es*. Ediciones Artesanales.

García Moriyón, F. I. P. (2006). *Luces y sombras: El sueño de la razón en Occidente*. Ediciones de la Torre.

Garibay, Á. M. (1987). *Historia de la literatura náhuatl*. Editorial Porrúa

Gentil, I. (2005). *Los pies en distintas culturas y cosmovisiones, los pies en la Biblia*. *El Peu: Revista de Podología, 25*(1), 32-36. Associació catalana de Podòlegs.

Graves, R. (2011). *Los mitos griegos (Vol. 1)* (E. Gómez Parro, Trad.). Editorial Gredos.

Grazioso Sierra, L. (2001). *Lateralidad y mutilación: Significado de la mutilación del pie en algunas imágenes prehispánicas*. En J. P. Laporte & A. C. Suasnávar (Eds.), *XV Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala* (pp. 41-XX). Museo Nacional de Arqueología y Etnología.

Grimal, P. (1973). *Mitologías del Mediterráneo*. Planeta.

Gómez Rueda, H., & Grazioso Sierra, L. (1997). *Nuevos elementos de la iconografía de Izapa: La Estela 90*. En J. P. Laporte & H. Escobedo (Eds.), *X Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*. Museo Nacional de Arqueología y Etnología.

Homero. (1908). *La Ilíada* (L. Segalá y Estalella, Trad.). Montaner y Simón.

Homero. (2004). *La Odisea* (L. Segala & A. R. López, Trads.). Gredos.

La Santa Biblia. (2010). *Reina-Valera 2010*. Sociedades Bíblicas Unidas.

Lao-Tsé. (1993). *Tao Te Ching* (C. Elorduy, Trad.).

Laughlin, Charles D., McManus, John & d'Aquili, Eugene G. (1990). *Brain, Symbol and Experience: Toward a Neurophenomenology of Human Consciousness*. Shambala.

Müller, F. M. (1900). *La mitología comparada: Los cuentos y tradiciones populares: Los usos y costumbres*. La España Moderna.

Olivier, G. (2003). *Tezcatlipoca: Burlas y metamorfosis de un dios azteca*. Fondo de Cultura Económica.

Pedrosa, J. M. (2009). *Celtes et Grecs: Le livre des héros*. *Revista de Poética Medieval, 8*, 214-217.

Peña, E. M. (2003). *Estudio de la mitología comparada indoamericana*. Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Platón. (2003). *República* (F. García Yebra, Trad.). Gredos.

Rivera Andía, J. J. (2012). *A partir de los movimientos de un pájaro... 'La danza de la perdiz' en los rituales ganaderos de los Andes peruanos*. *Revista Española de Antropología Americana.*

Sergent, B. (1999). *Celtes et Grecs. 1: Le livre des héros*. Payot.

Séneca. (1999). *Tragedias (Edipo, línea 813)*. Gredos.

Tart, C. T. (1990). *El despertar del 'self'*. Kairós.

Vidal-Naquet, J., & Iriarte, T. (2002). *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. Paidós.

Vidal-Naquet, P. (2001). *Mito y tragedia en la Grecia antigua (Vol. II)*. Paidós.

Von Eschenbach, W. (1999). *Parzival* (C. Alvar, Trad.). Siruela.

Watts, A. (1998). *Mito y ritual en el cristianismo*. Kairós.

# EL ARTE DEL SILENCIO. EL SILENCIO EN EL ARTE. Aproximación al concepto.

**N. Raquel Jiménez-Galán**
Especialista en Movimiento
njimenezy@alumnos.unex.es

## RESUMEN

El silencio es mucho más que la falta de ruido (RAE, 2024) y en el arte, estos silencios "no son vacíos comunicativos" (Poyatos, 2003), sino que se llenan de quietud, blancos y pausas arrebatadas de ahogadas palabras. El *efecto silencio* no solo se puede apreciar en la música, con ejemplos tan interesantes como la pieza titulada 4´33´´ de John Cage, en un cuadro de Malevich o de manera más explícita en las esculturas de Jaume Plensa, sino que también puede haber silencio y mucho, en la palabra. El comunicador Jesús Quintero hablaba con su silencio y el dramaturgo Juan Mayorga lo contó en su discurso frente a la Real Academia de la Lengua en 2019, y que posteriormente inspiró el monólogo que la actriz Blanca Portillo llevó a escena en 2022. Por tanto, "el silencio se pronuncia" (Mayorga, 2019) ya sea con la danza de Mary Wigmann o la poesía corporal del mimo Marcel Marceau. Escuchemos el silencio que el arte nos brinda y atrapemos ese instante, ya que este será un momento irrepetible y cargado de significación. El silencio puede contar grandes cosas.

Según Kankio Tannier, "la magia está en el silencio" (Tannier, 2017). Esta profunda reflexión de una moderna y contemporánea "monja budista", invita de lleno a todo aquel que se precie a decidir por un momento, a pausar la mente, aminorar la marcha, respirar y reflexionar sobre la importancia de la ausencia de ruido en la agitada vida moderna. Porque, aunque el silencio es esa carencia de sonido, realmente el silencio absoluto no existe, lo que existe es la relajación auditiva.

Es por esto que de una manera silenciosa y pausada intentaremos aproximarnos al concepto, y de esta manera, introducirnos escuetamente en la forma de abordarlo desde distintas disciplinas artísticas.

La Real Academia Española, en su segunda acepción define el silencio como "la falta de ruido" (RAE, 2024), si esta ausencia se refiere al habla, los estudiosos han estipulado que tiene que ser como mínimo de un segundo (Poyatos, 1994). Y aunque para José Luis Ramírez "es una acción, y no una sustancia o una cosa que se puede coleccionar y etiquetar" (Castilla del Pino, 1992), se puede hablar del *efecto silencio* cuando hay una caída mínima de sonido de al menos 30 decibelios, con una duración de entre 3 y 10 segundos. Más de estos 10 segundos provocaría "una sensación de angustia metalingüística con la idea de que se ha producido un error técnico y que el silencio es involuntario" (Rodríguez Bravo, 1998, p. 150).

El arte está cargado de silencio, y este efecto silencioso como diría el experto en expresión oral y análisis de la voz Ángel Rodríguez Bravo "sería una sensación de ausencia de sonido" (Rodríguez, 1998), aunque como también precisa "todo ser vivo capaz de percibir, reconocer y procesar la presencia de una forma sonora ha de disponer, también, de capacidad de percibir, reconocer y procesar su ausencia" (Rodríguez Bravo, 2021), ya que estos silencios "no son vacíos comunicativos (…), la ausencia de algo puede ser tan elocuente como su presencia" (Poyatos, 2003, p. 82).

Séneca en sus "Cartas a Lucilio" exponía que la quietud y el silencio están íntimamente relacionadas "no hay nada tan provechoso como estarse quieto y hablar lo menos posible con los demás y lo más posible consigo mismo" (Séneca, 2018). Muchos siglos después Michael Batjin presentaba una interesante distinción entre dos términos que, en un principio, podían aludir al mismo fenómeno, pero que definitivamente determinan situaciones distintas.

> [Debemos diferenciar] el silencio (ausencia de sonido) y el callar (ausencia de palabras) (…) La violación del silencio, por parte de un sonido, es mecánica y fisiológica (…); en cambio la violación del callar, por parte de una palabra, es personal y dotada de sentido: es otro mundo diferente. En el silencio algo suena (o algo no suena), en el callar nadie habla (o alguien no habla). (Batjin, 1981, p. 126)

Dentro del arte de la comunicación, el silencio es un componente indispensable del juego vocal y gestual del actor, intérprete, cantante, bailarín, payaso, narrador…etc, y de todo aquel o aquella que se precie a reconocerlo, tanto si está marcado por una acotación escénica "pausa", como por la puesta en escena, la

interrupción musical en una pieza, la detención de un movimiento, el respirar ante una pregunta o una caída in-oportuna en medio de un sketch.

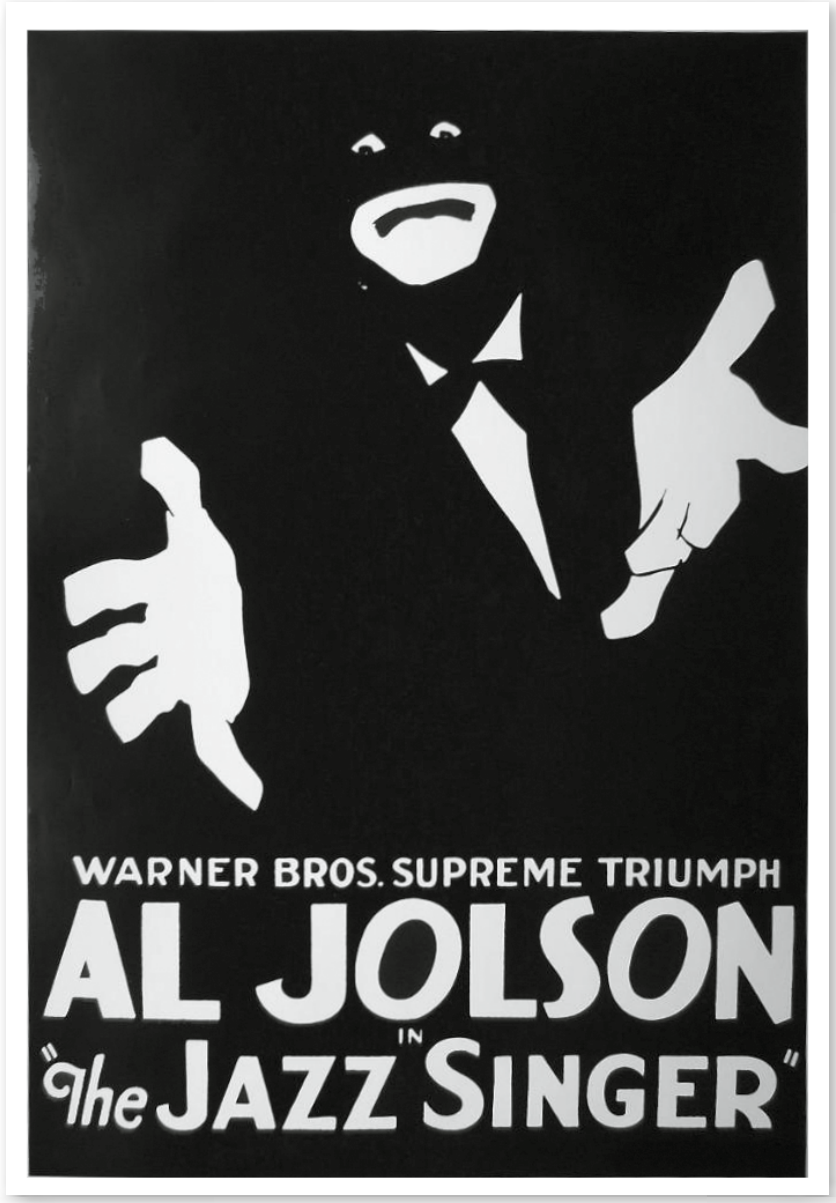
En 1758 el escritor y filósofo francés Denis Diderot en su tratado *De la Poesía dramática* hablaba en el apartado dedicado a la pantomima, de "la importancia del movimiento, de la gesticulación y la mímica sobre la escena, que pueden suplir muchas palabras innecesarias y reflejar de modo fiel los estados de ánimo de los personajes" (Pérez Bowie, 2013, p. 8). Daba tanta importancia a estos silencios que, insistía en la necesidad de escribirlos en el texto. Él lo explicaba de la siguiente manera:

> He dicho que la pantomima es una porción del drama, que el autor debe ocuparse seriamente de ella, que, si no le resulta familiar y presente, no sabrá empezar, conducir ni terminar su escena con un poco de verdad, y que el gesto debe escribirse a menudo en lugar de las palabras. Añado que hay escenas en que resulta infinitamente más natural a los personajes moverse que hablar (...). (Diderot, 2009, p. 231)

A finales del siglo XIX el silencio pasa a tener un gran protagonismo escénico, siendo un valor en alza en cualquier montaje artístico que se preciara. Vsèvolod Meyerhold explicaba en una grandísima crítica que hizo sobre la obra del dramaturgo belga Maurice Maeterlink, lo siguiente:

> En toda obra hay dos diálogos, uno "exteriormente necesario" –las palabras que acompañan y explican la acción, y otro "interior", el diálogo que el espectador debe captar, no en las palabras sino en las pausas; no en los gritos, sino en los silencios, no en los monólogos sino en la musicalidad de los movimientos plásticos. El diálogo "exteriormente necesario" ha sido construido por Maeterlinck de manera que los personajes dispongan de una cantidad mínima de palabras en el curso de una acción extremadamente tensa. Para mostrar al espectador el "diálogo interior" de los dramas de Maeterlinck, para ayudarle a captar este diálogo, el escenógrafo tendrá que encontrar nuevos medios expresivos. (Meyerhold, 1998, p. 44)

Este increíble poder del silencio encontrará a partir del siglo XX una dramaturgia específica, contrarrestando esta ausencia de sonido con la necesidad en la gran pantalla de hacerlo sonoro, prueba de ello es que en 1927 filma *The Jazz Singer,* la primera película sonora en la historia del cine.




Cartel de la película *El Cantor de Jazz*. (Fuente: dcine.org)

En esos primeros años 20, J.J. Bernard, H. Lenormand y C. Vildrac fueron los representantes de un *Teatro del silencio.* Aunque como bien sabía Samuel Beckett "el silencio enseguida se hace charlatán cuando es utilizado demasiado sistemáticamente" (Sánchez Sinisterra, 1991), por ello sus héroes pasan, sin que nos demos cuenta, de la afasia total al delirio verbal.

Stanislavski en su *Cuadernos de apuntes* vol. II, hablaba de la especial importancia que tienen las pausas. Él insiste en que "(…) una pausa larga nos parecerá breve si está condensada de vivencias y emociones, y si esa emoción es enérgica y no exigua y débil. Y, por el contrario, una pausa breve pero vacía nos parece larguísima" (Gutiérrez, 2020, pp. 119-120).

Él diferenciaba entre distintos tipos de pausa y las clasificaba como:

- Pausa completa e incompleta:

  La pausa puede ser completa e incompleta. En el último caso las emociones externas en la escena no se interrumpen, pero continúan bajo "sordina", con una tendencia mayor o menor a convertirse en pausa. Este tipo de pausas ejerce un efecto en el público similar a la completa, ya que siente su fuerza que alerta y despierta su atención. (M. Chejov,1986, *Herencia literaria*, vol. II)

- Pausas que preceden a la acción y las que permanecen con la acción:

  Las primeras preparan al público para la receptividad de la acción inminente. Estas pausas despiertan la atención del público y, gracias a la irradiación, le sugieren como debe vivir los acontecimientos que se avecinan. El segundo tipo de pausas profundizan y engloban para el público las impresiones ya percibidas por él en las acciones que acaban de acontecer. (M. Chejov,1986, *Herencia literaria*, vol. II)

- Liüft-pausa: es la pausa más breve, suficiente para que haya un pequeño suspiro que reponga la respiración. No suele ser una parada propiamente dicha sino un segundo de contención del *tempo* de la canción o frase.

Si nos remitimos al diccionario Patrice Pavis del Teatro, se habla del silencio como "una pausa o una ausencia de palabras" y distingue varios tipos:

- Silencio descifrable: entendido como "el silencio psicológico de la palabra reprimida. Se percibe con notable claridad lo que el personaje se niega a revelar". Ejemplo de su utilización son autores como Strindberg o Chejov.
- Silencio de la alineación: "repleto de palabras fútiles, envenenado por los *mass- media* y las fórmulas convencionales, y siempre deja traslucir las

razones sociológicas de la alineación. Kroetz y Lassalle son alguno de sus representantes.

- Silencio metafísico: "es el único que no se reduce fácilmente a una palabra en voz baja" La causa no es otra que "una imposibilidad congénita para la comunicación" o "una condena que obliga a interpretar las palabras bajo una forma lúdica". En este tipo de silencio tendríamos a Pinter o Beckett.
- Silencio charlatán: "falsamente misterioso," resuena muy a menudo en el melodrama o en los folletines de televisión. (Pavis, 2008, pp. 420-421)

Fierro, por otro lado, habla de una forma especial de silencio que es el suspiro, vinculándolo específicamente a la palabra, al silencio y a una forma de respiración:

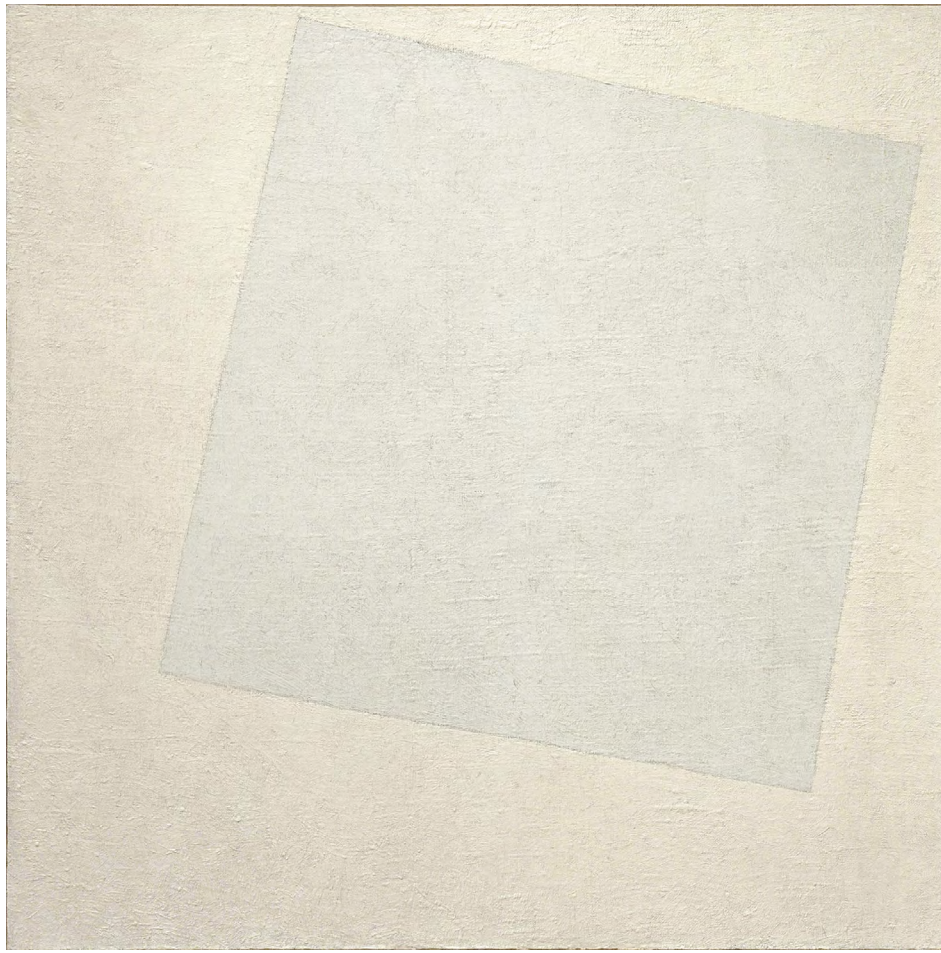
> Por la relación que el modo de respirar tiene con el sosiego y la liberación de tensiones, así como en conexión con el sentido de libertad que el silencio posee frente a la palabra, el suspiro resulta liberador (...) [el suspiro] puede llegar a ser un acto social, un acto comunicativo. No suspiramos delante de cualquiera (...). (Castilla del Pino, 1992, p. 133)

Pero el silencio no existe solo en la palabra, en el texto, en el movimiento o en la interpretación. El silencio es importante en cualquier expresión artística que se precie, Escandell afirmaba que:

> Cuando se elige el silencio en lugar de la comunicación, está quedando reflejada alguna actitud del sujeto ante el entorno y, por tanto, podemos inquirir cuál es esa actitud (...) El silencio, pues, tiene valor comunicativo cuando se presenta como alternativa real al uso de la palabra. (Escandell, 2005, p. 35)

Antonio Sánchez Trigueros expuso en el III Simposio de la Asociación Española de Semiótica en 1990 una comunicación titulada *Retórica del blanco tipográfico* donde exponía:

> Se trata pues de afirmar la importancia de un vacío, el blanco tipográfico, que a veces, incluso, asienta su protagonismo, como ocurre, ya en otros terrenos, en el célebre cuadro de Malevitch o en el silencio escénico, que en ciertas poéticas teatrales contemporáneas lo llena todo a través de un vacío verbal que apunta claramente hacia la liberación de la tiranía secular de la palabra, de la que habló Antonin Artaud. (Sánchez Trigueros, 1990, II, p. 383)



Cuadro *Blanco sobre Blanco* de Malevich. (Fuente: emol.com)

Y por qué no hablar de la música, donde el sonido, tan importante en sí mismo, va acompañado de silencios y pausas que marcan no solo una forma de interpretar sino un tempo en la estructura del propio lenguaje musical.

En este sentido, es inevitable hablar de John Cage y de su "*4´33´´*". Esta pieza es considerada por muchos estudiosos y teóricos como el primer Happening de la historia del arte, el *Theater Piece No 1*" (Wilmott, 2014).

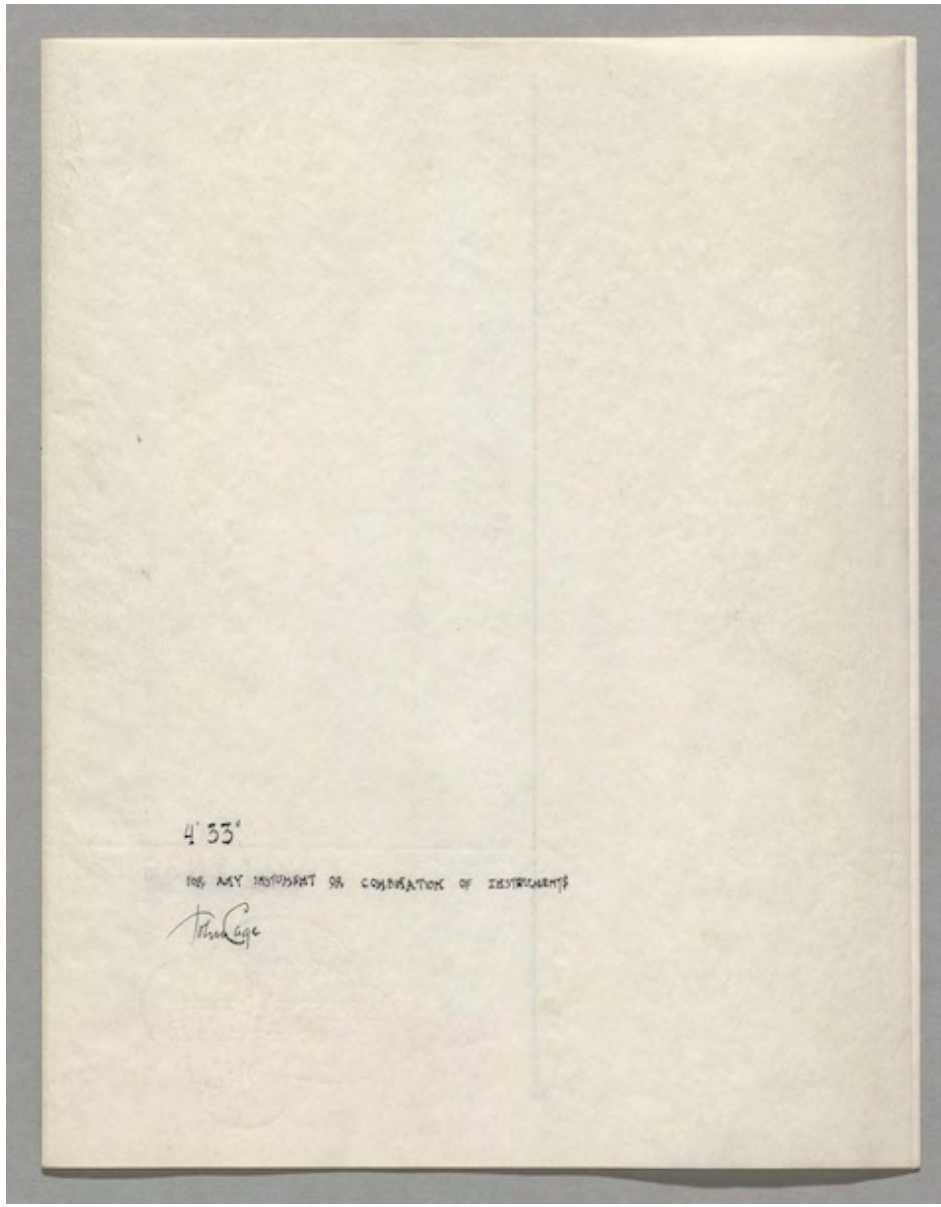
John Cage fue un interesante compositor de música clásica que incluyó por primera vez la palabra *silencio* en sus escritos. En la conferencia que impartió en 1948 en *Black Mountain College* hablaba de que "sonido y silencio son análogos en la música y que la estructura musical debía basarse en la duración" (Pritchett, 2012, p. 171). Él pensaba que "de las cuatro características del material de la música, la duración, es decir, longitud temporal, es la más fundamental de todas. El silencio no puede percibirse en términos de tono o de armonía; se percibe en términos de longitud temporal" (Cage, 1970, p. 81).

En 1952, mostró por primera vez su pieza más controvertida titulada *4´33´´,* en referencia al tiempo que duraba el tema. Aunque lo excepcional de la obra era que durante ese espacio de tiempo el compositor no crea nada en absoluto. Con ella "cuestiona el rol de la música y su relación con el espectador, el escenario, y muy particularmente, la imposibilidad de alcanzar el silencio absoluto" (Gómez Cremades, 2017, p. 89). Cage decidió que fuera el pianista David Tudor quien la inaugurara. Este en su interpretación no movió un solo músculo hasta el momento en que terminó y salió de escena:

> David Tudor se sentó al piano, abrió la tapa del teclado y permaneció sentado durante treinta segundos. Luego cerró la tapa. Volvió a abrirla para permanecer sentado y en silencio por espacio de otros dos minutos y veintitrés segundos. Al cabo, cerró y volvió a abrir la tapa una vez más, permaneciendo en ese tercer "movimiento" sentado durante un minuto y cuarenta segundos. Por último, cerró la tapa y salió del escenario. (Pritchett, 2012, p. 167)

En su defensa frente a los que criticaron esta creación se justificó diciendo que "era una experiencia sensorial, mística, espiritual y única. No era silencio, ya que el silencio no existe, es escucha" (Pritchett, 2012). Y ¿qué fue lo que se escuchó en esos cuatro minutos y treinta y tres segundos? Pues "en el primer movimiento se pudo escuchar el viento de fuera, en el segundo la lluvia sobre el tejado, después la tos de algún miembro del público. Poco a poco cada uno iba escuchando su respiración, el latir de su corazón" (Lampkin, 2020, p. 2).

Una muestra sublime de lo que estamos tratando, lo protagonizó el dramaturgo Juan Mayorga en su discurso titulado "Silencio", que ante los miembros de la Real Academia de la Lengua desarrollo el 19 de mayo de 2019, al tomar posesión




Partitura de 4´33¨ de John Cage. (Fuente: Historia Arte)

de la silla M mayúscula, como académico. "Un ensayo lúcido y sublime sobre la importancia de las artes escénicas en nuestra sociedad y sobre lo que un silencio aporta sobre un escenario y en nuestras vidas diarias" (Roces, 2022).

Inspirado en este discurso, en 2022 la actriz Blanca Portillo realizó un monólogo dirigido y adaptado por el propio Juan Mayorga, donde entre otras cosas explica lo siguiente:

> Sucede que, en el teatro, arte del conflicto, encuentra en *silencio* la más conflictiva de las palabras: esa que puede enfrentarse a todas las demás. Sucede que, en el teatro, arte de la palabra pronunciada, el silencio se pronuncia. Sucede que en el teatro puede pensarse y su historia relatarse atendiendo al combate entre la voz y su silencio. Sucede que en el escenario basta que un personaje exija silencio para que surja lo teatral; basta que, al entrar un personaje en escena, otro enmudezca; basta que uno, requerido a decir, se obstine en callar. Si el silencio es parte de la lengua, lo es, y determinante, del lenguaje teatral. (Mayorga, 2019, p.15)



Blanca Portillo en *Silencio*. (Foto de Javier Mantrana)

El silencio y las pausas dramáticas son necesarias y muy importantes, y no solo porque se brinda al espectador la posibilidad de respirar y observar sin perturbarse o estar condicionado, sino porque resultan impactantes y poderosas. Desde un punto de vista coreográfico el silencio es el momento de no acción. Según Miriam Huberman, especialista en danza y estudios coreográficos, el primero actúa a nivel visual y sonoro mientras que el segundo solo a nivel sonoro (Huberman, 2016, p. 126). Por tanto, es distinto hablar de movimiento en silencio, es decir sin música, que el silencio en el movimiento es decir la pausa, la quietud.

A principios del siglo XX en Alemania se comienzan a representar coreografías sin música. Mary Wigmann fue una de las primeras coreógrafas en presentar coreografías sin ningún apoyo musical, ya que este era uno de los cuatro aspectos básicos de su danza.

Se busca, por tanto, con esta quietud no solo enfatizar ese momento sino llevarlo a lo sublime. Por todo esto, el silencio es mucho más que la nada o que la ausencia de algo.



Mary Wigmann. *Choreographin und Pädagogin*.
(Fuente: ciudaddeladanza.com)

En cuanto a la comunicación con mayúsculas o arte de comunicar, debemos recordar, dentro del ámbito periodístico, al gran Jesús Quintero, ese *loco* que preguntaba callando. "El genio que inventó el silencio, lo moldeó a su antojo y creó un lenguaje propio para un mundo particular" (Rodríguez, 2022).

Periodista de profesión y actor de vocación se hizo popular por sus programas de entrevistas en los que creaba un ambiente íntimo, oscuro y repleto de silencios "el tiempo que dejaba respirar sus entrevistas antes de lanzar su pregunta era un modo de relevar a su entrevistado y, también, de crear el clima para lograr cualquier confesión", (RTVE.es)



*Jesús Quintero. Un loco en la colina.* (Fuente: gorkazumeta.com)

Según Jesús Melgar, biógrafo no autorizado de Jesús Quintero "los silencios comenzaron como un despiste buscando la pregunta más adecuada, porque tenía mucha coquetería al formularla (…). Luego se descubrió como una metodología más interesante para extender la respuesta" (RTVE.es).

Y por qué no hablar de Jaume Plensa y la importancia del silencio en su obra. Este artista plástico, escultor y grabador español, premio Nacional de Artes Gráficas en 2013, reivindica "el silencio como motor para escuchar los latidos de tu corazón, la vibración de tu cuerpo y de tus pensamientos" (Sesé, 2021).

En la entrevista que le hicieron a raíz de la entrega del premio Gran Gresol el 4 de octubre de 2021, en una etapa tan comprometida y difícil pos pandemia, habla de la importancia que tiene, después de 18 meses de reclusión, incomunicación, bullicio mediático, e insensibilidad "reivindicar el silencio activo para poder escuchar el latido del corazón de los otros, de estar más pendiente que nunca de los otros" (Sesé, 2021).

Una muestra de su obra es la escultura de 22 metros de altura llamada *Water´s Soul,* instalada permanentemente en New Jersey, Estados Unidos, que representa el rostro sereno de una mujer con el dedo índice en los labios pidiendo silencio. Según las palabras del propio Plensa "es como si estuviera pidiendo silencio a Manhattan para que escuchemos la voz del agua, que es fuente de vida" (Sesé, 2021)



*Water´s Soul In New York* de Jaume Plensa. (Fuente: traveler.es)

Y ¿por qué no silenciar una imagen? "Se suele decir que la fotografía atrapa un instante y que cada fotografía es un momento irrepetible" (Terrón Blanco, 2021, p. 53). En este sentido José Luis Terrón Blanco habla de cuatro supuestos que relacionan el silencio y la fotografía y son:

> El primero serían aquellas fotografías que nos piden estar en silencio (…), el segundo, aquellas que irradian quietud y calma. (…) En tercer lugar, el uso de las metáforas para representar al silencio (…). Por último, (…) aquellas que contienen silencio, esa quinta dimensión que según Cheng (2016), constituye el vacío. (Terrón Blanco, 2021, pp. 55-56)



*Atrapando el momento*. (Foto de Raquel Jiménez-Galán)



*Chico jugando al ajedrez*. (Fuente: FADEC)

La importancia del silencio como ya hemos visto es innegable, y no solo en algunas disciplinas artísticas sino también en el deporte, especialmente en algunos como el ajedrez, tenis, tiro con arco o tiro olímpico en dónde se requiere un grado de concentración máximo que solo te lo aporta el silencio. Porque ¿de qué forma se desarrollaría una partida de ajedrez si los jugadores estuvieran hablando?, o ¿cómo afectaría a la ejecución de un saque en tenis si el público estuviera dando voces?

En otros casos como en los deportes adaptados, se impone el silencio absoluto durante el juego, para facilitar la escucha ya sea de objetos, como balones sonoros (Goalball), o de guías que dan informaciones verbales a los atletas (atletismo con personas con discapacidad visual).

En la poesía tenemos múltiples ejemplos del tratamiento que se le da al silencio. Como muestra están las palabras que dejó escritas en 1920 Federico García Lorca en su poema, "El Silencio":

> Oye, hijo mío, el silencio.
> Es un silencio ondulado,
> un silencio,
> donde resbalan valles y ecos
> y que inclina las frentes
> hacia el suelo (García Lorca, 2019)

O la escritora porteña Alejandra Pizarnik que, según Guillermo Sucre, gran conocedor de su obra, "escogió el silencio definitivo por amor a la palabra", y así nos lo hace saber:

> ¡Qué sé yo!
> Faltan palabras, falta candor, falta poesía
> cuando la sangre llora y llora! (Pizarnik, 2024)

Y para terminar este pequeño recorrido por el mundo del silencio en el arte, o como bien reza el título de este artículo, el arte del silencio, debemos recordar al llamado "poeta silencioso", el gran actor y mimo Marcel Marceau. Capaz de crear mundos hipnóticos a través de sus precisos movimientos. Él consideraba que en el escenario el silencio no existía, según contaba allí "habla mi alma, y ese respeto al silencio es capaz de tocar a la gente, más profundamente que cualquier palabra", quizá por eso afirmaba rotundamente "nunca le debían pedir a un mimo que hable, ¡jamás se callará!" (Serra, 2022).



*Marcel Marceau*. (Fuente: infobae.com)

Concluimos aquí este paseo de puntillas por el intrincado mundo del silencio, un lugar inhóspito, en ocasiones incómodo, reflexivo, informativo, cargado de paz o tensión y siempre presente en la comunicación y por supuesto en el arte. Cerremos esta magia del silencio con una bonita frase de Mariano José de Larra que aventura que ¡Bienaventurados los que no hablan; porque ellos se entienden!

## BIBLIOGRAFÍA


Batjin, M. (1981). Dagli apunti da 1970-71. *Intersezioni*, 1, 126.

Cage, J. (1970). *Conferencia sobre nada.* Buenos Aires: Interzona Editora.

Castilla del Pino, C. (1992). *El silencio.* Madrid: Alianza.

Diderot, D. (2009). *De la poesía dramática.* Madrid: Asociación de Directores de Escena.

Escandell Vidal, M. (2005). *La comunicación.* Madrid: Gredos.

Española, R. T. (24 de Noviembre de 2024). *https://www.rtve.es/play/colecciones/jesus-quintero/3351/*. Obtenido de https://www.rtve.es/play/colecciones/jesus-quintero/3351/.

García Lorca, F. (2019). 16 poemas que debes de leer de Lorca. En F. García Lorca, *El Silencio* (pág. 56). Michigan: Independetly Published.

Gómez Cremades, A. (2017). *La creatividad en el aula del siglo XXI: literatura, teatro, cine, danza y artes plásticas.* Sevilla: Egregius Ediciones.

Gutiérrez, A. (2020). El sistema Stanislavski. *Diccionario de términos. Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia*, 119-120.

Huberman Muñiz, M. (15 de Enero de 2016). *https://espaciolaban.org/wp-content/uploads/2023/08/C7-La-pausa.pdf.* Recuperado el 17 de Septiembre de 2024, de https://espaciolaban.org/wp-content/uploads/2023/08/C7-La-pausa.pdf.

Lampkin, F. (12 de Julio de 2020). *https://historia-arte.com/obras/4-33-cage*. Recuperado el 13 de Septiembre de 2024, de https://historia-arte.com/obras/4-33-cage.

Mayorga, J. (2019). Silencio. *Discurso Real Academia Española* (págs. 1-66). Madrid: RAE.

Meyerhold, V. (1998). Meyerhold: textos teóricos. *Asociación de Directores de Escena*, 335-344.

Pavis, P. (2008). *Diccionario del teatro. Dramaturgia. Estética y Semiología.* Barcelona: Ediciones Paidos Ibérica, S.A.

Pérez Bowie, J. (2013). De la poesía dramática de Denis Diderot. *Las puertas del drama: Revista de la Asociación de Autores de Teatro*(41), 7-7. Recuperado el 6 de Octubre de 2021

Pizarnik, A. (29 de Abril de 2024). *https://trianarts.com/alejandra-pizarnik-noche/#sthash.UFusYnYs.6AIJCL6s.dpbs.* (TRianarts.com, Ed.) Recuperado el 17 de Octubre de 2024, de https://trianarts.com/alejandra-pizarnik-noche/#sthash.UFusYnYs.6AIJCL6s.dpbs.

Poyatos, F. (1994). *La comunicación no verbal.* Madrid: Istmo.

Poyatos, F. (2003). La comunicación no verbal: algunas de sus perspectivas de estudio e investigación. *Revista de investigación lingüistica nº 2, vol VI*, 67-83.

Pritchett, J. (2012). *https://img.macba.cat/public/PDFs/jamespritchett_cage_cas.pdf*. Recuperado el 13 de Septiembre de 2024, de https://img.macba.cat/public/PDFs/jamespritchett_cage_cas.pdf.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española,* 23.ª ed., [version 23.8 en línea]. <https://dle.rae.es> [13 de septiembre de 2024].

Roces, P. R. (21 de Enero de 2022). Blanca Portillo, mucho mejor que el silencio. *El mundo*. Recuperado el 15 de Septiembre de 2024

Rodriguez Bravo, A. (1998). *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual.* Barcelona: Paidos.

Rodriguez Bravo, A. (2021). ¿El silencio es un sonido? *Journal of Sound, Silence, Image and Technology. nº4*, 8-25.

Rodriguez, C. (3 de Octubre de 2022). *https://www.elmundo.es/television/2022/10/03/633b0defe4d4d8aa198b458e.html.* (E. Mundo, Ed.) Recuperado el 28 de Septiembre de 2024, de https://www.elmundo.es/television/2022/10/03/633b0defe4d4d8aa198b458e.html.

Sanchez Sinisterra, J. (1991). El silencio en la obra de Beckett. *Pausa, 08*, 9-10.

Sánchez Trigueros, A. (1990). *Retóricas y lenguajes: III Simposio de la Asocioación Española de Semiótica.* Madrid: UNED.

Séneca. (2018). *Cartas a Lucilio.* Madrid: Cátedra.

Serra, A. (22 de Septiembre de 2022). *https://www.infobae.com/historias/2022/09/22/la-historia-de-marcel-marceau-el-mimo-mas-famoso-que-salvo-de-los-nazis-a-mas-de-400-ninos/.* (Infobae, Ed.) Recuperado el 13 de septiembre de 2024, de https://www.infobae.com/historias/2022/09/22/la-historia-de-marcel-marceau-el-mimo-mas-famoso-que-salvo-de-los-nazis-a-mas-de-400-ninos/.

Sesé, T. (17 de Mayo de 2020). Jaume Plensa: "Me preocupa más el dolor de tanta gente que mi obra". *La Vanguardia*.

Tannier, K. (2017). *La magia del silencio.* Madrid: Planeta.

Terrón Blanco, J. (2021). El silencio y la narración fotográfica. *Journal of Sound. Silence, Image and Technology, nº 4*, 41-64.

Wilmott, F. (3 de Enero de 2014). *https://www.moma.org/explore/in-side_out/2014/01/03/*. (MOMA, Editor) Recuperado el 13 de Febrero de 2023, de https://www.moma.org/explore/in-side_out/2014/01/03/.

# USO DEL TEATRO COMO ESTRATEGIA DE APRENDIZAJE EN EL CAMPO DE LA HISTORIA. Un caso práctico.

**Ángel Muñoz Álvarez**
Profesor de E.S.O. de Geografía e Historia del Colegio Josefinas "La Asunción", Cáceres.
Angeleiden@hotmail.es

**Laura Fernández Monge**
Graduada en Historia y Patrimonio Histórico
Lfernandhu@gmail.com

## RESUMEN

El artículo presenta una propuesta educativa que explora el uso del teatro como herramienta pedagógica para el aprendizaje de la Historia dentro de las aulas de educación secundaria, destacando su capacidad para fomentar competencias clave como el trabajo colaborativo, la resolución pacífica de conflictos, la gestión emocional, la expresión oral y escrita, la conciencia cultural, entre otros. Para ello, se detalla un caso práctico, basado en el uso de metodologías activas como el aprendizaje por proyectos (AbP) y el aprendizaje-servicio (ApS) a través de la realización de un taller con el alumnado de 2º de ESO donde prepararán y representarán obras teatrales basadas en algunos hechos históricos locales de la ciudad de Cáceres. Una actividad que, en definitiva, busca vincular el conocimiento histórico con experiencias vivenciales, fortaleciendo así la memoria semántica a partir de la memoria episódica.

## 1. JUSTIFICACIÓN

Es innegable que el arte dramático constituye una de las herramientas más poderosas de las que pueden disponer los docentes en el ámbito escolar. En una época en la que la tecnología comienza a mostrar limitaciones como única fuente

de innovación pedagógica, resulta necesario retornar a estas herramientas clásicas y reconsiderarlas en el contexto educativo actual, caracterizado por su complejidad y dinamismo.

La incorporación del arte dramático en la educación primaria y secundaria ha dado lugar a un auténtico universo de actividades, diseñadas para ejecutarse en un tiempo escolar limitado y con objetivos específicos. Estas actividades abarcan desde el *role-playing* y distintos tipos de gamificación hasta la redacción de guiones o la dramatización de hechos históricos. Indudablemente todo ese material tiene un enorme poder educativo que trasciende con mucho el campo tradicional del arte dramático y que nos lleva a distintas áreas curriculares, pero en la mayoría de los casos se reducen actuaciones concretas y limitadas[1].

Lamentablemente, la complejidad de una representación teatral ha conducido en la mayor parte de los casos a ser reducida a una actividad exclusivamente extraescolar, o bien a ambiciosos proyectos de centro (como una representación a final de curso). Aunque sin duda su ejecución siempre es beneficiosa, su impacto en el entorno educativo reglado acaba siendo limitado a un grupo relativamente reducido de estudiantes. Para la inmensa mayoría de los profesionales de la docencia, incluir una representación teatral en una asignatura o área determinada supone un ingente esfuerzo de energía personal. Es necesario, en primer lugar, una mínima familiaridad por parte del docente con el lenguaje y las reglas básicas del arte dramático. A esto le sigue un enorme esfuerzo de temporalización, coordinación entre áreas, disciplina escolar y creación de materiales específicos necesarios para la ejecución exitosa de una representación teatral. Es complejo, por poner un ejemplo, que un solo docente pueda abordar con éxito una representación teatral auténticamente inclusiva con una ratio de alumnos por clase que supere la veintena.

Asimismo, necesitamos una base adecuada en nuestras programaciones de aula que permita su justificación e inclusión en la misma, abordando unos objetivos curriculares y unas competencias específicas concretas. Y tampoco resulta extraño, ni mucho menos, que durante el desarrollo de estos proyectos

[1] Un repertorio amplio de dichas actividades se encuentra en la obra de Patrice Baldwin, en la cual, aparte de una excelente justificación del arte dramático en el ámbito escolar, se pueden consultar actividades de carácter muy útil, aunque concretas. Cfr. BALDWIN, P. *El Arte Dramático aplicado a la educación* (2014). Madrid: Morata.

necesitemos involucrar otros colectivos, desde familias del propio entorno escolar hasta asociaciones e instituciones ajenas al centro educativo, que enriquecen y dan mayor visibilidad al propio proyecto, pero que suponen, nuevamente, una carga adicional para el profesorado responsable. Todo esto requiere por lo general de un trabajo extra para los docentes que no es cubierto en su horario de trabajo convencional, especialmente durante nuestra primera inmersión en este campo.

Por otro lado, la sensación que deja una obra de teatro escolar puede resultar agridulce, en la medida que desde fuera puede parecer que se reduce todo a un producto final, en este caso una representación que sucede una o dos veces y que rara vez vuelve a repetirse. Para evitar esa sensación, se deben conseguir dos objetivos. En primer lugar, se debe dar de un contenido muy preciso a la propia representación y hacerlo en un contexto educativo que la enriquezca, y que no la reduzca meramente a su ejecución final. Y por último, se debe plantear como una actividad ordinaria dentro de nuestras programaciones, de manera que gane estabilidad en el marco de una acción docente que se realiza de forma periódica anualmente. Esto permite que una parte importante de nuestro trabajo pueda reutilizarse en nuevas ocasiones y nuestra experiencia creciente permita graduales mejoras en la ejecución del proyecto.

Nuestra propuesta, por tanto, pretende explorar todas las posibilidades pedagógicas del arte dramático, con todas las limitaciones y potencialidades que ofrece un aula de secundaria, dentro del contexto curricular de un área concreta como el campo de las ciencias sociales en educación secundaria, y especialmente en los contenidos relacionados con la historia.

## 2. EL USO DEL TEATRO BAJO LA NUEVA LEY EDUCATIVA.

A pesar de sus divergencias, las dos últimas leyes educativas en España (LOMCE y LOMLOE) han incidido en la necesidad de un aprendizaje competencial por parte de nuestro alumnado, siguiendo las recomendaciones en materia educativa del Consejo Europeo para todos los países miembros de la Unión Europea. Esto implica una nueva forma de enseñanza que nosotros desglosamos en algunos de sus ejes fundamentales, analizando su potencial para la inclusión del arte dramático en nuestros currículos de ciencias sociales.

**La base neurológica**

Bajo estos parámetros educativos, el alumnado es el propio responsable, por su propia actividad, de que el aprendizaje que alcancen llegue a ser significativo (es decir, que tenga relevancia en su experiencia personal, y que permita asentarse sobre una base neuronal lo suficientemente sólida para que este llegue a ser relativamente permanente). Esto se traduce en uno de los ejes prácticos de este paradigma: el aprendizaje debe ser experiencial y el alumno debe ser capaz de aplicar conocimientos y saberes a situaciones cotidianas y problemas concretos. Si analizamos el impacto que tiene el arte dramático bajo este marco, observamos que tiene una contribución bien singular. En el proceso y ejecución de cualquier dramatización, por simple que sea, el alumnado ejercita una gran cantidad de funciones ejecutivas, que incluyen la planificación, la toma de decisiones adecuadas y consensuadas, el reparto de tareas, el trabajo colaborativo y el autocontrol personal. Si nos centramos en el elemento performativo de la actividad (la acción de unos actores en el escenario), los estudiantes llevan a cabo todo un conjunto de actividades físicas y mentales que van a permitir que un conocimiento concreto (basado en la memorización) pase por una experiencia física y emocional que afiance ese conocimiento y lo retenga en la mente de nuestro alumnado durante un llamativo espacio de tiempo.

En este sentido no es algo nuevo asegurar que el componente emocional sea muy importante en todo este proceso, como han sostenido repetidamente muchos autores del campo de la educación[2]. Pero esto no es suficiente, como veremos, porque el alumno o alumna retendrá perfectamente en su memoria la actividad en sí, el personaje interpretado e incluso partes del guion, pero no necesariamente el contenido (en nuestro caso, el área de la historia) que queríamos enseñar. Dicho de forma algo más técnica, una obra de teatro, por sus propias características (especialmente por el uso de la expresión corporal y la intensidad emocional del registro) estimula enormemente la memoria episódica de nuestro cerebro. Esa memoria permite que sus participantes recuerden con cierto detalle la representación teatral, incluso pasado mucho tiempo. Sin embargo, lo que nos

[2] Sobre este aspecto, son innumerables los trabajos publicados en la última década, no sin polémica sobre el alcance de las emociones en los logros educativos. Cfr. MORA, F. (2013). *Neuroeducación.* Madrid: Alianza; IBARROLA, B. *Aprendizaje emocionante.* Madrid: SM.

interesa como docentes es que esa *memoria episódica* se traduzca en una *memoria semántica* de carácter abstracto, en el que se refuerce el contenido de ambas. Es por ello que una obra de teatro, si quiere ser potente como recurso escolar a nivel curricular, nunca puede quedarse en ella misma, y necesita un contexto explicativo o interpretativo igual de poderoso, donde incluiremos nuestros objetivos curriculares.

**El rol de los participantes: docentes y alumnos**

Hoy no resulta ninguna novedad sostener que la educación contemporánea tiene como base fundamental un cambio de roles en el proceso del aprendizaje. Frente a la antigua visión -todavía extendida inevitablemente- de un alumno pasivo, que recibe información y conocimientos proporcionados directamente por el profesor de turno en forma de libro o apuntes, el alumno se entiende hoy como motor y agente principal de su propio aprendizaje. El profesor ha dejado de ser meramente transmisor de conocimientos, y se convierte finalmente en guía, coach o maestro de ceremonias de ese aprendizaje. En este sentido, la orientación constructivista -el sujeto como creador y modelador de su propio proceso de aprendizaje- es palpable, aunque la labor educativa no tenga que agotarse exclusivamente en ese acercamiento teórico, ni mucho menos.

Si lo llevamos al campo dramático, el papel del profesor cumple inevitablemente la función de un productor ejecutivo llevado al campo de la educación. El profesor debe pactar con el equipo directivo, con sus colegas docentes y de mantenimiento, y en muchas ocasiones con otras instituciones ajenas al centro educativo, todo lo necesario para el desarrollo de la obra, siempre dentro de la asignatura impartida. Debe gestionar para que el impacto educativo de su obra sea el mayor posible. En nuestro caso, el profesor hace inevitablemente de guionista principal, porque deseamos orientar los contenidos tratados hacia nuestros objetivos escolares: el guion debe ofrecer una base adecuada para poder trabajar aquellos contenidos curriculares que consideramos fundamentales para el desarrollo de nuestras asignaturas de geografía e historia.

En todo lo demás, el protagonismo recae fundamentalmente en el propio alumnado. Debemos en primer lugar, quebrar la idea de que nuestros estudiantes simplemente deben ejercer el papel de actores de la obra. Esto es asignar una tarea relativamente pobre a nuestro alumnado. En la medida de lo posible, todas

las tareas (decoración, utilería, revisión de guiones, posicionamiento de los actores, dirección) debe ir de la mano de los propios alumnos. Y también aquí, no es desdeñable la ayuda que facilitan alumnos o alumnas que tengan conocimientos previos de arte dramático. Destacamos aquí, para evitar ciertos errores típicos de la jerga de la actual pedagogía, que nuestra propuesta no defiende el trabajo *cooperativo*, sino más bien *colaborativo*. Nuestros estudiantes tienen encomendadas desde el principio una serie de tareas personalizadas, seleccionadas específicamente de acuerdo con la competencia y el talento particular de cada alumno. De esta manera aprovechamos el talento y la motivación particular de cada individuo para gestionar la ejecución de la representación. Aunque llegado el momento podamos considerar que todos pueden participar en cada una de las tareas, cada una tiene sus propios responsables, que pueden ir desde la iluminación o el atrezo hasta la dirección. La asignación de tareas personalizadas tiene además otro rasgo positivo: fomentamos la inclusividad de todo el alumnado participante, evitando las reticencias o miedos de quienes no se siente preparado para enfrentarse a un público sobre un escenario.

**El desarrollo de la actividad: la situación de aprendizaje**

Dentro del marco de la LOMLOE, una situación de aprendizaje se entiende como el conjunto de actividades y experiencias que facilitan al alumnado la realización de actuaciones vinculadas a competencias clave y específicas. Estas situaciones contribuyen a la adquisición y desarrollo de dichas competencias mediante el uso de conocimientos aplicables a contextos cercanos o cotidianos. Así, el aprendizaje de una competencia, en forma de saberes básicos, ya no se percibe como la mera adquisición de un contenido teórico aislado, sino como parte de un contexto explicativo y práctico.

Es pertinente recordar las competencias clave, siguiendo las recomendaciones del Consejo de la Unión Europea: competencia en comunicación lingüística (CCL), plurilingüe (CP), matemática, en ciencia y tecnología (STEM), digital (CD), personal, social y de aprender a aprender (CSPAA), ciudadana (CC), emprendedora (CE) y en conciencia y expresión cultural (CCEC). La ley actual establece que todas las áreas y asignaturas deben incorporar el mayor número de estas competencias, y, como veremos, la dramatización permite abordar una gran variedad

de ellas. Esto se ejemplifica en la planificación de la situación de aprendizaje que abordamos en la última parte del artículo.

En este apartado también se hace necesario hablar de las metodologías activas que subyacen a las situaciones de aprendizaje más elaboradas. Aunque toda esta denominación ya no resulta novedosa, el *trabajo por proyectos* (AbP) recoge buena parte de la filosofía de estos términos pedagógicos y se remonta a varias décadas de aplicación en el campo educativo. La ejecución de una representación teatral recoge todos los elementos de un AbP complejo. Exige la comprensión de unas metas y objetivos, su planificación minuciosa en el tiempo, y el análisis adecuado de los medios a la disposición del alumnado y docentes para la realización de la tarea. Todos ellos, como sugeríamos antes, son expresión, dentro de la inteligencia humana, de nuestras facultades ejecutivas.

El *aprendizaje servicio* (ApS) es otra variable práctica que puede promocionar el uso del arte dramático a la comunidad educativa. Una representación teatral nos obliga a contar con el público asistente a la obra, que puede beneficiarse de ella. El participante de la obra no solo aprende él mismo, sino que puede ser un excelente enseñante e incentiva a otros a aprender. En el campo de la representación teatral, se convierte también en un modelo a seguir. En la evaluación realizada a los alumnos y alumnas de cursos inferiores (a aquellos a los que va dirigida la obra), percibimos que la motivación para seguir los pasos de sus mayores se incrementa en muchos de ellos. Por último, si convertimos la propia representación teatral no solo en el producto final, sino en el medio para que los niños sigan investigando y aprendiendo, la labor de servicio se acentúa. En varias ocasiones hemos potenciado que tras la función, haya un feedback entre los protagonistas de la historia y los asistentes, en el que no solo se intercambian impresiones, sino en el que los ejecutores de la obra adquieren un nuevo rol, el de profesores, hacia sus compañeros más pequeños, enseñándoles y orientándoles en tareas lúdicas relacionadas con la historia.

**El área curricular elegida**

Aterrizamos por último en nuestra propia área curricular, la Geografía e Historia. No nos olvidamos que el objetivo fundamental de todo este proceso de creación y representación dramatúrgica es el aprendizaje de la historia. En el caso particular analizado, proyectando acontecimientos de la propia historia local (las

circunstancias de Cáceres, en forma de leyendas y ficciones históricamente verosímiles) hacia estructuras históricas más globales y universales que recorren la historia de Europa occidental.

Desde nuestra perspectiva, no estudiamos *desde fuera* al personaje histórico, reduciéndolo a un concepto abstracto y descarnado, sino que nos convertimos en uno de ellos, con todas las limitaciones que puede conllevar. Cuando representamos un acontecimiento crucial en la historia, como hemos hecho en algunas ocasiones, como es la discusión en el senado romano sobre si Julio César debe ser considerado como un dictador o el salvador de la patria, o la condena a muerte de Luis XVI en la guillotina, permitimos a nuestros alumnos convertirse en dichos personajes. Pero por supuesto, nuestra representación ficticia no es real. Nunca podrá serlo. Lo que pretendemos es una mínima *verosimilitud histórica* de la dramatización de nuestros alumnos en el personaje que encarnan. De hecho, el estudio de la verosimilitud histórica es una de las variables más interesantes para la reflexión histórica, especialmente en los papeles femeninos, o en aquellos que se muestran relaciones de poder asimétricas entre unos individuos y otros. Una pregunta que siempre hacemos a nuestros actores y actrices es: *¿tú piensas que una mujer del siglo XV tiene la libertad para comportarse de esa manera? ¿Piensas que un siervo puede hablar a su señor o a su reina de la manera que lo haces?* Recordamos, además, que por adaptación a las circunstancias escolares, un chico o una chica puede encarnar un personaje del género opuesto, concediendo más importancia aún al hecho de ponerse en la piel no solo de un personaje lejano en la época, sino de distinto género.

La obra de teatro debe contener unos contenidos maestros, educativos importantes encarnados en la trama o en algún gesto o comportamiento relevante de la misma. Hemos tenido la gran suerte de poder evaluar a los mismos alumnos que hicieron su obra de teatro en clases de historia en años siguientes. Tal vez no fuesen capaces de definir de forma teórica qué era una monarquía absoluta o autoritaria en la Edad Moderna, pero bastaba con evocarles qué fue lo que hizo Isabel la Católica con las torres de los nobles cacereños rebeldes para que con esa experiencia reconstruyan algunos de los ejes vertebradores de esa coordenada histórica.

Existe por último una ventaja manifiesta a la hora de trasladar la historia a las representaciones teatrales, a pesar de todas las limitaciones y esfuerzos que

requieren este tipo de actividades. En cuanto que nuestro conocimiento está encarnado en una performance básicamente corporal y física llevada inequívocamente a cabo por el sujeto en el escenario, el impacto que pueden tener los actuales modelos de la Inteligencia Artificial para el desarrollo de este aprendizaje es limitado. Esto podría parecernos conservador o incluso reaccionario hace tan solo tres o cuatro años, pero hoy ha dejado de serlo. Necesitamos desesperadamente recursos educativos en los que sean nuestros alumnos y alumnas aquellos que constituyan los sujetos reales y activos del proceso de aprendizaje, y que no puedan ser ejecutados por las poderosísimas respuestas que ofrecen tanto los buscadores de Internet como de la Inteligencia artificial. En definitiva, debemos volver a educar en la realidad física y encarnada, como sostenía Catherine L'Ecuyer, y reencantar y hacer atractivo el mundo que nos rodea.

## 3. LA PROPUESTA. DESARROLLO DE LA ACTIVIDAD.

La actividad que se plantea desde este artículo es la realización de un taller de teatro donde, a lo largo de dos meses, los alumnos de 2º de la ESO del Colegio Josefinas La Asunción de Cáceres tendrán la oportunidad de convertirse en verdaderos actores con la finalidad de presentar frente a sus compañeros de 6º de primaria dos obras distintas enmarcadas dentro de la temática "Princesas en Cáceres" y a través de las que se trabajarán tanto la Edad Media como la Edad Moderna en la ciudad de Cáceres. Una actividad que tiene como objetivo no solo mejorar la comprensión del temario académico, sino acercar a los discentes a la historia de su propia ciudad de manera amena, activa y muy participativa. Y que, a nivel personal, busca también adentrar al alumnado al mundo del teatro con la esperanza de implantar en ellos la semilla del amor a este arte.

De esta forma, esta situación de aprendizaje va a permitir que los discentes puedan desarrollar y consolidar una serie de competencias clave como la CPSAA –ya que durante el proyecto se buscará conseguir alumnos capaces de gestionar su propio proceso de aprendizaje, generando responsabilidad ante su trabajo y el de sus compañeros, mejorando su sentido de la autocrítica y su resiliencia–, la CC –gracias a las numerosas actividades grupales como los ensayos, la propia obra o los trabajos posteriores que permiten el perfeccionamiento de sus capacidades de socialización, liderazgo, colaboración y resolución de

conflictos de manera pacífica–, la CCL –buscando potenciar tanto la expresión oral, gracias a los propios ensayos, como la expresión escrita, a través de los diferentes trabajos propuestos tras finalizar la representación– y la CCEC – que intenta que los menores adquieran un mayor conocimiento del patrimonio de su propia ciudad, desde su historia y sus leyendas, hasta la interacción con alguno de los lugares más simbólicos del casco antiguo–.

Para ello, esta propuesta didáctica empieza con un paso básico, la preparación de los dos guiones que darán forma a nuestras obras: *La leyenda de Mansaborá* y *Dos Princesas de Cáceres.* El primer material es una adaptación de la famosa leyenda cacereña de La Mansaborá, una princesa mora que tras enamorarse de un caballero cristiano y ser cegada por el amor, entrega las llaves de la ciudad a su amado, lo que desemboca en la entrada de las tropas cristianas que asediaban sus murallas. Es decir, una revisión de la reconquista cristiana de la ciudad a manos de las tropas del rey Alfonso IX de León en 1229. Por su parte, el segundo guion narra el enfrentamiento que tuvo lugar en la ciudad de Cáceres durante la Guerra de Sucesión Castellana, donde la ciudad quedó dividida entre las familias que apoyaban a Isabel la Católica o a su sobrina, Juana la Beltraneja, y que desembocó en el desmoche de la mayoría de las torres de la ciudad y el sometimiento de la nobleza levantisca favorable a la Beltraneja. Añadimos a ese segundo guion elementos propios de obras literarias de la época, especialmente *La Celestina* de Fernando de Rojas y *Romeo y Julieta* de Shakespeare.

Una vez que este material está preparado, es necesario empezar a implementar el proyecto con el que vamos a trabajar y para ello, es imprescindible tener una organización clara que pueda transmitirse fácilmente al propio alumnado, de manera que estos estructuren su pensamiento, ritmo de trabajo y actividades. De manera general, el proyecto que proponemos se estructura a través de cinco tareas fundamentales: 1) el trabajo histórico-educativo previo de presentación de la obra, 2) las sesiones de lectura y adaptación de los guiones junto al estudiantado, 3) la preparación de la obra a través de los ensayos y la creación del atrezo, 4)la propia función y 5) las actividades y los trabajos escritos, grupales e individuales, realizados tras la ejecución de la función, que funcionarán como un cierre del proyecto.

De esta forma, para iniciar, comenzaremos con el trabajo histórico previo a la obra, que será fundamental porque permitirá que los alumnos comprendan a la perfección el contexto histórico de las obras trabajadas, permitiéndoles

entender la importancia de los hechos que se narran y la relevancia de los personajes que aparecen a lo largo de las escenas. A continuación, se dedicarán varias sesiones a la lectura de las propias obras, el reparto de personajes y la acomodación de los guiones a las diferentes necesidades del grupo (como problemas lingüísticos, número de participantes, etc.). El desenlace de la trama de los guiones se deja abierto al alumnado para que lo pueda modificar a su gusto, si así lo desea. Cada clase quedará dividida en dos grupos, donde cada uno se encargará de una representación teatral diferente y donde se mostrará especial atención a que los elencos estén constituidos de forma equilibrada, de manera que los alumnos con mayores dificultades puedan ser respaldados por sus compañeros.

Una vez realizadas estas sesiones de introducción, nos adentramos en el proceso más importante dentro del proyecto, que son las sesiones de ensayo. Estas se realizarán en colaboración con el profesorado de Geografía e Historia y Lengua Castellana; de manera que los alumnos dispongan de dos sesiones de ensayo semanales, mientras que el resto del horario lectivo se dedica a continuar el temario de la asignatura. Durante estos periodos los estudiantes irán trabajando con el guion de forma escalonada: primero en forma de lectura grupal en el escenario –de manera que los jóvenes puedan ir comprendiendo las intenciones de sus personajes y sus textos–; después, estableciendo los movimientos y las posiciones en el escenario y más tarde, juntándolo todo en una representación más completa. Este patrón de trabajo busca conseguir que los discentes puedan ir memorizando los diálogos y las posiciones poco a poco; de manera que al final del proyecto consigan realizar la obra al completo y de manera independiente, sin necesidad de apuntador o direcciones del profesor.

Asimismo, durante el desarrollo de estas sesiones también se llevará a cabo, de forma paralela, la realización del atrezo. Para ello, los alumnos que no estén en escena se encargarán de ir creando los fondos de la obra, recopilar el vestuario y crear los elementos que necesiten durante las escenas (coronas, llaves, espadas, etc.). De esta forma, los estudiantes no solo participarán como actores, sino que tendrán una involucración total en el desarrollo de la función. Un hecho que busca que los alumnos se comprometan con el proyecto, aportando sus distintas capacidades a favor del éxito colectivo y donde sientan que sus opiniones son valoradas tanto por el profesor, como por sus iguales. En la elaboración

de ese atrezo también intervinieron de forma puntual pero en absoluto irrelevante la AMPA del colegio Josefinas La Asunción y la Escuela de Arte Dramático de Extremadura.

Finalmente, tras las semanas de ensayos se propone la realización de la obra de teatro dentro del entorno del casco antiguo de Cáceres. Un acto que reunirá no solo a los propios alumnos envueltos en el desarrollo de la obra, sino también a los espectadores, que incluyen el alumnado de 6º de primaria y a los monitores de años superiores, de 4º de la ESO, que supervisarán el buen desarrollo de la obra y las actividades lúdicas posteriores a la representación teatral, así como familias de los alumnos interesadas en asistir a la obra.

**Relación curricular, producto y evidencias, actividades y recursos**

Como cualquier situación de aprendizaje, esta se establece bajo la concreción curricular de las Competencias Específicas, los Criterios de Evaluación y los Saberes Básicos establecidos para el segundo curso de Secundaria del área de geografía e Historia. Aspectos que podrán observarse de manera más detallada en la programación de la situación de aprendizaje que se muestra al final de este artículo. No obstante, es necesario recalcar que el objetivo final de la propuesta didáctica es la correcta realización de las dos obras teatrales que se proponen y a las que luego se unirán el resto de los ejercicios y actividades, tanto grupales como individuales, propuestos.

A lo largo del conjunto de la Situación de Aprendizaje se llevarán a cabo por tanto, cuatro tipos de actividades diferentes. En primer lugar, trabajamos con actividades de conocimientos previos e introducción al proyecto, encuadradas dentro de las dos primeras tareas –las sesiones previas a la lectura de la obra y la propia lectura del guion– que buscan introducir la temática histórica con la que se va a trabajar y conocer, además, el nivel de los estudiantes, tanto en conocimientos como en actitudes teatrales (experiencia previa, miedo escénico, timidez, etc.). En segundo lugar, encontramos una actividad de desarrollo formada por las sesiones dedicadas al ensayo de las dos obras. En tercer lugar, podemos situar la realización de la obra como actividad de evaluación y, finalmente, las actividades posteriores serán entendidas como actividades de síntesis, a través de las que los alumnos podrán repasar lo aprendido y realizar una apreciación global.

Asimismo, a la hora de poner en marcha esta Situación de Aprendizaje es imprescindible tener constancia de que para su realización esta debe tener un carácter totalmente flexible. No solo porque las sesiones planteadas de manera inicial pueden variar mucho dependiendo de las necesidades de los alumnos y del propio centro (actividades y excursiones planificadas con antelación, simulacros de emergencias, falta de alumnado, conflicto internos dentro de la clase, etc.) sino porque existirán casos de discentes que necesiten adaptaciones concretas de los materiales o las actividades: instrucciones más guiadas y explícitas, reducción o cambios en los diálogos del guion para facilitar el trabajo con alumnos con dificultades académicas o lingüísticas, mayor apoyo a los menores más tímidos o con problemas de socialización, realización de actividades de ampliación o profundización para aquellos que presenten altas capacidades, etc. Adaptar nuestra actividad a los diferentes niveles de diversidad es, en definitiva, imprescindible dentro del trabajo docente actual; por lo que el teatro resulta una herramienta muy práctica, ya que permite una infinidad de formas de participar y adaptar las sesiones a los distintos tipos de estudiantes.

**Organización del aula, metodología y evaluación**

Como el proyecto propone diferentes tipos de actividades, cada una de ellas requiere una gestión distinta del aula y una organización concreta del espacio. De esta forma, las dos primeras tareas se realizarán en el aula tradicional, dispuesta según la estrategia expositiva-logocéntrica. Por su parte, los ensayos se realizarán en dos espacios distintos, uno destinado a cada obra: la biblioteca y la sala de usos múltiples. Estas zonas han sido especialmente escogidas por ser áreas muy espaciosas del colegio, lo que permite que los discentes interactúen con el espacio cómodamente, sin la existencia de obstáculos a la hora de coreografíar las escenas. Además, son espacios que también cuentan con sillas, mesas y aquellos utensilios necesarios para la preparación del atrezo. Por su parte, la representación final tuvo lugar en la parte antigua de la ciudad; en este caso, y debido especialmente a los eventos que se albergaban en ella, se escogió la Plaza del Conde de Canilleros como escenario principal. Un espacio que se decoró exitosamente gracias al mobiliario cedido por la ESAD. Finalmente, las actividades de síntesis realizadas tras la obra se llevaron a cabo tanto durante

esta misma salida a la parte antigua, como durante los días posteriores en la clase de los alumnos.

En cuanto a los principios metodológicos utilizados, destacamos el carácter activo de nuestra metodología, que busca sobre todo fomentar la participación del alumnado y su motivación. Asimismo, todo el proyecto pretende incentivar el aprendizaje significativo y funcional; de manera que los alumnos puedan relacionar el contenido estudiado con experiencias reales y prácticas, comprobando así su utilidad y su interés real dentro de la vida cotidiana. De igual manera, otro punto básico ha sido la aplicación de una metodología inclusiva; que en el caso específico de este proyecto, se ha traducido en el objetivo de integrar a todos los menores –especialmente a los alumnos extranjeros y de nuevo ingreso, a aquellos que presentaban mayor timidez o que mostraban ciertos problemas de socialización– en las dinámicas grupales tanto formales como informales. Para ello, se han utilizado estrategias metodológicas como el ApS y el AbP, anteriormente comentadas.

Finalmente, para que un proyecto como este tenga una repercusión a nivel académico, es necesario crear unas formas de evaluación formativas que analicen no solo los productos elaborados por los distintos equipos – las obras de teatro, los trabajos grupales o las actividades– sino también la conducta y el rendimiento, además de los logros, las herramientas y las capacidades adquiridas durante todo el proceso. Un proceso que se analizará a través de la observación directa de los profesores y de instrumentos como las rúbricas de evaluación, que pueden apreciarse al final del artículo. Asimismo, es imprescindible que el alumno también pueda realizar una autoevaluación de su trabajo; donde valore sus logros, objetivos conseguidos y aquellas debilidades que debe seguir trabajando. Para ello, al final de cada sesión de ensayo se ofrecen unos minutos para analizar el ensayo, el trabajo de cada alumno y se abre un espacio para hacer críticas constructivas.

Por último, como docentes que se enfrentan por primera vez a este tipo de proyectos, siempre es conveniente tener formas de evaluar la experiencia; partiendo tanto de la crítica propia como de la opinión del estudiantado. Hacer cuestionarios anónimos o lluvias de ideas con comentarios constructivos provenientes de los menores tras la finalización del proyecto puede ser una forma perfecta de enriquecer nuestras próximas situaciones de aprendizaje.

## PROGRAMACIÓN DE SITUACIONES DE APRENDIZAJE

| **TÍTULO DE LA SITUACIÓN DE APRENDIZAJE** | |
|---|---|
| **"Princesas en Cáceres"** | |
| **NIVEL Y CURSO(S)** | **2º ESO** |
| **ÁREAS Y MATERIAS IMPLICADAS** | Área(s) Coordinadora(s):<br>Departamento de Geografía e Historia. |
| **DESCRIPCIÓN GENERAL DE LA SITUACIÓN DE APRENDIZAJE** | |
| Con este proyecto ponemos a disposición de nuestro alumnado guiones teatrales con temática histórica, ambientados en la ciudad de Cáceres durante la época medieval y comienzos de la Edad Moderna: *La leyenda de la Mansaborá* y *Dos Princesas en Cáceres.* Las representaciones teatrales se ejecutan dirigidas a un público escolar, teniendo como escenario la propia ciudad de Cáceres. Por último, tras la representación de las obras se desarrollarán una serie de juegos y actividades académicas destinadas a los espectadores de la obra. | |

| **TEMPORALIZACIÓN** | | | | | | | | | **DURACIÓN TOTAL: Dos meses.** |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Sept | Oct | Nov | Dic | Ene | Feb | Mar | Abr | May | Jun |
| NÚMERO DE SESIONES | TOTAL: 20 | SESIONES ASIGNADAS A CADA ÁREA: Geografía e Historia (13) Lengua (7) | | | | | | | |

| **MIEMBROS INTEGRANTES EN LA SITUACIÓN DE APRENDIZAJE** | | |
|---|---|---|
| **Profesores del departamento de Geografía e Historia y de Lengua Castellana.**<br>**ALUMNADO INVOLUCRADO EN EL PROYECTO:**<br>2º ESO (obra teatral)<br>4º ESO (monitores)<br>6º Primaria (público) | **OTROS COLECTIVOS INVOLUCRADOS:**<br>Asociación de Padres y madres del Centro escolar.<br>Familias del colegio. | **ENTIDADES EXTERNAS AL CENTRO:**<br>Escuela de Arte Dramático de Extremadura (ESAD)<br>Museo de las Veletas |

| **METODOLOGÍAS ACTIVAS EMPLEADAS** | AbP<br>Aprendizaje por proyectos | ApS<br>Aprendizaje servicio | | |
|---|---|---|---|---|
| **RECURSOS TIC UTILIZADOS** | **Soporte de los materiales didácticos:**<br>. Google classroom<br>. Libro de texto.<br>. Materiales de elaboración propia (guiones, mapas y ejercicios de evaluación) | | **Aplicaciones y programas empleados por alumnos:**<br>Presentaciones Google, Word. | **Otras aplicaciones adicionales** |

| **ASIGNACIÓN/DISTRIBUCIÓN DE LOS ALUMNOS** | |
|---|---|
| **Asignación de las tareas:**<br>Por grupos de distinto tamaño (en total, dos grupos de 12/13 discentes por aula) | **Evaluación de las tareas (por porcentaje)**<br>Grupal (100%), repartidos entre la tarea 3 (60%) y tarea 4 (30%). En determinados casos, atendiendo tanto a logros particulares como a penalizaciones por faltas graves de convivencia o de comportamiento incívico del entorno urbano. |

| **GESTIÓN DEL ESPACIO Y EL TIEMPO** | |
|---|---|
| **Dentro del centro escolar** | Aula convencional de la clase, biblioteca del centro, salón multiusos. |
| **Fuera del centro escolar** | Parte antigua de Cáceres y Plaza del Conde de Canillero (en otras ocasiones, jardín del Museo de las Veletas) |
| **Uso de horario (escolar o extraescolar)** | Horario escolar. |

| **CONTEXTO EXPLICATIVO DE LA SITUACIÓN DE APRENDIZAJE Y JUSTIFICACIÓN (ODS, OBJETIVOS)** |
|---|
| La situación de aprendizaje encaja dentro de los siguientes objetivos del milenio (Agenda 2030)<br>Objetivo 4: Garantizar una educación inclusiva, equitativa y de calidad y promover oportunidades de aprendizaje durante toda la vida para todos<br>Objetivo 5: Lograr la igualdad entre los géneros y el empoderamiento de todas las mujeres y niñas. |

| **COMPETENCIAS CLAVE, CRITERIOS DE EVALUACIÓN Y SABERES BÁSICOS COMPARTIDOS EN LA SITUACIÓN DE APRENDIZAJE**<br>**(presentes en el perfil de salida de las competencias específicas y añadidas por la situación de aprendizaje)** | |
|---|---|
| **Competencias clave** | **Descriptores de las competencias clave** |
| **Competencia personal, social y aprender a aprender.** | **CPSAA3.** Participa activamente en el trabajo de grupo, asume responsabilidades individuales y adopta posturas críticas.<br>**CPSAA5.** Planea objetivos a corto plazo, utiliza estrategias de aprendizaje autorregulado y participa en procesos de auto y coevaluación, reconociendo sus limitaciones y sabiendo buscar ayuda en el proceso de construcción del conocimiento. |
| **Competencia ciudadana** | **CC1**. Analiza y comprende ideas relativas a la dimensión social y ciudadana de su propia identidad, así como a los hechos culturales, históricos y normativos que las determinan.<br>**CC2** Analiza y asume fundamentalmente los principios y valores democráticos, participando en actividades comunitarias, usando los principios y valores de la Unión Europea y la Constitución española, los derechos humanos y de la infancia, el valor de la diversidad, y el logro de la igualdad de género, la cohesión social y los Objetivos de Desarrollo Sostenible. |
| **Competencia comunicación lingüística** | **CCL1**. Se expresa de forma oral, escrita, signada o multimodal con coherencia, corrección y adecuación a los diferentes contextos sociales.<br>**CCL5**. Pone sus prácticas comunicativas al servicio de la convivencia democrática, la gestión dialogada de los conflictos y la igualdad de derechos de todas las personas, detectando los usos discriminatorios, así como los abusos de poder, para favorecer la utilización no solo eficaz sino también ética de los diferentes sistemas de comunicación. |
| **Competencia en conciencia y expresiones culturales** | **CCEC1.** Conoce, aprecia críticamente y respeta el patrimonio cultural y artístico, implicándose en su conservación y valorando el enriquecimiento inherente a la diversidad cultural y artística. |

| **SECUENCIA DIDÁCTICA DE LAS TAREAS CON LAS COMPETENCIAS ESPECÍFICAS** | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| **Tarea 1: Trabajo de preparación de la obra teatral. Gestión de la división del trabajo.** | | | | | | |
| **transversal** (1/2 sesiones) | **Àmbito/ área** | **Competencias específicas** | **Saberes básicos** | **Material evaluable Evidencias** | **Instrumento de evaluación** | **Criterio de evaluación** |
| | Lengua castellana | 10. Dialogar, empleando habilidades comunicativas que fomenten la convivencia democrática, la resolución de conflictos y la igualdad de derechos de todas las personas y haciendo un uso, tanto eficaz como ético, de un lenguaje no discriminatorio y respetuoso. | B.3.2.1. Interacción oral de carácter informal. Tomar y dejar la palabra. Cooperación conversacional y cortesía lingüística. Escucha activa, asertividad y resolución dialogada de los conflictos. | Interacción en el debate y conversación grupal de clase.<br>Lista de tareas que deben ser completadas,<br>Planificación temporal y asignación de objetivos en plazos. | Observación directa.<br>Listas de cotejo por autoevaluación en las que se evalúa el trabajo cooperativo y colaborativo. | - El alumnado participa de forma correcta y educada en la planificación de la obra.<br>- El alumnado reconoce adecuadamente los problemas y subtareas involucradas en la gestión y desarrollo de una obra teatral.<br>- Los grupos de alumnos y alumnas reparten las tareas adecuadamente en revisores del guion, actores, atrecistas y supervisores de la representación.<br>- Cada alumno asume su tarea de forma diligente. |
| | Geografía e Historia | 2. Indagar, argumentar y elaborar productos propios sobre problemas geográficos, históricos y sociales que resulten relevantes en la actualidad, desde lo local a lo global, desarrollando un pensamiento crítico, respetuoso con las diferencias, y contribuyendo a la construcción de la propia identidad y al enriquecimiento del acervo común. | C.1.2.1. Identificación y gestión de las emociones y su repercusión en comportamientos individuales y colectivos.<br>C.1.2.2. Convivencia cívica y cultura democrática. Incorporación e implicación en la sociedad civil en procesos democráticos. Participación en proyectos comunitarios | DAFO. Análisis de fortalezas y debilidades de los grupos escolares a la hora de desarrollar las tareas. | | |

| **Tarea 2: Lectura de los guiones y adaptación de los mismos a las necesidades e intereses del alumnado.** | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| tres sesiones de la jornada escolar | Ámbito/ área | **Competencias específicas** | **Saberes básicos** | **Material evaluable Evidencias** | **Instrumento de evaluación** | **Criterio de evaluación** |
| | **Lengua castellana** | Leer, interpretar y valorar obras o fragmentos literarios del patrimonio nacional y universal, utilizando un metalenguaje específico y movilizando la experiencia biográfica y los conocimientos literarios y culturales, estableciendo vínculos entre textos diversos a fin de conformar un mapa cultural, ensanchando las posibilidades de disfrute de la literatura y creando textos de intención literaria. | C.2.2.4. Introducción al lenguaje literario. Análisis Básico del valor de los recursos expresivos; sus efectos en la recepción. | - Guiones Dos Princesas en Cáceres y La leyenda de la Mansaborá. | Observación directa. | -Lee adecuadamente el texto con la expresividad y entonación pertinente.<br>- Modifica e improvisa el guion si es necesario para aumentar su fuerza dramática. |
| | **Geografía e Historia** | 1. Buscar, seleccionar, tratar y organizar información sobre temas relevantes del presente y del pasado, usando críticamente fuentes históricas y geográficas, para adquirir conocimientos, elaborar y expresar contenidos en varios formatos. | B.2.2.2. Complejidad social y nacimiento de la autoridad: familia, clan, tribu, casta, linaje y estamento. Desigualdad social y disputa por el poder desde la Prehistoria y la Antigüedad hasta la Edad Moderna. Formación de oligarquías, la imagen del poder, y la evolución de la aristocracia. | - Guiones.<br>- Mapas históricos<br>- Información adicional de la época en la que se ambientan las obras teatrales, de los estereotipos presentes en la obra, así como de los personajes históricos que aparecen. | Listas de cotejo en las que se evalúa la progresión de la obra.<br>Análisis de mapas históricos. | - Reconoce adecuadamente la posición de la mujer y de otros colectivos en la sociedad medieval.<br>- Distingue, reconoce y reproduce comportamientos propios de la sociedad estamental.<br>(criterio 6.2) |

| **Tarea 3: Ensayo y representación de la obra.** | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| **12/15 sesiones** | **Ámbito / área** | **Competencia esp.** | **Saberes básicos** | **Material evaluable** | **Instrumentos de evaluación** | **Criterio de evaluación** |
| | **Lengua castellana** | 3. Producir textos orales y multimodales con coherencia, fluidez y el registro adecuado, atendiendo a las convenciones propias de los diferentes géneros discursivos, y participar en interacciones orales con actitud cooperativa y respetuosa, construyendo conocimiento y estableciendo vínculos personales, así como interviniendo de manera activa e informada en diferentes contextos sociales | C.1.2.5. Expresión, a través de modelos, de la experiencia lectora y de diferentes formas de apropiación y recreación de los textos leídos.<br>C.3.2.1. Técnicas de lectura expresiva, dramatización y recitación de los textos. | Recitación o dramatización de los guiones.<br>Desarrollo y ejecución de la obra en público. | Observación directa del profesor.<br>Rúbricas (por grupo) | -Reconoce adecuadamente el género y tipo de texto literario.<br>-Utiliza el lenguaje corporal para dar mayor expresividad a su personaje. |
| | **Geografía e historia** | 5. Analizar de forma crítica planteamientos históricos y geográficos comprendiendo la construcción de los sistemas democráticos y los principios constitucionales que rigen la vida en comunidad, así como asumiendo los deberes y derechos propios a nuestro marco de convivencia, que posibilitan la participación ciudadana y la cohesión social. | C.1.2.1. Identificación y gestión de las emociones y su repercusión en comportamientos individuales y colectivos.<br>C.1.2.6. Alteridad: respeto y aceptación "del otro". Comportamientos no discriminatorios y contrarios a cualquier actitud segregadora. | - Gestión y elaboración de los materiales de atrezo (vestimenta, objetos, decorados).<br>- Gestión del espacio por parte de actores y directores de la obra.<br>- Calendario y temporalización establecida previamente.<br>- Desarrollo de la propia obra dramática ante el público escolar. | - Puesta en común del desarrollo de la obra, analizando logros, fallos y posibilidades de mejora.<br>- Listas de cotejo para el trabajo colaborativo.<br>- Cuestionarios de heteroevaluación y autoevaluación al final del proceso en los que los propios alumnos<br>- Diana de evaluación para el público asistente (alumnos de 6º primaria). | -Coopera adecuadamente con cada una de las tareas encomendadas,<br>-Se compromete a alcanzar un objetivo en un plazo de tiempo determinado.<br>-Respetar a los compañeros en la gestión de sus tareas.<br>(criterio 5.3)<br>Un comportamiento inadecuado del alumno/a en este aspecto conlleva una penalización personal de la nota. |

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| **12/15 sesiones** | **Geografía e historia** | 7. Respetar y conservar el patrimonio material e inmaterial que compartimos identificando los fundamentos que sostienen las diversas identidades propias y ajenas, así como favorecer procesos que contribuyan a la cohesión y solidaridad territorial de acuerdo con los valores del europeísmo y de la Declaración Universal de los Derechos Humanos. | C.1.2.5. Conservación y defensa del patrimonio histórico, artístico y cultural. | -Comportamiento en el entorno urbano y patrimonial de la ciudad de Cáceres durante la representación.<br>-Desarrollo adecuado de las actividades lúdicas posteriores a la representación. | - Observación directa del docente.<br>- Cumplimiento de medidas disciplinarias básicas de civismo. | - Respeta tanto los espacios del centro como los exteriores, en la parte antigua de Cáceres y le concede el valor cultural pertinente (criterio 7.4). Un comportamiento inadecuado en este punto puede conducir a la restricción total de la nota. |
| | | 6. Reconocer la riqueza de la diversidad y valorar la aportación de los movimientos en defensa de la igualdad y la inclusión, reduciendo estereotipos y evitando cualquier tipo de discriminación y violencia, mediante la comprensión de los procesos históricos y culturales que han conformado la realidad multicultural en la que vivimos. | B.2.2.5. Las personas invisibilizadas de la historia: mujeres, esclavos y extranjeros. Marginación, segregación, control y sumisión en la historia de la humanidad. Personajes femeninos en la historia. La resistencia a la opresión. | -Desarrollo de los ensayos y de la propia función. | - Observación directa del docente.<br>- Rúbrica de evaluación de la obra. | Dramatiza de forma coherente e históricamente verosímil comportamientos propios de los personajes de las obras: siervos y nobles, reyes, mujeres y criados, así como las relaciones sociales existentes entre ellos. (criterio 6.2) |

| **Tarea 4. Elaboración de trabajos grupales e individuales a partir de la ejecución de la obra.** | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | Ámbito | Competencias específicas | Saberes básicos | Material evaluable | Instrumentos de evaluación | Criterios de evaluación |
| **(dos/tres sesiones)** | **Geografía e historia** | 3. Razonar sobre los principales desafíos a los que se han enfrentado distintas sociedades a lo largo del tiempo, identificando las causas y consecuencias de los cambios producidos y los problemas a los que se enfrentan en la actualidad, indagando en fuentes fiables y realizando propuestas que contribuyan al desarrollo sostenible. | B. 2.2.3. La organización política del ser humano y las formulaciones estatales en el mundo Antiguo, Medieval y Moderno: democracias, repúblicas, imperios y reinos. Evolución de la teoría del poder. | -Cuestionarios respecto a la base histórica sobre la que gira la obra (siglo XIII y XV en Castilla), realizable en grupo.<br>-Reflexión personal sobre el personaje (histórico o ficticio) que se ha representado, con los estereotipos culturales propios de la época. | - Listas de cotejo.<br>- Rúbricas.<br>- Cuestionario de autoevaluación en el que analiza la verosimilitud histórica de la obra representada y de los personajes que han actuado. | Responde adecuadamente a los cuestionarios y actividades en los plazos marcados.<br>Relaciona y enlaza adecuadamente la representación teatral con aquellos saberes básicos propios del currículo (especialmente vinculados a aspectos sociales, de género y de poder político en la plena Edad Media y en los inicios de la Edad moderna (criterio 6.1, 6.2, 6.4).<br>-Reconoce aquellos aspectos de la historia local de Cáceres que guardan relación con procesos **más globales a escala europea y española** (criterio 7.1). |
| | | 6. Reconocer la riqueza de la diversidad y valorar la aportación de los movimientos en defensa de la igualdad y la inclusión, reduciendo estereotipos y evitando cualquier tipo de discriminación y violencia, mediante la comprensión de los procesos históricos y culturales que han conformado la realidad multicultural en la que vivimos. | A.1.2.4. Igualdad. Situaciones discriminatorias de las niñas y de las mujeres en el mundo. Roles de género y su manifestación en todos los ámbitos de la sociedad y la cultura. | | | |

| DUA (Medidas de personalización del aprendizaje, accesibilidad e inclusión) | |
|---|---|
| **Personalizar distintas formas de compromiso** | Se aplicarán medidas para aquellos alumnos con dificultades de comunicación o trabajo en grupo con sus compañeros, cambiándolos de grupo o asignando personalmente (por parte del profesor) las tareas pertinentes.<br>Se distribuirán tareas de trabajo en el desarrollo de la obra de acuerdo con la motivación y capacidad de cada alumno o alumna, aprovechándose especialmente aquellos que cuenten con talentos específicos en el campo de la expresión dramática, la dirección de escena y la creación de atrezo. |
| **Personalizar distintas formas de ejecución de las tareas** | Adaptación de los guiones a las capacidades y necesidad educativas de cada alumno/a, para obtener su mejor rendimiento, especialmente en el caso de alumnos y alumnas de origen extranjero y con problemas para expresarse en lengua castellana.<br>Se aplicará la competencia plurilingüe para aquellos alumnos que cursen el bilingüismo en la asignatura. |
| **Personalizar distintas formas de evaluación** | La evaluación se hace de forma doble, en grupo, y también personalizada, dependiendo de las capacidades de cada alumno/a para la gestión de las tareas asignadas. Uso de heteroevaluación, coevaluación y autoevaluación. |

| PRODUCTO FINAL DE LA SITUACIÓN DE APRENDIZAJE (RECOPILACIÓN DE EVIDENCIAS) | |
|---|---|
| **Individual** | **Grupal** |
| Composición personal de cada participante en la obra. | Presentación de las obras de teatro frente a los alumnos de cursos inferiores |
| **REGISTRO DE EVIDENCIAS** | En manos del equipo docente: materiales de evaluación, vídeos y fotografías. |
| **DESTINATARIOS EXTERNOS (en caso de ApS)** | Alumnado de 6º de Primaria del mismo centro escolar. Familiares de alumnos de 2º de ESO. Monitores de 4º de ESO. |
| **EVIDENCIAS DE PRODUCTOS NO TANGIBLES** | Fotografías, vídeos, publicación en el periódico del centro. |

| EVALUACIÓN DOCENTE | |
|---|---|
| **ASPECTOS POSITIVOS** | El alumnado se siente más motivado a la hora de enfrentarse a la asignatura, comprendiendo mejor la temática de estudio y el contexto histórico en la que se basa la propia obra. Se aprecia, además, una evidente mejora en las relaciones sociales dentro del aula, ya que el trabajo grupal permite que los discentes aprendan a trabajar de manera colectiva, resolviendo conflictos de forma pacífica y generando nuevos vínculos de afecto entre compañeros; especialmente en el caso de los alumnos de nuevo ingreso o con dificultades comunicativas. Asimismo, este ejercicio teatral repercute directamente en la mejora del rendimiento y la autoestima de los alumnos, aumentando su capacidad de memorización y rompiendo barreras como la timidez o el desinterés. |
| **ASPECTOS NEGATIVOS** | Necesidad de más profesores para poder coordinar mejor las sesiones de ensayo y los grupos de trabajo.<br>Casos de indisciplina puntuales. Se requiere también una formación específica de los docentes en aspectos más técnicos del arte dramático. Dificultades para encontrar una localización dentro del casco antiguo de la ciudad donde poder realizar la representación. |
| **POSIBLES MEJORAS EN UNA FUTURA IMPLEMENTACIÓN** | Ampliación de la duración del proyecto con el fin de poder dedicar un mayor número de sesiones a los ensayos de las obras. |

# LA ESTÉTICA DEL HORROR ESCÉNICO: El cabaret gore del Théâtre du Grand Guignol.

**Diego Real Bautista**
Graduado en Comunicación Audovisual por la Universidad Carlos III de Madrid
y en Dirección Escénica y Dramaturgia por la ESAD de Extremadura
diegorealdiego@gmail.com

## RESUMEN

Comedia, drama, tragedia... ¿y el terror en el teatro? Si este género (o subgénero) goza de popularidad en medios como el cine, ¿por qué el teatro lo ha omitido? ¿O es que existe y no se ha estudiado al verse como algo minoritario y lejos de los cánones teatrales?

Este artículo forma parte del Trabajo Fin de Estudios `La estética  del horror. El cabaret gore del Thèatre du Grand-Guignol´ presentado en 2022 y que pretendía aportar luz a un teatro oscuro y del que poco se había documentado académicamente (salvo con algunas excepciones como los estudios de Richard J. Hand y Michael Wilson) y que en sus escasos 65 años de vida (1897-1965) consiguió reescribir las formas teatrales y ha llegado a inspirar a medios dispares como los videojuegos o la música.

Además, haremos un recorrido, a modo de introducción, por la historia de la sangre en escena. ¡Preparaos, que salpica!

## 1. INTRODUCCIÓN HISTÓRICA

### 1.1. Antecedentes e influencias

El antecedente directo al Thèâtre du Grand Guignol es el Naturalismo. Cuando aparece el Positivismo (filosofía de Komte), todo cambia. Con él, aparece el método científico y se sale de la oscuridad con avances como la radio, el ferrocarril, el cine... Todo lo que no pase por la ciencia, no existe. Por tanto, el teatro quiere ser científico, articulando los elementos dramáticos en búsqueda de verdad científica

y a su vez de un profundo pesimismo, ya que uno de los preceptos es que una de las principales causas del fracaso perseguir la verdad.

El Naturalismo pone en práctica todo el método científico ya que el autor quiere ser una persona de ciencia. Se desarrolla la cuarta pared y la sensación de *voyeur* del espectador, es decir, la sensación de mirar a través de una mirilla. El espectador se aísla de todo lo que le rodea para poder analizar y sacar una conclusión propia, de hecho fue la primera vez que se apagaron las luces de sala para centrar la atención en el escenario. En este periodo, escenográficamente, se pretende reproducir la realidad y no dejar zonas de indeterminación en el texto en cuanto a narrativa.

La poética del Naturalismo fue trazada por Èmile Zola en 1881 bajo el título *El naturalismo en el teatro*, con claras influencias de Balzac. Curiosamente hay puntos de conexión entre este y el manifiesto romántico proclamado por Víctor Hugo en 1828, como su alegato por lo nuevo frente al drama antiguo, la búsqueda de la verdad y el gusto por lo pintoresco frente a lo bello. En cuanto a las diferencias hay una fundamental, frente a la generalidades del grotesco de Hugo, como apunta Lawson en *Teoría y técnica de la Escritura de obras teatrales: "*Zola fue más allá; estaba dispuesto a hablar no sólo del mundo real, sino a mirar en él" (Lawson, 1995, p.108).

Pese a que Zola será más recordado como novelista que como dramaturgo, su poética del Naturalismo marcó un punto de inflexión en el teatro de la época. Como apunta Matthew Josephson:

> Se admite ahora que los esfuerzos de Zola como dramaturgo estimularon y sacudieron el teatro de la época, y formaron la fuente original, aunque cruda, del moderno drama francés Brieux, Becque, Hervieu, Henri Bernstein, Bataille, que cubre un período de casi cuarenta años de nuestra época. (Josephson, 1928, p. 410).

Zola, también recupera ideales románticos para trazar su poética, especialmente con su interés por los sentimientos del hombre. Por ejemplo, él se interesaba más por las emociones de la gente pobre que de la propia pobreza. Pero las ideas románticas entroncaron con las de Lamarck o Darwin, queriendo hacer científicamente, la disección del espíritu humano, un espíritu torturado y con la única esperanza de encontrar la perfección absoluta. En el Théâtre du Grand

Guignol apreciamos este interés por lo interno del ser humano: "Grand Guignol requiere sádicos en lugar de monstruos'" (Carroll, 1990, p. 15).

Una de las obras más polémicas tuvo lugar en la décima función del Théâtre Libre: *Les Bouchers*, de Fernand Icres, dirigida por Antoine. A la costosa producción hay que sumar el uso de carne real, por lo que a los días fue pudriéndose provocando un olor nauseabundo, convirtiéndose en un fracaso.

A grandes rasgos, y según Balzac, el Naturalismo se basa en:

- Cientificismo: temas científicos, búsqueda de verdad, enfermedades ya sean hereditarias o transmitidas...
- Determinismo: aparece Darwin y la visión de que el fuerte sobrevive y el débil no.
- Conciencia de la desigualdad social.
- Mezclar la monotonía de la vida con escenas de violencia física.
- Importancia de las emociones ciegas en vez de por la voluntad consciente.
- Pesimismo fatalista: desde que naces ya sabes cómo vas a continuar con tu vida. Actúa como idea de destino y ya no como Dios.
- El sexo es la única expresión objetiva de la emoción y además es una forma de evasión de las restricciones burguesas.

### 1.2. Breve historia de la sangre en el escenario: del sacrificio humano al límite al cuerpo

El sentimiento que movía al espectador del Grand Guignol es el mismo que el que movía a esos participantes a los rituales, originarios del teatro. El espectador se ve atraído por aquello que se considera escandaloso y por el castigo divino que reciben aquellos individuos que violan los tabúes sociales. Lucy Nevitt en el volumen *Theatre & Violence*, reflexiona sobre la violencia real y la teatral y asegura que: "Paradójicamente, su impacto puede ser menos inmediata y fuerte, y menos duradera y preocupante, que el impacto de la violencia simulada presentada en los teatros" (Nevitt, 2013, p. 3) .

De forma preliteraria, los miembros de la tribu veían con fascinación las mutilaciones del chamán, convirtiendo los sacrificios humanos y animales en una de las ceremonias preteatrales más importantes de civilizaciones como la del Antiguo Egipto o el Nuevo Mundo. El ritual del sacrificio no es más que una forma

primigenia de "teatralización" de un acto como es la alimentación, mostrando al hombre trascendiendo su estado natural. Según Chesney Lawrence:

> De esto se podría deducir que la ritualización de un acto de matar es una toma de decisión. Primero, porque le permite dar salida a sus tensiones emocionales creadas en este mismo acto. Segundo, porque al ser el centro de una ceremonia sagrada, puede ser entendido ahora como causado por un deseo superior y hecho con la finalidad general de asegurar la continuidad de la vida. Tercero, el ritual convierte el matar en parte de un proceso que culmina con la restauración de la criatura sacrificada, vale decir, que este acto lo restituye. Finalmente, al realizarse este ritual el hombre restituye el equilibrio del orden universal trastocado por su propio acto destructivo, y al mismo tiempo restaura el equilibrio en su propia alma (Lawrence, 2008, p.44).

La transición del sacrificio al teatro lo vemos en la palabra tragedia. Etimológicamente viene de (*tragodia*), o lo que es lo mismo, (*tragos*) y (*oide*), literalmente un "canto de chivos" que bien podría ser el entonado por el sacrificio de una cabra o, por el macho cabrío durante el sacrificio de un ritual Dionisíaco. Otra prueba la encontramos en los restos de teatros griegos. En la *orkëstra* había una plataforma llamada *timele* (del griego , *thyein*, sacrificar), que se usaba a modo de altar. Con la inclusión del mito heroico, la tragedia se emancipa del sacrificio ritual, aunque el tema del sacrificio en sí estará presente en las obras ya que la muerte es catárquica. Esta búsqueda de la catársis, unida a la representación de la muerte y el horror fue un recurso recurrente en las primeras obras. Pese a que el primario público de teatro estaba acostumbrado, se dice, por ejemplo que, durante las representaciones de *Las Euménides* de Esquilo, fallecieron niños y las embarazadas presentes abortaron, según una leyenda que aparece recogida, entre otras, en la introducción de las *Tragedias* de Esquilo a cargo de Manuel Fernández-Galiano (1986, p. 17).

Durante la Antigua Roma, se popularizaron los espectáculos brutales y sanguinolentos. Aunando el gusto por los grandes juegos y volviendo al carácter ritual pagano, los *ludi,* registrados por Augusto en su *Res Gestae divi Augusti,* se encrudecieron con el uso de animales reales y el uso de violencia. Estos espectáculos se llamaban *venationes* y la primera se celebró en Roma en el año 186 a. C., para celebrar la victoria sobre los etolios, ochenta años antes de que se introdujeran los primeros combates de gladiadores. De entre todas las *venationes*, la que más introducía el componente teatral eran las *damnatio ad bestias*, un interludio entre

entre las *venationes* y los combates de gladiadores. Este espectáculo consistía en hacer desfilar por la arena a condenados de muerte, para ser devorados por la fieras. Aunque en un principio se hacían desarmados o desnudos, después se les vistió de héroes clásicos como Orfeo o Ícaro. Incluso en obras tradicionales, era recurrente la tortura o la muerte. Como señalan César Oliva y Francisco Torres : "El caso más alarmante lo encontramos en la sustitución del actor que hacía el papel de Hércules por un condenado a muerte que fue quemado vivo en la hoguera ante la mirada de los espectadores" (Oliva y Torres, 2006, p. 65).

Años después aparecieron las *munera gladiatoria* o espectáculos de gladiadores, aunando lucha y muerte. Estas se remontan al siglo VI a.C., de origen funerario y que tenían lugar dentro de los juegos Saturnales del siglo III a.C. La primera lucha documentada data del 264 a. C., y se desarrolló en el Foro Boario, siendo organizada en honor de Junio Bruto Pera por sus hijos y celebrada durante su funeral. El éxito de estos espectáculos fue tal que ni el cristianismo pudo pararlos, siendo la última *venatio* registrada en el año 523 (Muñoz-Santos, 2019).

Con la Edad Media, las artes escénicas se dejan contagiar del espíritu cristiano. Una vez que las representaciones salían de los templos y viraban a lo profano, el gusto por la sangre en escena regresó. Con la aparición de los denominados *Milagros,* obras poco religiosas pero con una intervención divina al final, lo cruel volvió a ser recurso escénico. Esto se debe a la aparición de las *laudes umbras* unas alabanzas a la Virgen surgidas de los disciplinantes y flagelantes del siglo XIII de Perusa (Umbría). Los miembros de este espectáculo cantaban laudes inspirados en la vida de la Virgen, mientras se autoflagelaban de forma salvaje para expiar los pecados propios y de la Iglesia. Además, de sangre humana, en esta época era conocido el uso de sangre, órganos y miembros de origen animales que los intérpretes hacían pasar como suyos de forma realista.

La muerte siguió siendo un espectáculo de masas. Desde las torturas y ejecuciones de la Santa Inquisición en los autos de fe o las decapitaciones en la guillotina francesa, donde llegaban a utilizar los cuerpos recién decapitados como títeres. Los pensadores ilustrados del siglo XVIII como Montesquieu, comenzaron a rechazar esta forma de espectáculo de la muerte. Pese a que poco a poco desaparecieron, la última ejecución pública de Gran Bretaña fue en 1868, en Estados Unidos en 1936 y en Francia en 1939.

Más adelantes los dramaturgos isabelinos y jacobeos, llenaron su obras de tramas y diálogos de gran turbiedad. De hecho estas obras de Dekker, Webster o Shakespeare fueron inspiración para el Teatro de la Crueldad de Artaud o el Teatro de la Muerte de Kantor. En las obras de William Shakespeare hay numerosas muertes atroces, violaciones y sangre, siendo quizás la más exagerada *Tito Andrónico,* escrita en 1593 y estrenada en 1594 en La Rosa (Londres). La obra contenía escenas extremas de antropofagia y mutilaciones, siendo la pieza más denostada de Shakespeare durante los siglos XVII, XVIII y XIX. Una de las primeras críticas registradas, corresponde al dramaturgo Edward Ravenscroft. En 1687 llegó a reescribirla bajo el título *Titus Andronicus, or the Rape of Lavinia. A Tragedy, Alter'd from Mr. Shakespeare's Works,* asegurando: "es la pieza más incorrecta e indigerida de todas sus obras. Parece más un montón de basura que una estructura" (Ravenscroft, 1687, p.3). La obra en realidad era una parodia llevada al extremo de las obras de Marlowe. Como asegura Harold Bloom:

> El joven Shakespeare, figura emergente tras el montaje de Ricardo III, quizás se rebeló contra la influencia aún abrumadora de Marlowe al intentar una parodia de Marlowe y una especie de terapia de choque para él y su público. Algo en *Tito Andronico* es arcaico, en un sentido desagradable [...] El joven Shakespeare se deleitó a sí mismo y a sus audiencias contemporáneas, burlándose y explotando a Marlowe en *Tito Andronico.* "¡Si quieren grandilocuencia y sangre, entonces lo tendrán!" parece el impulso interior que activa este baño de sangre, el equivalente shakesperiano de lo que ahora respondemos en Stephen King y en gran parte del cine. (Bloom, 1999, pp. 77-78).

Parodia y sangre, son dos elementos que hacen de *Tito Andrónico*, la primera obra de características más similares a lo que posteriormente será el Grand Guignol. La crueldad de la obra es tal que incluso recientemente ha sido polémica. El montaje de Shakespeare´s Globe Theatre de la misma estrenada en 2014, provocó desmayos en la audiencia por sus imágenes explícitas.

Habrá que esperar al siglo XIX para volver al gusto por lo macabro. Si ya se vislumbró levemente en el Romanticismo y en el Realismo, fue en el Naturalismo cuando la muerte vista de su forma más visual resurgió. En el teatro se vivió con cierto retraso con respecto a la novela y a diferencia de esta, fue un fracaso. Un ejemplo de ello fue la adaptación al teatro de *Therese Raquin* de Zola. La novela aparecida en 1867 fue un éxito de ventas, pero no así su adaptación teatral,

estrenada en 1873 y que no pasó de los nueve pases. Zola fue acusado de desagradable y obsceno por la crueldad de la obra. Bajo la influencia de Zola, Oscar Metenier creó el Thèâtre du Grand Guignol en 1897 en París.

Con la llegada del siglo XX surgieron las dos grandes guerras mundiales y a su vez el desarrollo de otros medios como el cine o la televisión. El espectador teatral se cansó del espectáculo de muertes propio de estos conflictos bélicos, por lo que la violencia gráfica en escena quedó relegada. Como curiosidad, el Théâtre du Grand Guignol cuenta con un par de anécdotas en referencia a la Segunda Guerra Mundial. La primera, que el General George Patton, presenció un show en París de este teatro y quedó horrorizado. La segunda, que Hermann Göring, uno de los líderes el régimen nazi, era fiel admirador de estas obras.

Pese a esto, las ejecuciones públicas eran un "espectáculo" que tenían gran éxito de público:

> Mientras hubo ejecuciones públicas, hubo multitudes para verlas. En Londres, a principios del siglo XIX, podría haber 5.000 personas para ver un ahorcamiento estándar, pero multitudes de hasta 100.000 acudieron para ver cómo mataban a un delincuente famoso. Los números apenas cambiaron a lo largo de los años. Se estima que 20.000 vieron ahorcar a Rainey Bethea en 1936, en lo que resultó ser la última ejecución pública en los EE.UU. (Larson, 2014, p. 27).

Con el Grand Guignol a punto de desaparecer, pero sirviendo de germen a otros estilos como el Teatro Pánico, Japón apuesta por la manifestación artística de la violencia más desgarradora con el nacimiento del *butō*, creado por Kazuo Ohno y Tatsumi Hijikata en 1950 para hacer reflexionar sobre los desastres nucleares en plena posguerra. Sobre esta danza de deshumanización y muerte, Hikata dice: "el cuerpo se tiene que mover con la vida, no solo se debe mostrar la faceta bella, sino también la energía de muerte, del sexo, de la experiencia consumida por la tristeza o la felicidad" (Masson y Sekine, 1988, p.123).

Hay quien asegura que la primera obra de esta danza se considera *Jellyfish dance*, de Kazuo Ohno, estrenada en 1949, aunque la más aceptada por su polémica es *Kinjiki* de Hijikata, de 1959. Este retrato de la homosexualidad, es recordado por la escena en la que el artista aprieta el cuello de una gallina con sus piernas hasta hacerla sangrar y posteriormente, bañarse con la sangre del animal.

En la década de los 60, ligada al *happening*, surge la *performance* y con ella una nueva concepción del cuerpo llevada al límite.

> En el Body art se inició un proceso de descomposición analítica del cuerpo, cuya finalidad fue medir la resistencia contra los mecanismos de subordinación psicológicos y sexuales, luchar contra la violación de lo íntimo y apuntar a preferencias sexuales particulares. El cuerpo, más que objeto de arte, se vuelve material, marco y fin de una experiencia. (Arias, 2011, p.79).

Uno de los primeros artistas límite al cuerpo es Günter Brus con obras como *Selbstbemalung I* (1965) o *Zerreissprobe* (1970), donde mezclaba autolesión con la ingesta de excrementos y orina. La exploración de los límites físicos como ritual místico y de vuelta a lo primigenio tuvo su mayor exponente en la artista Gina Pane con obras como *scalada no anestesiada* (1971) donde ascendía una escalera punzante de tal forma que cuanto más apoyaba sus manos y sus pies para ascender, más sangraba. En 1973, saltó a escena Marina Abramovic con *Ritmo 10*, donde se grabó jugando con un cuchillo entre sus dedos, llegó a cortarse más de veinte veces.

Deudora de Abramovic es Angélica Lidell, cuyo arte radica en la muerte, el dolor y el sacrificio como purificación. Curiosamente, tres mujeres son las máximas exponentes de este tipo de teatro, una forma de expresión corporal que abre nuevos debate sobre la feminidad y el cuerpo. Como expresa Susan Sontag: "La tarea ética del escritor moderno consiste en ser no un creador, sino un destructor; un destructor de la interioridad superficial, de la noción consoladora de lo universalmente humano, de la creatividad diletante y de las frases vacías" (Sontag, 1986).

## 2. EL THEATRÈ DU GRAND GUIGNOL

### 2.1. El edificio

El edificio[1] (fig. 1), en el número 20 de la rue Chaptal, también bautizado como Grand Guignol, fue reconstruído sobre una capilla cargada de polémica y que se decía embrujada. En principio edificada como refugio, se convirtió en convento jansenista en 1786 y terminó casi destruida durante el Reinado del Terror cinco años más tarde. A principios del XIX, un herrero la convirtió en su taller, dejando su diseño (fig.2) entre el neobarroco y pseudogótico, además de dejando los ángeles de madera del vestíbulo (fig.3).




Fig 1. Exterior del edificio
(https://detrasdelaestanteriailustrada.blogspot.com/2016/11/el-grand-guignol-escena.html)



Fig 2. Interior del edificio
(http://elcubo-bucle.blogspot.com/2014/12/theatre-du-grand-guignol.html)



Fig 3. Detalle de uno de los ángeles
(https://moviesandmania.com/2014/10/09/theatre-du-grand-guignol-location/)

El único rastro dejado por las hermanas jansenitas, primeras habitantes del edificio, eran los ángeles tallados en las vigas del teatro y el persistente rumor de que los rezos de las monjas aún podían oírse ocasionalmente suspirados entre los silencios. (Skal, 1993, pp. 64-66).

Sobre 1870, se convirtió en el lugar de predicación del Padre Didon, sacerdote jacobino famoso por su fanatismo extremo. Aprovechaba la situación de la capilla, en Montmartre (en realidad, administrativamente era la zona de Pigalle) para atacar a prostitutas con exageradas descripciones sobre la tortura de las almas y el Infierno. La peculiar decoración del espacio aportó teatralidad y terror a sus misas, lo que no gustaba a los habitantes de un barrio bohemio. Tan poco gustaban sus discursos que, años después, se quemó parte de la capilla y no se restauró. No fue hasta 1880 cuando el pintor y diseñador Georges Rochegrosse, lo convirtió en su estudio. Tres años más tarde, pinta su más polémica obra *Andromaque* (fig.4), tachada de excesivamente explícita y sangrienta.



Fig 4. *Andromaque* de Georges Rochegrosse (https://nl.pinterest.com/pin/462674561704443034/)

Si el edificio ya era idóneo para el Grand Guignol, también lo era la zona:

> Montmartre era una zona tradicionalmente ligada al pensamiento radical y acción (la Comuna de París de 1871, por ejemplo, fue iniciada en Montmartre). También se asoció con el mundo de la actuación y el espectáculo, donde separados coexistieron tradiciones de entretenimiento en vivo (incluyendo las famosas *maisons de tolérance* de Piagalle). Era zona de cabarets y de excitantes emociones de otro lugar verdaderamente legendario, el Moulin-Rouge (inaugurado en 1889, ocho años antes del Grand Guignol). Con respecto a más tradiciones teatrales

> ortodoxas, Montmartre era esencialmente el hogar de las casas de melodrama 'sangre y trueno', teatros populares del siglo XIX que atraían a grandes audiencias de clase trabajadora con sus obras de crimen, asesinato, tragedia, actuación exagerada e histriónicas convenciones. Para los naturalistas radicales como Antoine, era el enclave natural para instalar sus pequeños teatros de vanguardia, bien alejados de la corriente cultural en el centro de la ciudad. Montmartre, donde los estratos más bajos de la sociedad parisina se mezclaban con miembros de la nueva generación de bohemios, intelectuales radicales de vanguardia, fue un hogar multifacético del espectáculo y una comprensión de lo social y entorno cultural de Montmartre es crucial para una comprensión completa del Grand Guignol. (Hand y Wilson, 2002, p.27).

**2.2. La fundación del teatro**

Fascinado por el barrio y por el Naturalismo del Théâtre Libre, fundado en 1887 por André Antoine, empezó la andadura teatral de Oscar Metenier. Este autor y novelista, seguidor de Zola y especializado en la clase baja parisina, alcanzó la fama cuando en 1896 adaptó el relato corto de Guy de Maupassant, *Mademoiselle Fifi*, la primera obra en Francia cuya protagonista era una prostituta. Como dramaturgo se especializó en *comédies rosses* (obras cortas de teatro que analizaban las vidas de los bajos fondos de París), con las cuales estuvo llenando la cartelera del teatro de Antoine. Metenier, contaba asesinatos y ejecuciones con gran nivel de detalle. Y lo hacía con conocimiento puesto que era Secretario de la Policía en la Tour Saint-Jacques, cuarto distrito, un trabajo que requería ser testigo de las ejecuciones por asesinato. Pero el teatro era su pasión y cuando cerró el Théâtre Libre quiso continuar con esa corriente naturalista, por lo que decidió comprar el antiguo convento, casualmente cerca del teatro de Antoine, atraído por su mala fama (él pensaba en ello como lo contrario, ya que era publicidad gratuita) para convertirlo en el que sería el teatro más pequeño del país, de 293 asientos (aunque los datos son contradictorios y se calcula que era de entre 230 y 280 butacas). Así se convirtió en el fundador y primer director del Théâtre du Grand Guignol y pronto empezó la polémica debido a "su reputación por el escándalo, la contradicción y el gusto por lo prohibido". (Deak, 1974, p.38).

Así, una tarde del 13 de Abril de 1897 quedó inaugurado el Théâtre du Gran Guignol. El nombre viene de los espectáculos de títeres de cachiporra de origen

Lyonnes, ya que si los niños disfrutaban de estas violentas representaciones, los mayores lo harían más si se enfocasen a una temática adulta. Aunque, se cree que el nombre también es un chiste interno que hace alusión a un crítico teatral odiado por los autores de la época.

Vestido de negro, acompañado de dos guardias Metenier inauguró el teatro con siete piezas cortas que mezclaban violencia, erotismo, comedia y drama. Así, ideó una fórmula de "duchas frías y calientes" que consistía en 1) un acto al levantar el telón, 2) un drama ligero, 3) una comedia, 4) una obra de terror, y 5) una farsa.

Además dividió sus obras *rosse* en dos categorías: las primeras llamadas obras de costumbres en los que se hablaba de los bajos fondos y se criticaba la mentalidad burguesa y las segundas, basadas en sucesos escabrosos que aparecían en la prensa.

### 2.3. Max Maurey, padre del Grand Guignol

Pese al éxito de cuatro temporadas de este teatro, Méténier en 1898, vendió su creación a Max Maurey, el considerado verdadero padre de este teatro. A día de hoy se desconocen las razones por las que Méténier vendió su creación cuando esta se encontraba en pleno auge y él había ganado fama por su sordidez. Sea como fuere, Maurey adaptó la idea, sin abandonar su carácter naturalista pero explotando todo aquello que convirtió al Grand Guignol en el tipo de teatro que se conoce hoy día. Maurey era un desconocido en la escena teatral pero era un gran empresario que no quería experimentar por lo que quiso hacer de este teatro un negocio aprovechando todo aquello que lo hizo famoso, explotó la vertiente terrorífica y eliminó el melodrama convirtiendo los espectáculos en verdaderas casas de los horrores, sustituyó las tramas sociales por el suspense psicológico, enfatizó en las obras la enfermedad mental y las deformaciones físicas además de ser más explícito en las torturas y muertes.

> El Grand Guignol de Maurey iba a ser 'puro teatro´. Es decir, un lugar donde cada tabú social fuera resquebrajado y destrozado. Este fórmula atraería al público francés que sació su sed de sangre y fascinación por el morbo devorando novelas pulp y revelaciones poco probables de tabloides. Esta clientela, en otras veces, acudían en masa a los espectáculos de monstruos del país y museos de cera que presentaban cámaras del horror y crímenes sensacionalistas. (Gordon, 2016, p.22).

Su éxito también se basó en adoptar y mejorar la narrativa propuesta por Métenier. Por un lado, su *douche écossaise,* es decir, las duchas calientes y frías, en las que e intercalaban grotescas comedias con oscuros dramas. Por otro, dio con la clave que originó el terror en el teatro y es que generar sensación de miedo e inseguridad no debe estar centrado en los personajes, es especialmente al público el que se le deben generar estas sensaciones. Por ello, creó los sangrientos carteles de las obras, hoy populares, además de idear otros tipos de publicidad. Fascinado por la primera aparición de Meténier de negro y con dos guardias, quiso recoger esa sensación de teatro expandido donde realidad y ficción se confunden, y la llevó al extremo, convirtiéndose en una de las señas de identidad del Grand Guignol. Para ello, se apoyó en el actor y director Paul Ratineau (fig.5).

Ratineau, que se convirtió en el técnico de luces, sonido y efectos especiales, concebía los espectáculos como un coreografiado truco de un ilusionista que iba desde desviar la atención del espectador con la iluminación, los trucajes de decorados o la utilización de sonidos fuera de escena. Su utilización del sonido para crear atmósfera y asustar le convirtieron en un pionero de los efectos que más tarde se utilizarían en cine como el *foley* o el *jump scare* del cine de terror. También añadió otros elementos que aumentaban la sensación de angustia en el público, como contratar a un médico, el *medecin de service*, que estaba presente en las funciones y que atendía a las personas que se desmayaban, algo habitual. Se comenta que durante la representación de *Un crimen en la casa de los locos* hubo 38 desmayos entre los 80 espectadores. En palabras de Henri-René Lenormand, autor de *La folie blanche* (1905):

> Sabía más que nadie en París sobre la técnica de efectos de terror: era un experto en armamento escénico, manchas de sangre, quemaduras de ácido, úlceras pestilentes y cabezas cortadas, y tenía la compostura de un director de escena muy experimentado, un malvado sentido del humor montmartreano y una memoria que contenía, con asombroso detalle, todo sobre el teatro del miedo. (Rivière y Wittkop, 1979, p. 84).

Mencionada la obra *Un crimen en la casa de locos* (fig.6), su autor se convirtió en uno de los apoyos de esta nueva etapa de Maurey: André de Lorde, el denominado *Prince de la Terreur* y autor más prolífico ya que escribió obra desde la



Fig. 5. Paul Ratineau con uno de sus efectos
(https://www.props.eric-hart.com/tag/paul-ratineau/)

fundación del teatro hasta su muerte en 1933, contabilizándose unas 150 obras, 100 de ellas entre 1901 y 1926. Lorde era jefe de bibliotecarios en la Bibliotèque de l´Arsenal, lo que le fió acceso a gran cantidad de obras, y un reputado dramaturgo que había colaborado con Antoine y Métenier. Su obsesión por la muerte le llegó cuando su padre, doctor de profesión, le llevó a trabajar con él. Debía certificar una muerte y el pequeño Lorde, que no llegó a ver el cadáver, imaginó como sería de forma salvaje. Así se gestó su obsesión con la muerte que culminó cuando su padre le obligó a ver el cadáver de su abuela para hacerle ver que la muerte era algo natural. En él creó el efecto contrario y su obsesión aumentó. Su terapeuta, el doctor Alfred Binet, aseguraba que Lorde era una persona depresiva y estancada en la adolescencia que se preocupaba más por sus obras que por su salud mental. Binet, llegó a ser uno de los estrechos colaboradores de Lorde junto con otros médicos, los cuales le asesoraban para crear una obra tan aterradora que todos los espectadores abandonasen el teatro a los pocos minutos de empezar la función. Para ello, el dramaturgo ideó una fórmula para el terror en el teatro: crear tramas en las que el suspense crece hasta acabar con un trágico final o preparar al espectador desde el principio para un esperable trágico final. Sea como fuere además, Lorde tiene el mérito de ser el primer dramaturgo en ambientar tramas en psiquiátricos y quirófanos.




Fig. 6. Cartel de la obra *Un crimen en la casa de locos* (https://marcianosmx.com/grand-guignol-teatro-horrores/)

Maurey, de Lorde y Ratineau (este último según los críticos y estudiosos, está muy por encima de Antoine) convirtieron al Théâtre du Grand Guignol en una de las mayores atracciones de París. En palabras de Mel Gordon: "Después dela Torre Eiffel pero igualmente con las *maisons de tolerance* (los burdeles legalizados), Maxim's, y el Louvre, el Théâtre de Grand Guignol se había convertido en la atracción turística más conocida de París en 1910". (Gordon, 2016, p.30).

**2.4. Del esplendor a las crisis. El fin del Grand Guignol.**

Pero el éxito se truncó en 1914 con la Primer Guerra Mundial y con ellos el fin de la *belle epoque* francesa, la cual conviene matizar:

> La Francia de esta época estaba irremediablemente dividida en clases, exacerbada por las crisis políticas nacionales e internacionales [...]. En 1900, apenas uno de cada cuarenta niños recibía educación formal más allá de los once años y la educación de las niñas fue estadísticamente insignificante. (Hand y Wilson, 2002, p.15).

Maurey pensaba que los horrores escénicos poco podían hacer con los horrores reales de la guerra, y la gente perdería el interés en los espectáculos violentos. Por eso, en 1915, abandonó la dirección del Théâtre du Grand Guignol y tomo el control de un teatro más amable, el Théatrê des Varietés, el cual regentó hasta su muerte en 1947. El nuevo director del teatro era Camille Choisy y la financiación venía del actor de origen rumano Charles Zibell, el cual no se involucró en los espectáculos mas que dando dinero. Curiosamente, Maurey se equivocó la gente tenía más ganas de sangre que antes y con esta nueva dirección, el Théâtre du Grand Guignol empezó la denominada época dorada al terminar la guerra en 1918, llegándose a convertir en uno de los más importantes teatros de variedades junto con la Comédie Française y el Folies Bergères. Su éxito se convirtió en internacional, de hecho el Grand Guignol se exportó a Londres con éxito entre 1920 y 1922. A grandes rasgos, su éxito se basó en utilizar en escena todos aquellos artefactos que había traído la guerra para provocar dolor: explosivos, aparatos eléctricos o gases venenosos serían los nuevos elementos para torturar y matar.

Si Maurey alcanzó el éxito con de Lorde y Ratineau, Choisy lo alcanzó gracias a la ayuda de la actriz más emblemática de este teatro: Paula Maxa (fig.7) y L.Paulais.



Fig. 7. La actriz Paula Maxa (http://www.agenteprovocador.es/publicaciones/la-mujer-mas-asesinada-del-mundo-y-otro-seres-del-theatre-du-grand-guignol)

Maxa fue la denominada `mujer más asesinada del mundo´ o La Sarah Bernhardt de *l'impasse Chaptal*. Nacida en 1898 como Marie-Thérèse Beau, debutó en el Théâtre du Grand Guignol en 1916 con la comedia de Marcel Gerbidon *Le Grain de poivre.* Ella convirtió el sufrimiento escénico en un arte y se calcula que fue asesinada en escena 10.000 veces de unas 60 formas distintas. El primer historiador de este teatro, que además era secretario de Choisy, Camilo Antona-Traversi, contó cuales eran las palabras más utilizadas por la intérprete. Estas eran: "¡Ayuda!" (983 veces), "¡Asesino!" (1.263 veces), y "¡Violación!" (1,804 veces). Maxa defendió su trabajo y comentó el poder de la escena frente al cine: "En el cine tienes una serie de imágenes. Todo sucede muy rápido. Pero ver a gente de carne y hueso sufriendo y muriendo lentamente al ritmo que requiere la actuación en vivo, eso es mucho más efectivo. Es una cosa completamente diferente" (Pierron, 1995, p. 1392).

Por su parte L. Paulais, *le Mounet-Sully du Grand Guignol*, se le considera el actor que marcó el inicio la interpretación para este teatro. Si antes de Choisy las interpretaciones eran meramente naturalistas, en esta etapa se valía de emociones intensas influidas por el cine y el Expresionismo.

Además de por estos nuevos actores, esta etapa de esplendor es recordada por afianzar la narrativa del Grand Guignol, es decir, obras de un solo acto. Esto se debe al empeño de Choisy, puesto que este tipo de obras desapareció tras la progresiva desaparición colapso del simbolismo antes del inicio de la Primera Guerra Mundial. Choisy además abogó por una gran verosimilitud en decorados, que ahora se viraba más al fantástico al añadir modernos dirigibles, submarinos, o fábricas.

Pero después de una época de esplendor, llega la decadencia. Zibell se encontraba prácticamente en la ruina debido a las pérdidas por la guerra y la posterior inflación por lo que no podía seguir financiando estos espectáculos, por lo que vendió su parte al dramaturgo, director y productor Jack Jouvin en 1926. Este quería encontrar beneficios y comenzó con cambios drásticos, lo cual no gustó a Choisy, que terminaría abandonado el teatro en 1928 para un año después fundar el que sería el principal rival del Théâtre du Grand Guignol, el denominado Thèâtre du Rire et de L'Epouvante (Teatro de la risa y el susto) bajo la dirección de Jacques Albert. El primer gran cambio era tornar la compañía en algo más anónimo y sin estrellas. Este hecho hizo enfadar a Maxa, que había conseguido hacer de este

teatro su especialidad. Empezó una dura batalla de críticas a Jouvin ayudándose de Antona-Traversi, también afín a Choisy, ya que además no podía romper su contrato. Finalmente pudo hacerlo en 1933, creando su propio Théâtre de la Vice et de la Vertu el cual fue un fracaso, lo que le hizo volver a la casa que la hizo famosa y hacer las paces con Jouvin.

El primer gran cambio de Jouvin fue el cambio de repertorio (mucho escrito por él mismo con diversos pseudónimos), tornándolas en un espectáculo "más elegante":

> Él minimizó la tradición de Lorde de la violencia física y la tortura extrema de la carne, conservando sólo tres de las obras maestras del Príncipe en total. El horror moderno de Jouvin juega una mezcla de amenazas psicológicas y sexuales dentro de los formatos tradicionales de crimen y laboratorio. La crueldad mental, la homosexualidad, la histeria, la traición inesperada y el suspenso alimentaron la tramas. La mayoría de las tontas farsas sexuales fueron eliminadas. Incluso las comedias de "ducha caliente" se vuelven menos obscenas y física. (Gordon, 2016, p. 35).

Este se dice que fue el factor clave de la decadencia de este teatro pero la causa no está solo en los cambios de Jouvin, el cual mantuvo vivo el teatro pese a la adversidad. A finales de los felices años 20 comenzó una etapa de pesimismo debido al *Crash* de Wall Street de 1929 y al auge del fascismo en Europa. A esto hay que sumarle una decadencia del teatro en general debido a la aparición del cine sonoro, que se resintió más en el Grand Guignol debido al éxito del terror en cine en especial por las películas de monstruos de la Universal. Por todo esto, la última función de Jouvin al frente del Théâtre du Grand Guignol fue en julio de 1938, dejándola en manos de Clara Bizou hasta que en febrero de 1939 fue remplazada por la actriz británica Eva Berkson. Ella quiso revitalizar el teatro con obras más críticas con la situación de la época, llegando incluso a escribir una obra de terror sobre las torturas nazis en Polonia. La actriz Paula Maxa siguió actuando pero sus capacidades mermaron ya que sus cuerdas vocales quedaron muy dañadas como consecuencia de años de gritos escénicos. Berkson finalmente tuvo que huir en 1940 a Inglaterra cuando los alemanes ocuparon Francia, lo que empujó a Maxa a tomar decisiones más creativas y a la vuelta de Choisy, que decidieron volver a las obras clásicas. Durante la ocupación nazi surgió algo inseperado: el

Théâtre du Grand Guignol se convirtió en uno de los espectáculos favoritos de los enemigos, de hecho era la forma de entretenimiento favorita de Goering. Pero las SS y la Gestapo no veían con buenos ojos estas obras tachadas de *Entartete Kunst* o arte degenerado, por lo que el peligro de prohibición estuvo presente. Finalmente en el año 1944, las tropas aliadas liberaron Francia calmando la situación, la cual terminaría en 1945 con el fallecimiento de Choisy. Ante la incertidumbre de un posible cierre, Berkson reclamó la dirección del teatro, esta vez junto a su marido, Alexander Dundas pero ya nada sería igual. Los ciudadanos franceses criticaban toda forma de espectáculo que hubiese entretenido a los nazis, y el Grand Guignol fue rentable años atrás gracias a estos. Además Maxa tuvo que retirarse por sus problemas vocales y en 1942 fallece de Lorde, por lo que el teatro del horror quedó huérfano. En 1951, Berkson decidió abandonar la dirección del teatro.

Con la debacle, varios fueron los directores en la última etapa del Grand Guignol. En 1951, Charles Nonon empezó como administrador pero, tras un año, tuvo que marcharse a Inglaterra por las deudas pese a haber contratado a los hijos de Maurey: Denis y Marcel, los cuales añadieron al repertorio comedias bufas y revistas musicales. El experimento no funcionó y desde 1954 a 1958, la escritora de sucesos y periodista feminista Raymond Machard, asumió la dirección. Bajo su nueva dirección se tuvieron en cuenta las obras de años pasados pero se prefirió hacer espectáculos "más elevados" como *No Orchids for Miss Blandish* de James Hadley. También quiso volver a los tiempos de la publicidad de Métenier, Maurey y Ratineau, como fingir el secuestro de una actriz antes del estreno de la obra anteriormente mencionada. Pero el teatro parece que tuvo una "maldición" que les quitó las ganas de este tipo de trucos: el escritor de *La máquina de matar* falleció la noche del estreno y el técnico asesor de una obra sobre carreras de coches, murió en un accidente automovilístico. Marchard abandonó su cargo y en 1959 Fred Pasquale se convirtió en su director, pero ya no era lo mismo. El Grand Guignol se convirtió en un espectáculo *camp* para diversión de unos pocos seguidores franceses y de turistas que no paraban de reír. La calidad de los espectáculos cada vez fue más baja para ajustarse a este nuevo público, tanto es así que en 1960 el escritor, actor y director Eddy Ghilain, fue el único escritor de todas las obras estrenadas. Ante la desesperación, Nonon, volvió a asumir la directiva en 1961 hasta que, finalmente, el teatro tuvo que cerrar sus puertas en 1962.

## CONCLUSIONES

Pese a caer en un olvido, especialmente desde el mundo académico, el Théâtre du Grand Guignol es uno de los tipos de teatro que más ha influenciado a otras artes como el cine, el cómic o los videojuegos. En su contra ha jugado, la decadencia de su etapa final, que llegó a asociarse al nazismo y el hecho de influir a medios "nuevos", que siguen siendo denostados por la denominada "alta cultura", y la última etapa del teatro en el que se ofrecía un producto más *camp* y es con el que erróneamente suele asociarse.

Por otro lado, también vemos que el Théâtre du Grand Guignol es un ejemplo de que el terror en el teatro, no solo no existe, además es es viable y rentable. La solución para su relanzamiento es abaratar costes e ir ofreciendo la oferta poco a poco a un público que no está acostumbrado a estas convenciones en escena pero sí en otros medios como el cine. El público joven, el gran olvidado del teatro, es el *target* perfecto para estos espectáculos. Para una generación acostumbrada a las narrativas fragmentadas e hiperestimuladas, la oferta de un teatro que mezcla diversos géneros y estilos, en diversas piezas cortas, y que además cuentan con unos efectos vistosos, es apuesta segura. Además, el morbo por lo escabroso y lo sanguinolento es atractivo por el gusto del ser humano a lo prohibido y la sangre, más que un recurso escénico, es un llamamiento a lo divino. El propio origen de las artes escénicas viene de los sacrificios.

Por tanto, este teatro merece una segunda vida en escena, más reconocimiento y un estudio serio en las diferentes Escuelas de arte dramático aunque sea por ser el heredero del Naturalismo y el antecedente de, entre otros, el Teatro Pánico.

## BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

Arias R, Ólger A. (2011). Hacia una nueva configuración del cuerpo humano en el arte. *El Artista,* (8),68-87. Disponible en: https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87420931005 (consultada 12/04/22)

Bloom, H. (1999). *Shakespeare: The Invention of the Human.* Nueva York: Riverhead Books.

Carmona, L. (2012). *Cine Insano*. Madrid: T &B Editores.

Carroll, N. (1990) *The Philosophy of Horror.* Londres: Routledge.

Deak, F. (1974, marzo). Théâtre du Grand Guignol. *The Drama Review*, volumen 18, pp.35-43.

Fernández-Galiano, M. (1986). *Tragedias de Esquilo.* Editorial Gredos: Madrid.

GORDON. M. (2016). *Theater of Fear and Horror: The Grisly Spectacle of The Grand Guignol of Paris 1898 – 1962.* Washington: Feral House.

HAND, R. & Wilson, M. (2002). *Grand-Guignol. The French Theatre of Horror.* RU: University of Exter Press.

HAND, R. & Wilson, M. (2016). *Performing Grand-Guignol*. RU: University of Exter Press.

JOSEPHSON, M. (1928). *Zola and his time,*.Nueva York: Star Books.

LAWSON, J.H. (1995). *Teoría y técnica de la Escritura de obras teatrales. Madrid : Asociación de Directores de Escena de España, D.L.*

LARSON, F. (2014). Very Short Book Excerpt: The Allure of Execution de https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2014/11/the-allure-of-execution/380803/ (consultada 24/03/22)

LAWRENCE, L.C. La teoría ritual del teatro. *Fragmentos*, número35, pp. 37- 48.

MASSON, J. & Sekine, N. (1988). *Butoh. Sombra de Oscuridad*. Tokyo: Shufunutono.

MUÑOZ-SANTOS, E. (2019). Munera gladiatoria, grandes espectáculos romanos de https://antiguaroma.com/munera-gladiatoria-grandes-espectaculos-romanos/#:~:text=En%20Roma%2C%20la%20primera%20lucha,y%20celebrada%20durante%20su%20funeral. (consultada 04/05/22)

NEVITT, L. (2013). *Theatre & Violence. Bloomsbury: RGP.*

OLIVA, C. & Torres F. (2006). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra.

PIERRON, A. (1995). *Le Grand Guignol: le théâtre des peurs de la Belle Epoque.* Paris:Laffont.

RAVENSCROFT, E. (1687). Titus Andronicus, or the Rape of Lavinia*. To the reader.* 21 de Diciembre. Londres.

RIVIÈRE, F. & Wittkop, G. (1979). *Grand Guignol*. París: Henri Veyrier.

SKAL, D. (1993). *Monster Show. Una historia cultural del horror.* Nueva York: Farrar Straus & Giroux.

SONTAG, S. (1986). Benjamin, el último intelectual. *Revista Vuelta*. Número 30.

ZOLA, E. (1881)*. El naturalismo en el teatro.* Francia.


Acorda, Maria!






Cartel de la actividad

# PROYECTO DE INNOVACIÓN INTERCENTROS *Acorda, Maria! La Revolución Femenina en la Dictadura Portuguesa*

**Gema Inmaculada Guillén Guillén**
Escuela Oficial de Idiomas de Navalmoral de la Mata
giguillen g01@educarex.es

## INTRODUCCIÓN

El proyecto de innovación intercentros *Acorda, Maria! La revolución femenina en la dictadura portuguesa* se ha desarrollado, al abrigo de la convocatoria de proyectos de innovación correspondiente al curso 2023/2024 del Servicio de Innovación, Formación del Profesorado y Emprendimiento de la Junta de Extremadura.

Fueron líneas maestras en el diseño de la propuesta inicial los siguientes objetivos de trabajo:

1. Reivindicar y poner en valor del papel de la mujer como agente de cambio durante el periodo de la Dictadura en Portugal y el recorrido de transición al periodo democrático que se inaugura con la Revolución de Abril de 1974.
2. Reivindicar y poner en valor del papel de la mujer como agente de cambio en contextos políticos recientes desde contextos cotidianos y pragmáticos.
3. Visibilizar de la lengua portuguesa en la realidad educativa extremeña, más allá de las aulas estancas de los centros de estudio, como herramienta posibilitadora de trabajo transversal para el acercamiento a la realidad histórica del panorama ibérico global.
4. Asentar y/o consolidar las bases del conocimiento lingüístico sobre la cultura material relativa al periodo trabajado como vía de acceso a los contenidos curriculares de carácter gramático, léxico y fonético.
5. Implementación/consolidación del conocimiento de la lengua portuguesa en centros escolares que hasta este momento no contaban con esa área de estudio de forma reglada o disponían de rudimentos normativos incipientes.

6. Reforzar el estudio de la lengua portuguesa en Extremadura como posibilitadora de comunicación entre pueblos que se reconocen, al tiempo, próximos, pero en gran medida desconocidos, en aras de la formación de una conciencia ibérica transnacional que dé respuesta a los desafíos históricos, sociales y culturales que españoles/as y portugueses/as tienen en común.

Como integrante de la modalidad de participación intercentros, el proyecto presentado fue pensado, *ab initio*, de forma que consiguiese abarcar la mayor diversidad posible de grupos de alumnado, tanto desde el punto de vista geográfico, como desde el punto de vista etario, formativo y de especialidad de estudio.

Siendo así, contamos, para el desarrollo de los objetivos planteados, con la participación de los siguientes centros educativos:

- Escuela Oficial de Idiomas de Navalmoral de la Mata (EOI Navalmoral de la Mata), con la intervención de parte del alumnado perteneciente al Departamento de Portugués del centro, coordinado por la docente Gema Inmaculada Guillén Guillén, también coordinadora General del Proyecto.
- Escuela Oficial de Idiomas de Cáceres (EOI Cáceres), con la participación del alumnado de Portugués del Aula Adscrita de Malpartida de Cáceres, coordinado por la docente M.ª de las Mercedes Nevado Floriano.
- Escuela Oficial de Idiomas de Mérida (EOI Mérida), con la participación de una sección del alumnado perteneciente al Departamento de Portugués del centro, coordinado por la profesora Paula Cristina Bravo Ferreira da Silva.
- Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura (ESAD de Extremadura), con la participación de grupos de alumnos y docentes bajo la coordinación del profesor/Director Ángel Jiménez Iglesias.
- Colegio de Educación Infantil y Primaria "Máximo Cruz Rebosa" de Piornal (Cáceres), con la participación del alumnado de Portugués del centro, bajo la coordinación de la profesora Clarisa Carrasco Bárbara.

## METODOLOGÍA Y DESARROLLO DEL PROYECTO EN LA ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE EXTREMADURA

De acuerdo con los presupuestos presentados en el proyecto inicial, la metodología de base para el desarrollo de nuestro trabajo asienta sobre la celebración de diversos talleres temáticos, en los que se ha privilegiado la implicación

del alumnado y el cuerpo docente participante, con orientación diferenciada en función de la edad, entorno sociocultural y especificidad del centro escolar de referencia. La detección de necesidades específicas del alumnado en cada caso, así como la búsqueda de estrategias de intervención en el aula, actividades y propuestas de análisis han sido diseñadas de forma conjunta por parte de cada uno de los coordinadores de centro y la coordinación general del proyecto.

El abordaje metodológico de los talleres impartidos en la Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura ha sido definido en función de los siguientes objetivos:

1. Orientar el aprendizaje lingüístico al desempeño escénico de los participantes, vinculando así la naturaleza de los contenidos idiomáticos estudiados con los objetivos curriculares de la enseñanza de las artes escénicas.
2. Posibilitar el acceso a la lengua meta (portugués) por medio del recurso a la cultura material relacionada con el contexto de la dictadura en Portugal, de modo general y al con el periodo marcelista y los elementos precursores de la Revolución de Abril de 1974, en particular.
3. Integrar, de forma contrastiva y relevante, el conocimiento de la historia reciente de Portugal y la historia española de las últimas décadas.
4. Reforzar los ya existentes vínculos entre pares en la prosecución de objetivos comunes de trabajo.

Con base en estos objetivos, a lo largo del primer año de desarrollo de este proyecto en el contexto de la Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura, se ha procedido por medio de diseño de dos líneas de actuación que han transcurrido de manera simultánea:

- Por un lado, los/as alumnos/as del centro inscritos/as en el proyecto han participado de forma activa en cinco talleres de Lengua y cultura portuguesas impartidos por las docentes coordinadoras de Escuelas de Idiomas. Dichos talleres tenían carácter temático, tanto desde el punto de vista lingüístico como desde el punto de vista cultural. El trabajo sobre los contenidos de lengua tuvo en todo momento como finalidad la búsqueda del desempeño fonético y la reproducción de patrones de entonación que resultasen lo más ajustados posible a la sonoridad y el ritmo y prosodia en lengua portuguesa.

- Por otro lado, el grupo de docentes del centro, bajo la coordinación del profesor Ángel Jiménez Iglesias ha desarrollado un conjunto de dramaturgias sobre la base de textos literarios y documentos reales propuestos por las docentes coordinadoras de las Escuelas Oficiales de Idiomas. Para tal, los textos originales en portugués fueron seleccionados en función de su potencialidad dramática en vistas al futuro trabajo con el alumnado por parte de los docentes de la Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura. Seleccionados los textos, se procedió a una traducción de estos al español para poder elaborar las dramaturgias correspondientes. Por último, dichas dramaturgias fueron de nuevo traducidas al portugués, lengua meta del proyecto, para ser así trabajadas posteriormente con el alumnado. Esos textos dramatizados y sus correspondientes traducciones a la lengua portuguesa son los que el lector encontrará a continuación en estas páginas.

De acuerdo con lo que ya fue mencionado más arriba, y dada la naturaleza marcadamente cultural de este proyecto, la metodología de base recoge los planteamientos y presupuestos de actuación de la metodología CLIL, basada en la apropiación de los contenidos de lengua por medio del aprendizaje integrado de diversas áreas del conocimiento siempre en la lengua de destino. El recurso a los contenidos artísticos, históricos, literarios y culturales desarrollado a lo largo de los diferentes talleres perseguían la inmersión de los/as alumnos/as y profesores/as de la Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura en el horizonte de nuestro país vecino desde una perspectiva multidimensional que facilitase la incorporación de contenidos de carácter fonético y prosódico.

## CONCLUSIONES Y PERSPECTIVAS

Todas las actuaciones presentadas hasta ahora tuvieron lógica culminación con la celebración de las Jornadas de Encuentro entre la Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura y la Escola Superior Artística do Porto. Fruto del excelente trabajo de alumnos/as y profesores/as, dos de las dramaturgias elaboradas fueron llevadas a escena en este contexto, en las ciudades de Oporto (29 de noviembre de 2024) y Vila Nova de Gaia (30 de noviembre de 2024), haciendo efectivo, de este modo, el camino hacia la internacionalización del centro por medio del desarrollo conjunto de iniciativas entre España y Portugal.

En una perspectiva global, destacamos la disponibilidad y la implicación del alumnado y el cuerpo docente de la Escuela Superior de Arte Dramático, tanto por el empeño en la realización de las actividades propuestas como por la pulcritud y la excelencia del trabajo desarrollado.

Desde el inicio de la andadura del proyecto *Acorda, Maria! La revolución de la dictadura femenina en Portugal* hasta el momento presente, la propia inercia de las dinámicas desarrolladas ha permitido que, si bien de forma latente, no hayan cesado ni el interés manifestado ni la propuesta de acciones. Así, ha sido propuesta la continuación de este trabajo para el curso 2024/2025, en la esperanza de que, establecidos los lazos de trabajo a lo largo del pasado año lectivo, podamos contar, en el futuro próximo, con la posibilidad de explorar nuevos caminos de colaboración.

A nuestro juicio, la interdisciplinaridad y la búsqueda de objetivos y horizontes comunes entre docentes y discentes de diferentes especialidades, niveles de aprendizaje y estratos socioculturales son la piedra de toque de un sistema educativo que consiga avanzar, en la complejidad del contexto actual. A nuestro juicio, concluimos, continúa vigente el reconocimiento de cuantos, a lo largo de la historia, fueron protagonistas en la sombra, de forma implícita o explícita. La mujer, entre ellos, pero no solo.

# APRESENTAÇÃO PROJETO DE INOVAÇÃO *Acorda, Maria! A Revolução Feminina na Ditadura Portuguesa*

**Gema Inmaculada Guillén Guillén**
Escuela Oficial de Idiomas de Navalmoral de la Mata
giguilleng01@educarex.es

## INTRODUÇÃO

O projeto de inovação intercentros *Acorda, Maria! A revolução feminina na ditadura portuguesa* foi desenvolvido no âmbito da candidatura para projetos de inovação correspondente ao ano letivo 2023/2024 do "Servicio de Innovación, Formación del Profesorado y Emprendimiento" da "Junta de Extremadura".

As linhas fundamentais para o planeamento da proposta inicial foram delimitadas pelos seguintes objetivos de trabalho:

1. Reivindicar e valorizar o papel da mulher como agente de mudança durante o período da Ditadura em Portugal e a transição para o período democrático que foi inaugurado com a Revolução de Abril de 1974.
2. Reivindicar e valorizar o papel da mulher como agente de mudança em contextos políticos recentes, do ponto de vista quotidiano e pragmático.
3. Visibilizar a língua portuguesa na realidade educativa estremenha, para além da compartimentação dos diferentes centros de estudo, como ferramenta possibilitadora de trabalho transversal para a aproximação da realidade histórica no panorama ibérico global.
4. Sentar e/ou consolidar as bases do conhecimento linguístico sobre a cultura material relativa ao período trabalhado como via de acesso aos conteúdos curriculares de carácter gramático, léxico e fonético.
5. Implementar/consolidar o conhecimento da língua portuguesa em centros escolares que previamente não incluíam essa área de estudo de forma regulamentada ou contavam apenas com rudimentos normativos incipientes.

6. Reforçar o estudo da língua portuguesa na Estremadura enquanto possibilitadora de comunicação entre povos que se sentem próximos, mas, em grande medida, desconhecidos, em prol da formação de uma consciência ibérica transnacional que responda aos desafios históricos, sociais e culturais que os espanhóis e os portugueses têm em comum.

Concorrente dentro da modalidade de participação intercentros, o projeto apresentado foi pensado, *ab initio*, de forma a conseguir abranger a maior diversidade possível de grupos de alunos/as, quer do ponto de vista geográfico, quer do ponto de vista etário, formativo e de especialidade de estudo.

Deste modo, contámos, para o desenvolvimento dos objetivos propostos, com a participação dos seguintes centros educativos:

- Escola Oficial de Idiomas de "Navalmoral de la Mata" (EOI Navalmoral de la Mata), com a intervenção de uma parte dos alunos/as pertencentes ao Departamento de Português, coordenados/as pela docente Gema Inmaculada Guillén Guillén, também Coordenadora geral do Projeto.
- Escola Oficial de Idiomas de Cáceres (EOI Cáceres), com a participação dos/as alunos/as de Português do polo de Malpartida de Cáceres, coordenados/as pela docente Mª. de las Mercedes Nevado Floriano.
- Escola Oficial de Idiomas de Mérida (EOI Mérida), com a participação de uma parte dos/as alunos/as estudantes do Departamento de Português, coordenados/as pela professora Paula Cristina Bravo Ferreira da Silva.
- Escola Superior de Arte Dramática da Estremadura (ESAD de Estremadura), com a participação de grupos de alunos/as e docentes sob a coordenação do professor/Diretor Ángel Jiménez Iglesias.
- Escola de Educação Infantil e Primária "Máximo Cruz Rebosa", de Piornal (Cáceres), com a participação dos/as alunos/as de Português, sob a coordenação da professora Clarisa Carrasco Bárbara.

## METODOLOGIA E DESENVOLVIMENTO DO PROJETO NA ESCOLA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICA DA ESTREMADURA

De acordo com os pressupostos apresentados no projeto inicial, a metodologia de base para o desenvolvimento do nosso trabalho assenta sobre a realização de diversas oficinas temáticas, em que se privilegiou a implicação dos/as

alunos/as e docentes participantes, com uma orientação diferenciada em função da idade, o entorno sociocultural e a especificidade do centro escolar de referência. A deteção de necessidades específicas dos/as alunos/as em cada caso e a procura de estratégias de intervenção em sala de aula, atividades e propostas de análise foram estabelecidas de forma conjunta por cada uma das coordenadoções de centro e pela coordenadora geral do projeto.

A abordagem metodológica das oficinas realizadas na Escola Superior de Arte Dramática da Estremadura foi definida visando os seguintes objetivos:

1. Orientar a aprendizagem linguística para o desempenho cénico dos/as participantes, vinculando, deste modo, a natureza dos conteúdos idiomáticos estudados aos objetivos curriculares do ensino das artes cénicas.
2. Possibilitar o acesso à língua-alvo (português), por meio do recurso à cultura material relacionada com o contexto da ditadura em Portugal, de modo geral e do período marcelista e os elementos precursores da Revolução de Abril de 1974, em particular.
3. Integrar, de forma contrastiva e relevante, o conhecimento da história recente de Portugal e da história espanhola das últimas décadas.
4. Reforçar os vínculos já existentes entre pares na prossecução de objetivos comuns de trabalho.

Com base nestes objetivos, ao longo do primeiro ano de desenvolvimento deste projeto no contexto da Escola Superior de Arte Dramática da Estremadura, foram estabelecidas duas linhas de atuação que decorreram de forma simultânea:

- Por um lado, os/as alunos/as da escola inscritos/as no projeto participaram de forma ativa em cinco oficinas sobre Língua e cultura portuguesas lecionadas pelas docentes coordenadoras das Escolas de Línguas. Estas oficinas tiveram carácter temático, quer do ponto de vista linguístico, quer do ponto de vista cultural. O trabalho sobre os conteúdos de língua teve sempre como finalidade a procura do desempenho fonético e a reprodução de padrões de entoação suficientemente ajustados à sonoridade, o ritmo e a prosódia da língua portuguesa.
- Por outro lado, o grupo de docentes do centro escolar, sob a coordenação do professor Ángel Jiménez Iglesias criou um conjunto de peças de teatro sobre a base de textos literários e documentos reais propostos pelas docentes das Escolas Oficiais de Idiomas. Para isso, os textos originais

em português foram selecionados em função da sua potencialidade dramática, visando o futuro trabalho com os/as alunos/as por parte dos/as docentes da Escola Superior de Arte Dramática da Estremadura. Selecionados os textos, foi realizada uma tradução para o espanhol, de forma a poderem ser elaboradas as peças de teatro correspondentes. Finalmente, criadas as peças de teatro a partir dos textos originais portugueses traduzidos, seguiu-se com uma tradução destas criações para o português, língua-alvo do nosso projeto, de maneira a serem posteriormente trabalhadas com os/as alunos/as ao longo das sessões letivas em sala de aula. Os textos dramatizados, assim como as traduções para o português correspondentes constituem o material que o leitor pode encontrar a seguir nestas páginas.

Tendo em conta o anterior e atendendo à natureza marcadamente cultural deste projeto, a metodologia de base abraça a abordagem e os pressupostos de atuação da metodologia CLIL, baseada na apropriação dos conteúdos de língua por meio da aprendizagem integrada de diversas áreas do conhecimento, sempre na língua-alvo. O recurso aos conteúdos artísticos, históricos, literários e culturais desenvolvidos ao longo das diferentes oficinas buscaram a imersão dos/as alunos/as e professores/as da Escola Superior de Arte Dramática da Estremadura no horizonte do nosso país vizinho numa perspetiva pluridimensional que facilitasse a incorporação de conteúdos de carácter fonético e prosódico.

## CONCLUSÕES E PERSPETIVAS

Todas as atuações apresentadas até este ponto tiveram lógica culminação na celebração das Jornadas de Encontro entre a Escola Superior de Arte Dramática da Estremadura e a Escola Superior Artística do Porto. Fruto do excelente trabalho de alunos/as e professores/as, duas das peças de teatro criadas neste contexto foram levadas ao palco, com estreia, respetivamente, nas cidades do Porto (29 de novembro de 2024) e de Vila Nova de Gaia (30 de novembro de 2024), efetivando, deste modo, a via para a internacionalização do centro escolar graças ao desenvolvimento conjunto de iniciativas entre Espanha e Portugal.

Numa consideração global, salientamos a disponibilidade e a implicação dos/as alunos/as e da comunidade docente da Escola Superior de Arte Dramática,

tanto pelo empenho na realização das atividades propostas como pelo rigor e a excelência no trabalho realizado.

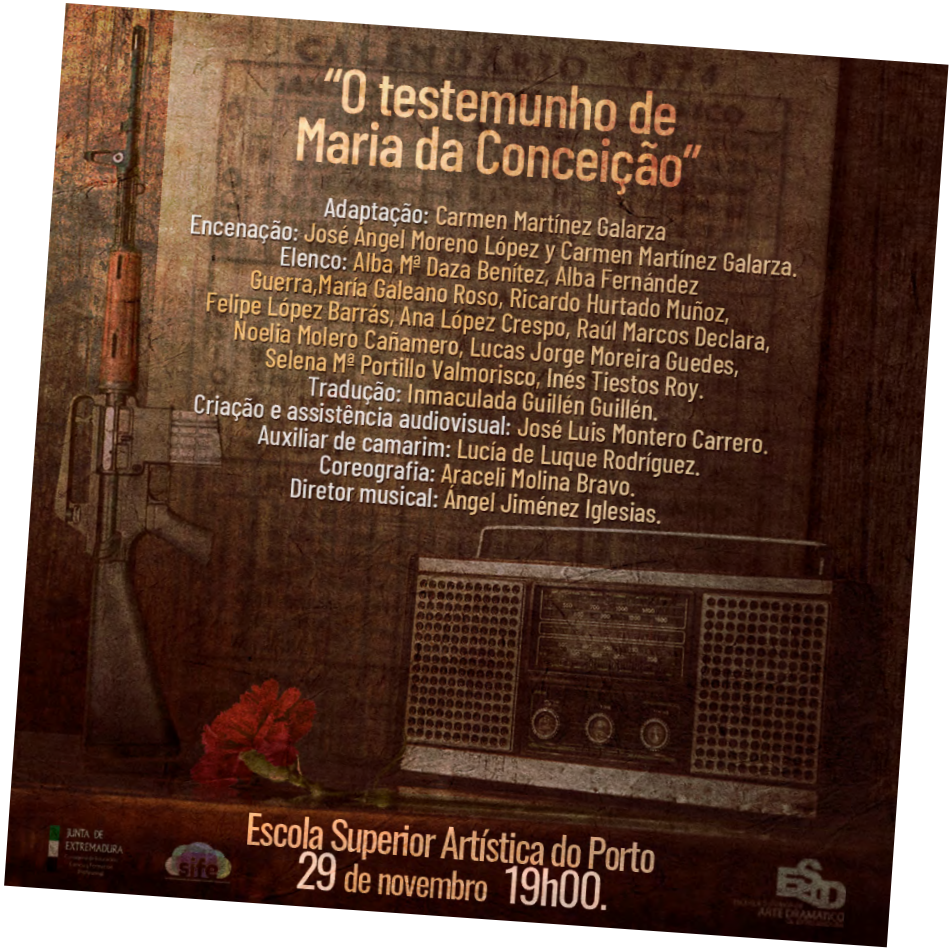
Desde o início do projeto *Acorda, Maria! A revolução feminina na ditadura portuguesa* até ao momento presente, a própria inércia das dinâmicas desenvolvidas permitiu que, mesmo que de uma maneira latente, não diminuísse nem o interesse manifestado nem a realização de diferentes ações. Deste modo, foi proposta a continuação deste trabalho para o ano académico 2024/2025, na expetativa de que, estabelecidos os laços de trabalho ao longo do passado ano letivo, possamos contar, no futuro próximo, com a possibilidade de explorar novos caminhos de colaboração.

Ao nosso ver, a interdisciplinaridade e a procura de objetivos e horizontes comuns entre docentes e discentes de diferentes especialidades, níveis de aprendizagem e camadas socioculturais constituem a pedra angular de um sistema educativo que consiga avançar, no meio da complexidade do contexto atual. Ao nosso ver, concluímos, continua vigente o reconhecimento de quem, ao longo da história, foi protagonista na sombra, de forma implícita ou explícita. A mulher, por exemplo, mas não apenas a mulher.

DRAMATURGIAS

# *EL TESTIMONIO DE MARIA DA CONCEIÇÃO MATOS ABRANTES**

**Carmen Martínez Galarza**
Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura
karmengalarza@educarex.es




* Dramaturgia realizada por Carmen Martínez Galarza a partir de *O testemunho de Maria da Conceiçao.*

## PERSONAJES

MARIA DA CONCEIÇÃO 1
MARIA DA CONCEIÇÃO 2
PIDE 1: Policía política
PIDE 2: Policía política
GNR 1: Guardia Nacional Republicana
GNR 2: Guardia Nacional Republicana
PIDE CAPELA: Jefe de brigada António Capela
INSPECTOR PIDE TINOCO
PIDE SERRA
MUJER PIDE
PIDE MANUEL RODRIGUES
PIDE MADALENA: Madalena das Dores Oliveira, conocida como la PIDE Leninha



Foto: José Montero

*El escenario casi está vacío, tan solo una silla de enea.*

**1**

MARIA 1: Mi nombre es Maria da Conceição Matos Abrantes. Nací en 1936, en São Pedro do Sul.

MARIA 1: Fui…

MARIA 2: Soy…

MARIA 1: Activista política y revolucionaria. Soy antifascista y militante en el Partido Comunista Portugués.

MARIA 1: Y hoy, el día 21 de abril de 1965, a las 4:30h de la mañana voy a ser detenida y acusada de desarrollar actividades contra la seguridad nacional.

*Mirando una foto que lleva entre las manos.*

Hijo mío.

*Los PIDE y la GNR derriban la puerta y entran a punta de pistola.*

PIDE 1: ¡No se mueva!

PIDE 2: ¡Arriba las manos!

MARIA 2: *Sonríe sin levantar las manos.* ¿Tanto jaleo para detener a una mujer indefensa?

PIDE 1: ¡Arriba las manos, me cago en dios!

*La policía se abalanza sobre ella, le arranca la foto, la registra con violencia. La esposan.*

PIDE 2: Zorra comunista.

*El PIDE 1 le agarra la cara.*

PIDE 1: ¿Estás cómoda?

*El PIDE 2 le acerca una silla de enea. La sientan. Ellos se desabrochan las chaquetas.*

PIDE 2: Estamos deseando escucharte.

MARIA 2: Fueron 17 horas de interrogatorio.

MARIA 1: Después me llevaron a Lisboa, a la sede de la PIDE.

**2**

*Le quitan las esposas. Salen los PIDE y la GNR. Entra la Mujer PIDE, la revisa sin pudor de arriba abajo: uñas, dientes, pechos, etc. Le habla con una falsa bondad.*

MUJER PIDE: Pobrecita, parece cansada. *Silencio.* ¿La han detenido? *Silencio.* ¿Cómo se llama? *Silencio.* ¿Dónde la han detenido? *Silencio. Sale.*

*Maria 2 se sienta. Entra PIDE 1 y PIDE 2 seguidos de PIDE Capela.*

PIDE CAPELA: Gritando. ¡Levántese! Cuando yo entro aquí tiene que ponerse en pie. *La levantan.* Tiene que identificarse. Rellene este papel.

MARIA 2: Nadie me puede obligar a decir o hacer algo que no quiera.

PIDE CAPELA: *Ríe.* Esta quiere llevar la bandera del Partido encima del ataúd.

**3**

MARIA 1: De madrugada, me llevaron al fuerte de Caxias, una de las principales prisiones que se utilizaba para encarcelar a presos políticos.

MARIA 2: La habitación tenía ocho camas, pero yo estuve siempre sola.

MARIA 1: Seis días después de mi detención me llevaron, una vez más, a la sede de la PIDE, en la calle António Maria Cardoso.

*Entra el Inspector PIDE Tinoco seguido del PIDE Serra y de la Mujer PIDE.*

INSPECTOR PIDE TINOCO: *Con alegría.* Buenos días Maria da Conceição. Vaya… Hace un día magnifico. Huele a mar y el aire es denso. *Suspira.* Serra, no sea grosero, salude.

PIDE SERRA: Buenos días, señora.

INSPECTOR PIDE TINOCO: Maria da Conceição Matos Abrantes. ¿Se encuentra bien? ¿Quiere agua? *Serra se ríe*. Silvia trae un vaso de agua por favor. Su marido le manda recuerdos. Domingos Abrantes, un buen tipo, sí señor. Sí, también está detenido. Maria da Conceição Matos Abrantes, dejó de estudiar en cuarto curso, después se puso a trabajar. Costurera…, obrera en una fábrica de corcho…, empleada de oficina, y su paso por el sanatorio, claro. Lo lamento.

PIDE SERRA: Lo sabemos todo de ti, todo sobre tus actividades en contra de la nación, así que déjate de mierdas y habla. Tu marido ya lo ha contado todo.

INSPECTOR PIDE TINOCO: Domingos, es muy hablador, un buen tipo. Lo sabemos todo. Pero queremos escucharlo de tu boca. De aquí no vas a salir hasta que hables. Tu marido está preocupado. Tiene mucho interés en saber si tienes compresas. *La Mujer Pide trae el vaso de agua.* Bebe, bebe. *Maria Bebe unos sorbos*.

PIDE SERRA: Todo. *Maria lo mira. Serra agarra el vaso y se lo hace beber a la fuerza.*

INSPECTOR PIDE TINOCO: Gracias Silvia. *La mujer PIDE va a salir*. Espera. Hasta que no hable no va a ir al baño. ¿Está claro?

MUJER PIDE: Sí, señor. *Sale.*

INSPECTOR PIDE TINOCO: Si no hablas tendrás que mearte y cagarte aquí mismo, delante de nosotros. Y tendrás que limpiar lo que hagas en el suelo con tu propia ropa.

PIDE SERRA: Habla o solo saldrás de aquí para ir al sanatorio o a la Morgue.

*Le quitan la ropa.*

MARIA 1: Para limpiar mis necesidades primero me quitaron el jersey de punto, después la blusa y a continuación la falda, porque durante los días y las noches que estuve allí no fui al baño, ni siquiera para lavarme las manos. El PIDE Serra quiso obligarme a llevar al baño las ropas empapadas de orina y de vómito. Me negaba terminantemente a hacer mis necesidades en el suelo. Tenía la esperanza de que cambiasen de idea. Aguanté hasta el final. Pero mi cuerpo se descontroló de tal forma que incluso después de ir a Caxias, me orinaba por los pasillos. No conseguía retener la orina.

*Sale el Inspector PIDE Tinoco seguido del PIDE Serra.*

MARIA 1: El día siete ya no pude comer.

**4**

*Entra la Mujer PIDE con un plato de comida.*

MUJER PIDE: Coma. *Intentando meterle una cuchara en la boca*. ¡Coma! Tiene que comer. Si no lo hace la vamos a sondar.

MARIA 2: Por favor… necesito un médico… tengo fiebre.

PIDE SERRA*: Desde fuera.* Me tiene hasta los mismísimos cojones ya. *Entrando.* ¿Ha comido?

MUJER PIDE: No

MARIA 2: Por favor… un médico…

PIDE SERRA: Mírame. *La abofetea.* ¡Qué me mires, coño! Ya lo sabemos todo. Si quieres salir de aquí tienes que hablar. Lo mejor para ti es que confieses.

MARIA 1: Debía de tener los nervios bastante descontrolados, porque lo único que hacía era reírme a carcajadas. *MARIA 2 Ríe a carcajadas.*

PIDE SERRA: Hija de puta. *Golpea el plato de comida y lo tira al suelo. Sale, seguido de La Mujer PIDE.*

**5**

*Entra el PIDE Manuel Rodrigues.*

PIDE MANUEL RODRIGUES: Una mujer preciosa. En mi opinión estás desaprovechada. Tu marido es muy poco hombre. Un cobarde. No como tú… pero tu valor no sirve de nada. ¿Sabes? Estas jodida. *Acariciando la cara de Maria, después su brazo.* Tu familia te está esperando. Están abajo. Vienen todos los días. Pero hasta que no hables no vas a poder recibir visitas.

MARIA 2: *Entre dientes, apenas se la entiende.* Nunca, nunca, nunca…

PIDE MANUEL RODRIGUES: ¿Cómo? Vamos, ¡habla!

MARIA 2: Nunca… nunca tendré visitas. Podéis matarme ya porque no diré absolutamente nada. *Gritando.* ¡Nada! ¡Nada!

PIDE MANUEL RODRIGUES: Estás bien jodida.

*Sale el PIDE Manuel Rodrigues.*

**6**

MARIA 1: Al día siguiente, el día ocho, empecé a ver bichos en las patas de una mesa, cosas monstruosas en las paredes y en el suelo. *Como insectos, empiezan a entrar todos los personajes que la han torturado y la torturarán. La miran fijamente, la llaman, sus voces suenan como cuchillos.* Ya no me sostenía de pie. Tenía dolores de cabeza fortísimos y vomitaba todo el rato.

*Comienza a sonar la canción Na Rua António Maria del cantautor Zeca Afonso. Los insectos comienzan a bailar en una especie de trance, no paran de reír. Las Marias, aterrorizadas, se refugian en un abrazo. Los insectos van desapareciendo a excepción de Tinoco y Serra que dejan de bailar volviendo a su rictus. Tinoco las separa. Maria cae al suelo y rompe a llorar. Tinoco y Serra la observan con los brazos cruzados.*

INSPECTOR PIDE TINOCO: Ya está loca. No se tiene en pie. Que vaya a pasar el fin de semana a Caxias y que vuelva el lunes por la mañana para seguir con el espectáculo.

MARIA 2: En los interrogatorios, a través de la *Tortura del sueño*, uno de los métodos de tortura más frecuentes, el objetivo de la PIDE era conseguir una confesión, teniendo en cuenta que, en la mayor parte de los casos, no existía ningún tipo de prueba incriminatoria.

INSPECTOR PIDE TINOCO: Ahora todavía está con la combinación, pero el lunes se queda desnuda. Entonces entrarán los caballeros y saldrán las señoras.

*Ellos salen.*

MARIA 1: Esa mañana me había bajado la regla. Anduve sucia todo el día, sin poder lavarme; fui a Caxias. Fui a la misma sala en la que había estado y seguí sola. Parecía que estaba loca. Me quedé afónica; no conseguía articular palabra. El lunes la PIDE me devolvió mi ropa, empapada de vómito y orina. Olía bastante mal. El martes me llevaron de nuevo a la sede de la PIDE. Después de sacarme fotografías y de tomarme las huellas dactilares, el PIDE Serra me condujo a la sala en la que había estado durante la tortura del sueño.

**7**

*Entra Serra.*

PIDE SERRA: ¿No vas a hablar? *Silencio.* Mírame, coño, ¿Vas a hablar o qué? Te juro por dios que si no hablas te van a arrancar la ropa hasta dejarte desnuda. Y lo que sigue no te va a gustar.

MARIA 1: No me lo creí.

*Entra la PIDE Madalena seguida de Tinoco, otra mujer PIDE, Serra y todos los demás.*

INSPECTOR PIDE TINOCO: Puede comenzar

PIDE MADALENA: ¿Vas a hablar?

*Silencio.*

*Dándole una bofetada.*

¿Me estas escuchando?

*Madalena hace una seña con su cabeza a su subalterna, que entiende perfectamente la orden y le quita el camisón.*

*La abofetea.* Hueles a mierda. Porque eres mierda, mierda roja. Una comunista de mierda. La abofetea de nuevo. Me voy a tener que desinfectar las manos con lejía cuando salga de aquí, así que, no me hagas perder más el tiempo.

*Silencio.*

Está bien.

*Mira a la PIDE, que entiende perfectamente y le quita el sujetador.*

*Cogiéndola del pelo. ¡Habla, puta de mierda!*

*Silencio.*

Quítale las bragas.

*La PIDE se las quita. En el suelo, Maria se cubre como puede. A gritos empieza a contar en voz alta las personas que la están mirando; ¡Uno, dos, tres, cuatro…! Hasta contarlos a todos.*

MARIA 2: ¡Bandidos, si yo pudiese…! ¡Ni sois hombres, ni sois nada! ¡Sois monstruos! El Pueblo va a vengarse. ¡Matadme, asesinos! *Ríe a carcajadas.*

*Salen todos los agentes menos las dos mujeres PIDE que la miran fijamente sin moverse.*

MARIA 1: Madalena empezó a darme patadas y a tirarme de la nariz, a pegarme en la cara. Como yo seguía riéndome a carcajadas, cada vez me pegaba más, para que llorara en lugar de reírme.

**8**

*Entra un PIDE.*

PIDE 2: ¿Necesitáis ayuda?
PIDE MADALENA: ¿Qué quieres?

PIDE 2: Quiero verla a ella, desnuda. *La mira con ojos obscenos.* Es bonita.
PIDE MADALENA: No vale la pena ver una mierda de estas, pero para los comunistas sirve cualquier cosa mientras que tenga un agujero y se mueva.

*Le asesta un último golpe.*

Vámonos que esta puta, esta mierda, no dice nada, no habla y si me quedo aquí más tiempo la hago pedazos.

*Salen. Maria se pone el camisón como puede.*

**9**

*Entra Serra. La mira cruzado de brazos.*

MARIA 1: Vino un PIDE con una máquina de fotos. Serra me daba puñetazos en la barbilla para que levantase la cabeza y en ese momento el flas me golpeaba en los ojos. Me sacaron un montón de fotografías (o fingían que me las sacaron), siempre con Serra empujándome, cogiéndome por las axilas, porque, ya sin fuerzas, no me podía tener en pie.
PIDE SERRA: ¿Hablas o no hablas?
MARIA 2: ¡No, no, no, no…!

*Serra le escupe y sale.*

**10**

MARIA 1: No podía respirar, ya no veía nada. Cuando me recompuse me llevaron a Caxias. Estaba muy ronca, no podía dormir, tenía alucinaciones, en aquella habitación todo me asustaba.

*Se empiezan a escuchar voces, susurros por todas partes. Progresivamente las voces irán aumentando su volumen y solapándose de un modo insoportable.*

VOCES:
Maria.
Maria.
Tu hijo está ahí.

Maria.
Puta.
Mamá.
Zorra comunista.
Mama.
Habla.
Mamá ayúdame.
Maria
Por favor, mamá.

MARIA 2: Hijo, ¿dónde estás?

VOCES:

Ayúdame mamá.
Tu hijo.
Detrás del coche.
Comunista de mierda.
Habla.
Está detrás del coche.
Maria.
Puta.
Está detrás del coche.

MARIA 2: Domingos ¿eres tú?

VOCES:

Mamá.
¿Vas a hablar?
Mama.
Mamá ayúdame.
Ayúdame mamá.
Habla.
Habla.
Puta comunista
Ayúdame mamá.

MARIA 2: Hijo, hijo, hijo… *Gritando.* ¡Hijo!

*Silencio absoluto.*

MARIA 1: Tuve la primera visita de mi familia después de mes y medio de mi detención. Una visita que duró veinte minutos en el locutorio, porque mi familia me vio en tal estado que empezó a gritar diciendo que habían acabado conmigo.

*MARIA 2 se levanta y se dirige al público.*

MARIA 2: Estuve dos meses en completo aislamiento, sin abogado, sin tener un lápiz, sin papel, sin libros, sin tener nada, absolutamente nada.

**11**

*Comienzan a salir los intérpretes, esta vez no como personajes si no como actrices y actores. MARIA 1 y MARIA 2, se suman al grupo, ahora, también como actrices. Mirando al público.*

ACTOR 1: Maria da Conceição Matos Abrantes.
ACTRIZ 2: Empleada de oficina.
MARIA 2: Fue detenida por primera vez el 21 de abril de 1965.
ACTRIZ 3: Fue llevada ante el tribunal.
ACTRIZ 4: Los jueces pasaron por alto todas las humillaciones y malos tratos.
ACTOR 5: La condenaron a un año y medio de cárcel.
MARIA 1: Pasó los dos primeros meses en aislamiento total.
ACTRIZ 6: Volvió a ser detenida el 2 de septiembre de 1968 y liberada dos meses después.
ACTRIZ 7: Todo ese tiempo permaneció en aislamiento riguroso.

*Una de las actrices levanta el puño y comienza a cantar a capela Grândola, Vila morena. El resto de actores y actrices se van sumando progresivamente.*

Fin

7 de abril de 2014

# *O TESTEMUNHO DE MARIA DA CONCEIÇÃO MATOS ABRANTES**

**Carmen Martínez Galarza**
Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura
karmengalarza@educarex.es

## PERSONAJES

MARIA DA CONCEIÇÃO 1
MARIA DA CONCEIÇÃO 2
PIDE 1: Polícia política
PIDE 2: Polícia política
GNR 1: Guarda Nacional Republicana
GNR 2: Guarda Nacional Republicana
PIDE CAPELA: Chefe de brigada António Capela
INSPETOR PIDE TINOCO
PIDE SERRA
MULHER PIDE
PIDE MANUEL RODRIGUES
PIDE MADALENA: Madalena das Dores Oliveira, conhecida como a PIDE Leninha

**1**

*O palco encontra-se quase vazio, apenas com uma cadeira de palha.*

MARIA 1: O meu nome é Maria da Conceição Matos Abrantes. Nasci em 1936, em São Pedro do Sul.
MARIA 1: Fui

* Dramaturgia realizada por por Carmen Martínez Galarza a partir de *O testemunho de Maria da Conceiçao*.
Trad.: Gema Inmaculada Guillén Guillén. Escuela Oficial de Idiomas de Navalmoral de la Mata
giguilleng01@educarex.es

MARIA 2: Sou...

MARIA 1: Ativista política e revolucionária. Sou antifascista e militante do Partido Comunista Português.

MARIA 1: E hoje, no dia 21 de abril de 1965, às 04h30 da manhã vou ser detida e acusada do desenvolvimento de atividades contra a segurança nacional.

*A olhar para uma fotografia que tem entre as mãos.*

Meu filhote...

*Os PIDE e a GNR arrombam a porta e entram com as armas apontadas.*

PIDE 1: Não se mexa!

PIDE 2: Mãos ao ar!

MARIA 2: *Sorri, sem levantar as mãos*. Mas tanta confusão para prender uma mulher indefesa?

PIDE2: Mãos ao ar, sua filha da puta!

*A polícia atira-se sobre ela, tira-lhe a fotografia, revistam-na com violência. Algemam-na.*

PIDE 2: Puta comunista!

*O PIDE 1 agarra-lhe a cara.*

PIDE 2: A señora está cómoda?

*O PIDE 2 pega numa cadeira de palha. Sentam-na. Eles desapertam o casaco.*

PIDE 2: Estamos mortinhos por ouvir a sua história.

MARIA 2: Foram 17 horas de interrogatório.

MARIA 1: Depois fui levada para Lisboa.

**2**

*Tiram-lhe as algemas. Saem os PIDE e a GNR. Entra a mulher PIDE, revista-a sem pudor: unhas, dentes, mamas... Dirige-se a ela com uma falsa bondade.*

MULHER PIDE: Coitadinha, tem ar de cansada. *Silêncio*. Foi presa? *Silêncio*. Como se chama? *Silêncio*. Onde foi presa? *Silêncio. M2 senta-se. Entram PIDE 1 e PIDE 2 seguidos pelo PIDE Capela.*

PIDE CAPELA: *Aos gritos.* Levante-se! Quando eu entro nesta sala é para se pôr em pé! Tem de se identificar. Preencha este papel.

MARIA 2: Ninguém me pode obrigar a dizer ou fazer aquilo que eu não quiser.

PIDE CAPELA: *Ri.* Esta quer mas é levar a bandeira do Partido em cima do caixão.

**3**

MARIA 1: Durante a madrugada, fui levada para Caxias, uma das principais prisões, utilizada para presos políticos.

MARIA 2: A cela tinha oito camas, mas eu estive sempre sozinha.

MARIA 1: Seis dias depois de eu ser presa, levaram-me, mais uma vez, à António Maria Cardoso, à sede da PIDE.

*Entra o Inspetor PIDE Tinoco seguido pelo PIDE Serra e pela Mulher PIDE.*

INSPETOR PIDE TINOCO: *Com alegria:* Bom dia, Maria da Conceição…. Está hoje um dia magnífico. Cheira a mar e o ar está abafado. *Suspira*. Colega Serra, não seja mal-educado, cumprimente a senhora, vá!

PIDE SERRA: Bom dia, minha senhora.

INSPETOR PIDE TINOCO: Maria da Conceição, sente-se bem? Quer um copo de água? (*O Serra ri*). Ó Sílvia, traga um copo de água, se faz favor. (À Maria da Conceição) O seu marido manda beijinhos. O Domingos Abrantes, bom rapaz, sim senhor. Sim, também foi preso. A Maria da Conceição deixou a escola na quarta classe e começou a trabalhar: costureira, operária numa fábrica de cortiça… empregada de escritório e a sua passagem no sanatório, claro. Lamento.

PIDE SERRA: Sabemos tudo sobre si, tudo sobre as suas atividades contra a nação. Deixe-se de merdas e fale. O seu marido já nos contou tudo.

INSPETOR PIDE TINOCO: O Domingos é muito falador, um bom gajo. Já sabemos tudo, mas queremos ouvir da sua boca. Não sai até não falar. O seu marido está preocupado. Quer saber se tem pensos higiénicos. *A mulher PIDE traz um copo com água*. Beba, beba. *A Maria dá uns goles.*

PIDE SERRA: Tudo. *Maria olha para ele. O Serra pega no copo e obriga-a a beber à força.*

INSPETOR PIDE TINOCO: Obrigado, Sílvia. *A mulher PIDE vai sair*. Espera. Até não falar, não vai à casa de banho, entendido?

MULHER PIDE: Sim, senhor. *Sai*.

INSPETOR PIDE TINOCO: Se não falar, vai mijar e cagar aqui, à nossa frente. E terá de limpar aquilo que fizer no chão com a sua própria roupa.

PIDE SERRA: Fale ou só vai sair daqui para o manicómio ou para a Morgue.

*Tiram-lhe a roupa.*

MARIA 1: Primeiro tiraram-me a camisola de malha, depois a blusa e a seguir a saia, para limpar as minhas necessidades, porque durante os dias e as noites que lá estive não fui à casa de banho, nem sequer para lavar as mãos. O PIDE Serra quis obrigar-me a levar para a casa de banho as roupas ensopadas de urina e de vómito. Eu recusava-me terminantemente a fazer as minhas necessidades no chão. Alimentava a esperança de que mudassem de ideias. Aguentei até à última. Mas o meu corpo descontrolou de tal maneira que mesmo depois de ir para Caxias, urinava pelos corredores. Não conseguia reter a urina.

*Sai o Inspetor PIDE Tinoco seguido do PIDE Serra.*

MARIA 1: No dia 7 já não consegui comer.

**4**

*Entra a Mulher PIDE com um prato de comida.*

MULHER PIDE: Coma *(A tentar meter uma colher na boca da mulher)* Coma! Tem de comer. Se o não fizer, vamos ter de meter uma sonda.

MARIA 2: Por favor… preciso de um médico…. Estou com febre.

PIDE SERRA: *De fora.* Epá, já me estou a passar com esta merda do caralho. *A entrar.* Comeu?

MULHER PIDE: Não.

MARIA 2: Por favor… um médico…

PIDE SERRA: Olhe para mim! *Esbofeteia a mulher.* Olhe para mim, carago! Nós já sabemos tudo. Se quiser sair daqui tem de falar. O melhor é mesmo confessar.

MARIA 1: Devia estar com os nervos bastante descontrolados, porque a única coisa que fazia era rir às gargalhadas. *MARIA 2 ri às gargalhadas*.

PIDE SERRA: Sua filha da puta! *Bate no prato da comida e atira-o para o chão. Sai, seguido pela Mulher PIDE.*

**5**

*Entra o PIDE Manuel Rodrigues.*

PIDE MANUEL RODRIGUES: Uma mulher muito gira, sim senhor. Na minha opinião, está mal-empregada. O seu marido é pouco homem. Não tem coragem. Não como a senhora… mas a sua coragem não vale nada, sabe? Está lixada…. Faz *festas na cara da Maria e a seguir no braço*. A sua família está à sua espera. Estão lá abaixo. Vêm cá todos os dias. Mas até não falar não vai receber visitas.

MARIA 2: *A sussurrar, apenas se percebe*. Nunca, nunca, nunca…

PIDE MANUEL RODRIGUES: O quê? Vá, lá, fale, mulher!

MARIA 2: Nunca… nunca vou ter visitas…. Podem matar-me já agora porque não vou dizer o que quer que seja. *Aos berros.* Nada! Nada!

PIDE MANUEL RODRIGUES: Está mesmo feita.

*Sai o PIDE Manuel Rodrigues.*

**6**

MARIA 1: No dia a seguir, no dia 8, comecei a ver bichos nas pernas de uma mesa, coisas monstruosas nas paredes e no chão. *Como insetos, começam a entrar todas as personagens que a torturaram e a irão torturar. Fixam o olhar sobre ela, chamam-na, as suas vozes ouvem-se como facas*. Já não me aguentava de pé. Tinha dores de cabeça fortíssimas e vomitava a toda a hora.

*Começa a tocar a música" Na Rua António Maria Cardoso", do cantor de Zeca Afonso. Os insetos começam a dançar numa espécie de transe, não param de rir. As Marias, aterradas, refugiam-se num abraço. Os insetos vão desaparecendo aos poucos, com exceção do Tinoco e Serra, que param de dançar e voltam ao ricto. O Tinoco separa-as. Maria cai ao chão e desata a chorar. O Tinoco e o Serra observam-na de braços cruzados.*

INSPETOR PIDE TINOCO: Maluca ela já está. Não se aguenta em pé. Vai para Caxias passar o fim de semana e volta na segunda de manhã para continuar o espetáculo.

MARIA 2: Em Caxias, *a tortura do sono* era um dos métodos mais frequentes. O objetivo da PIDE era arranjar uma confissão, tendo em conta que, na maior parte dos casos, não existia qualquer tipo de prova incriminatória.

INSPETOR PIDE TINOCO: Agora ainda está com a combinação, mas, na segunda, fica nua. Depois, entram os cavalheiros e saem as senhoras.

*Eles saem.*

MARIA 1: Nessa manhã tinha-me aparecido a menstruação. Andei suja o dia inteiro, sem me poder lavar. Fui para Caxias. Fui para a mesma sala em que tinha estado e continuei sozinha. Parecia que estava doida. Fiquei afónica; não conseguia articular palavra. Na segunda-feira, a PIDE devolveu-me a roupa, ensopada de vómito e urina. Cheirava bastante mal. Na terça-feira, fui levada novamente para a sede da PIDE. Depois de me tirarem fotografias e as impressões digitais, o PIDE Serra conduziu-me para a sala em que tinha estado na tortura do sono.

## 7

*Entra o Serra.*

PIDE SERRA: Não vai falar? *Silêncio.* Olhe para mim, caralho! Vai falar ou não? Fica já a saber que se não falar vão-lhe arrancar a roupa até ficar nua. E do que vem a seguir não vai gostar.

MARIA 1: Não acreditei.

*Entra a PIDE Madalena seguida por Tinoco, outra mulher PIDE, Serra e os outros todos.*

INSPETOR PIDE TINOCO: Pode começar.

PIDE MADALENA: Vai falar?

*Silêncio.*

*Dá-lhe uma tapada.*

Tá-me a ouvir?

*A Madalena faz um sinal com a cabeça para a subordinada, que percebe perfeitamente a ordem e tira a camisa de dormir. Esbofeteia-a.*

Cheira a merda. Porque é merda, merda comunista. Uma merda de uma comunista.

*Esbofeteia-a de novo.* Vou mas é ter de desinfetar as mãos com lixívia quando sair daqui, por isso, não me faça perder mais tempo.

*Silêncio.*

Muito bem.

*Olha para a PIDE subordinada, que percebe perfeitamente e tira o sutiã.*

*Segurando-a pelos cabelos: Fale, puta de merda!*

*Silêncio.*

Tire-lhe as cuecas.

*A PIDE subordinada tira-lhas. No chão, a Maria tapa-se como pode. Aos berros, começa a contar em voz alta as pessoas que estão a olhar para ela: Um, dois, três, quatro…! Até contar todos.*

MARIA 2: Bandidos, se eu pudesse…! O povo há-de vingar-se! Matem-me, seus carrascos!

*Saem todos os agentes, exceto as duas mulheres PIDE, que olham para a presa sem se mexerem.*

MARIA1: A Madalena começou aos pontapés e a puxar-me o nariz, a bater-me na cara. Como eu continuasse a rir às gargalhadas, cada vez me batia mais, para que chorasse em vez de rir.

**8**

*Entra um PIDE.*

PIDE2: Precisam de ajuda?
PIDE MADALENA: O que é que quer?
PIDE 2: Gostava de a ver nua. *Olha para ela com olhos obscenos*. É gira.
PIDE MADALENA: Não vale a pena ver uma merda destas, mas para os comunistas chega qualquer coisa desde que tenha um buraco e saiba fazer movimentos.

*Dá-lhe um último golpe.*

Vamos embora que esta puta, esta merda não diz nada, não fala e se eu ficar aqui mais tempo espatifo-a toda.

*Saem. A Maria veste a camisa de dormir como pode.*

**9**

*Entra o Serra. Olha para ela de braços cruzados.*

MARIA 1: Veio um PIDE com uma máquina fotográfica. O Serra dava-me murros no queixo para que levantasse a cabeça e nessa altura o flash batia-me nos olhos. Tiraram-me imensas fotografias (ou fingiam que tiraram), sempre com o Serra a empurrar-me, a pegar-me pelas axilas, pois, já sem forças, eu não conseguia manter-me de pé.

PIDE SERRA: Fala ou não fala?

MARIA 2: Não, não, não, não!

*O Serra cuspe sobre ela e sai.*

**10**

MARIA 1: Não podia respirar, já não via nada. Quando reanimei, levaram-me para Caxias. Estava muito rouca, não podia dormir, sofria alucinações. Naquela sala tudo me assustava.

*Começam-se a ouvir vozes, sussurros por todo o lado. Progressivamente, as vozes vão aumentando o volume, a sobrepor-se umas nas outras de um modo insuportável.*

VOZES:

Maria
Maria.
O seu filho está aí.
Maria.
Puta.
Mãe.
Puta comunista.
Mãe.
Fale.
Ajude-me, mãe.
Mãezinha, por favor.

MARIA 2: Filho, onde é que tu estás?

VOZES:

Ajude-me, mãe.
O seu filho.
Atrás do carro.
Comunista de merda.
Fale.
Está atrás do carro.
Maria.
Puta.
Está atrás do carro.

MARIA 2: Domingos, és tu?

VOZES:

Mãe.
Vai falar?
Mãe.
Mãe, ajude-me.
Ajude-me, mãe.
Fale.
Fale.
Puta comunista.
Ajude-me, mãe.

MARIA 2: Filho, filhote… *A gritar*. Filho!

*Silêncio absoluto.*

MARIA 1: Tive a primeira visita da minha família após mês e meio da minha prisão. Uma visita que durou vinte minutos no parlatório, porque a minha família me viu em tal estado que começou aos gritos a dizer que tinham dado cabo de mim.

*MARIA 2 levanta-se e dirige-se ao público.*

MARIA 2: Estive dois meses em completo isolamento, sem advogado, sem ter um lápis, sem papel, sem livros, sem ter nada, absolutamente nada.

**11**

*Começam a sair os intérpretes, desta vez não sendo personagens, mas atrizes atores. M1 e M2 juntam-se ao grupo, também como atrizes. A olhar para o público.*

ATOR 1: Maria da Conceição Matos Abrantes.
ATRIZ 2: Empregada de escritório.
MARIA 2: Foi presa pela primeira vez a 21 de abril de 1965.
ATRIZ 3: Foi levada a tribunal.
ATRIZ 4: Os juízes esqueceram todos os vexames e maus-tratos.
ATOR 5: Foi condenada a um ano e meio de prisão.
MARIA 1: Passou os dois primeiros meses em total isolamento.
ATRIZ 6: Voltou a ser presa a 2 de setembro de 1968 e libertada dois meses depois.
ATRIZ 7: Todo este tempo em rigoroso isolamento.

*Uma das atrizes, de punho erguido, começa a cantar à capela o "Grândola, Vila morena". O resto dos atores e das atrizes vão-se juntando progressivamente.*

**FINAL**

DRAMATURGIAS

# *LAS TAREAS*

**David Herrero Lorenzo**
Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura
dherrerol01@educarex.es




* Dramaturgia realizada a partir del fragmento *As Tarefas* contenido en la obra literaria *Novas Cartas Portuguesas* de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta y Maria Velho da Costa. Traducción al castellano de Mª Mercedes Nevado Floriano.

## PERSONAJES:

PRIOR
NIÑAS
MADRE
LA SEÑORA
PADRE



Foto: José Montero

**Secuencia 1**

PRIOR: Hay muchos tipos de tareas y cada persona tiene que cumplir la suya. Esto es muy importante en la vida, porque el mundo necesita orden.

Las tareas se dividen en dos tipos principalmente: las tareas del hombre y las tareas de la mujer. Las tareas del hombre son aquellas relacionadas con el valor, la fuerza y el mando, es decir, las que les permiten ser…

NIÑAS: Presidentes, generales, sacerdotes, soldados, cazadores, toreros, futbolistas y jueces.

PRIOR: Por eso Dios, nuestro Señor, dio al hombre la tarea de velar y mandar. Y por eso Jesucristo fue hombre. Dios escogió tener un hijo y no una hija, para que él muriese en este mundo como redentor de todos nuestros pecados, que son muchos.

Jesucristo, nuestro señor, en el momento de su muerte dijo:

NIÑAS: "Padre, perdónalos porque no saben lo que hacen".

PRIOR: Por este motivo, son los hombres los que organizan las guerras para salvar al mundo de la perdición y del pecado.

NIÑAS: Como ocurrió en las Cruzadas.

PRIOR: Combatiendo para salvar la patria y defendiendo así a las mujeres, niños y ancianos.

NIÑAS: Las tareas son muy importantes.

PRIOR: Después están las tareas de las mujeres, siendo las principales…

NIÑAS: Tener hijos, protegerlos, cuidarlos cuando estén enfermos, darles una buena educación y ofrecerles cariño siempre en casa.

PRIOR: Es también tarea de la mujer ser profesora y algunas cosas más como costurera, peluquera, criada y enfermera. Pero siempre bajo el amparo de nuestra señora, la Virgen de Fátima, que milagrosamente apareció vestida de blanco en una encina frente a unos jóvenes pastores para iluminar el camino de las buenas mujeres.

NIÑAS: Las tareas son muy importantes.

NIÑAS: Pero señor Prior, hay también mujeres médicas, ingenieras y abogadas.

PRIOR: Sí, pero es mejor no fiarse de ellas, porque las mujeres fueron hechas para la vida de casa, que es una tarea muy bonita.

NIÑAS: Tener todo limpio y colocado para que cuando llegue nuestro esposo pueda descansar después de un largo día de trabajo ganando el dinero para mantener a la mujer y a los hijos.

NIÑAS: Las tareas son muy importantes.

Amén.

**Secuencia 2**

NIÑAS: Pues mi madre dice que la vida está muy cara y que la mujer tiene que trabajar para ayudar al marido; pero yo no quiero tener que ayudar a mi marido. Yo solo me casaré con un hombre rico que me pueda regalar vestidos y un coche.

Y que me lleve al cine.

Y que tengamos dos criadas en casa.

MADRE: Hija, haces muy bien en pensar así, no te cases con un pelagatos como tu padre, que el sueldo que gana no da para nada.

Nos tuvimos que venir para estas tierras porque él es lerdo y está gordo y no sirve para nada, pero qué le vamos a hacer, es tu padre y tienes que guardarle respeto.

NIÑAS: Nos vinimos y aquí estamos…pero como aquí no nos comamos las piedras del suelo…

Y por eso estoy en este asilo.

Las tareas son muy importantes.

Pues en el pueblo de mi madre, siempre nos ayudaba mi abuelo, y en sus campos tenía sembrado muchas cosas para matar el hambre. Pero mi padre decidió venirse para estas tierras como albañil.

Y como una de las tareas de la mujer es obedecer al hombre, pues así hizo mi madre.

Las tareas son muy importantes.

**Secuencia 3**

NIÑAS: Pues mi madre sirve en la casa de La Señora, que es pariente de otra señora que tuvo una hija aquí en el convento.

¿En el convento?

Sí, porque antes, una de las tareas de las mujeres era ir al convento, y todavía hoy van, lo que pasa que ahora ya no van siempre a la fuerza….

Dice el señor Prior que es una vocación, pero yo no sé lo que quiere decir eso, así que digo tarea, que es más bonito.

LA SEÑORA: Hija, ¿tú no quieres ser monja? En nuestra familia siempre hay muchachas que tienen esa tarea de Dios.

NIÑAS: ¿Monja? Yo no sabía que responder, y dije: "muchas gracias", y me quedé callada mirando al suelo, como me enseñó mi madre.

LA SEÑORA: Qué graciosa.

NIÑAS: Y me hizo una caricia en la cabeza y vi cómo le brillaban los anillos que tenía en los dedos.

Anillos con piedras muy bonitas, y pensé, que señora debía ser una tarea para las mujeres.

Yo quiero ser señora.

Y besé la mano de La Señora, así, de repente, solo para sentir los anillos en la boca.

LA SEÑORA: ¡Oh! Qué servicial, pobrecita… qué lástima. Toma, 5 escudos.

NIÑAS: Y cuando quise ir a la tienda a comprar caramelos con ellos, mi madre me quitó el dinero mientras gritaba…

MADRE: No seas derrochona, muchacha, que con ese dinero podemos comprar un poco de arroz y patatas.

NIÑAS: Y se los di, porque las hijas también tenemos tareas, y una de ellas es obedecer siempre a los padres.

Pero he decidido que nunca más le contaré nada de mi vida a mi madre.

Ni le enseñaré nada de lo que me den.

Cada uno que se organice.

Porque las tareas son muy importantes.

Y en esta vida hay que ser espabiladas.

¡Eso!

Aunque una de las tareas de la mujer es disimular, que bien lo veo yo en mi madre con mi padre.

MADRE: Hija, la mujer tiene que tener mucha maña para conseguir lo que quiere, porque como somos más débiles, el hombre hace lo que quiere con nosotras. Pero tenemos que defendernos.

NIÑAS: Entonces, otra de las tareas de la mujer es tener maña, ¿no?

MADRE: Sí.

NIÑAS: Es que las tareas son súper importantes.

**Secuencia 4**

NIÑAS: Pero como dice el señor Prior…

PRIOR: Es necesario no caer en la tentación.

NIÑAS: Yo no entiendo nada de estas cosas, pero sólo sé que cuando sea mayor nunca seré una desgraciada como mi madre, siempre limpiando la mierda de mi padre y de La Señora.

Pero al menos La Señora siempre nos da algunos vestidos viejos y restos de comida en vez de tirarlos a la basura.

LA SEÑORA: Claro, porque también existen las tareas de los pobres y de los ricos. Y una de las tareas que más me gusta de ser rica, es ser caritativa con los pobres. Por eso siempre debéis aceptar lo que os demos y estar agradecidas por ello.

PRIOR: El mundo siempre ha sido así, unos con todo y otros sin nada, esa es la voluntad de Dios.

NIÑAS: Pero seguro que Dios nunca ha tenido hambre como nosotras.

PRIOR: Y recordad que para ir al cielo después de morir es necesario ser pobre.

LA SEÑORA: Por eso los ricos no vamos al cielo.

NIÑAS: ¿Os acordáis de la historia que nos contaba el señor Prior los domingos después de misa?

Sí.

PRIOR: ¿De qué os reis? Vais a estar castigadas toda la semana.

NIÑAS: Y esta, es otra de las tareas de las niñas, estar castigadas.

MADRE: De la misma manera que una de las tareas de las madres es castigar a los hijos para que aprendan a cogerle el gusto a castigar a otras personas.

NIÑAS: Castigar es una tarea bastante útil y necesaria para la vida.

**Secuencia 5**

NIÑAS: Pues la semana pasada, el jefe de mi padre lo castigó por decir a sus compañeros que debían pedir un aumento de sueldo.

¿Y por qué lo dijo?

Porque el dinero que ganan no les llega apenas para comprar comida y pagar la casa.

¿Y qué paso?

Pues que el jefe de mi padre lo dejó sin trabajo una semana y durante ese tiempo sólo comí yo porque estoy aquí, en el asilo.

Donde no sólo estamos para dormir…

Y mi madre se pasó todo el tiempo machacando a mi padre con palabras e insultos.

MADRE: Hombre, no te metas en esas cosas, mira lo que has conseguido, nosotros aquí muriéndonos de hambre y los demás con la barriga bien llena, inútil, que eres un inútil, o no ves que tu jefe sólo te ha castigado a ti por ser quien tuvo la iniciativa.

LA SEÑORA: Porque una de las tareas de los jefes es la de castigar a los empleados, y la de los empleados, es trabajar para que sus jefes sean más ricos y poderosos.

NIÑAS: A lo mejor algún día me casaré con un jefe.

Aunque tampoco entiendo muy bien eso de ser jefe, porque cuando mi padre llega borracho a casa y pega a mi madre, le grita….

PADRE: Escúchame bien, puta, aquí el jefe soy yo.

NIÑAS: Y ella se calla y se pone a llorar por lo bajito.

Y bueno, vamos a acabar ya, porque hay tantas tareas en el mundo que podríamos estar aquí hablando de ellas toda la vida.

Pero antes de terminar me gustaría hablar de una tarea muy especial, la de ser…

Mujer de mala vida.

Yo todavía no entiendo muy bien qué es eso de mala vida, porque mi madre y todas las mujeres como ella tienen mala vida.

Pero el Señor Prior predica que ser tal cosa es un pecado muy grande y que cualquier mujer que tenga esa tarea irá al infierno.

PRIOR: La tarea de la mujer es ser virtuosa.

NIÑAS: Yo tampoco entiendo qué es ser una mujer virtuosa, pero imagino que no debe servir para mucho.

Al fin y al cabo, yo sólo soy una niña…

¡Las tareas son muy importantes!

# *AS TAREFAS**

**David Herrero Lorenzo**
Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura
dherrerol01@educarex.es.

## PERSONAGENS

PRIOR
MENINAS
MÃE
SENHORA
PADRE

### Sequência 1

PRIOR: Há muitas espécies de tarefas e cada pessoa tem de cumprir a sua tarefa. Isto é muito importante para a vida, porque o mundo precisa de ter ordem. As tarefas dividem-se em duas espécies: as tarefas do homem e as tarefas da mulher. As tarefas do homem são aquelas relacionadas com a coragem, a força, e o mando, é dizer, as que lhes permitem ser...

MENINAS: Presidentes, generais, padres, soldados, caçadores, toureiros, futebolistas e juízes.

PRIOR: Por isso Deus, nosso Senhor, deu ao homem a tarefa de velar e mandar. E por isso Jesus Cristo foi homem. Deus escolheu ter filho e não filha para Ele morrer neste mundo em desconto dos nossos pecados que são muitos. Jesus Cristo, nosso Senhor, na hora da morte disse:

MENINAS: "Pai, perdoa-lhes que eles não sabem o que fazem"

* Dramaturgia realizada por David Herrero Lorenzo a partir do excerto *As tarefas* contido na obra literaria *Novas Cartas Portuguesas* de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa. *Redação de uma rapariga de nome Maria Adélia nascida no Carvalhal e educada num asilo religioso em Beja.*

Trad.: María de las Mercedes Nevado Floriano. Escuela Oficial de Idiomas de Cáceres
mdlmnevadof01@educarex.es.

PRIOR: Deste modo são os homens que organizam as guerras para tirarem o mundo da perdição e do pecado.

MENINAS: Como aconteceu nas Cruzadas.

PRIOR: Combatendo para salvar a Pátria e defender assim as mulheres, as crianças e os velhos.

MENINAS: As tarefas são muito importantes

PRIOR: Depois há as tarefas das mulheres, que acima de todas estão as de …

MENINAS: Ter filhos, guardá-los e tratá-los nas doenças, dar-lhes uma boa educação e oferecer-lhes carinho, sempre em casa.

PRIOR: É também tarefa da mulher ser professora e mais coisas, tal como costureira, cabeleireira, criada e enfermeira mas sempre sob o cuidado de Nossa Senhora, a Virgem de Fátima, que milagrosamente apareceu vestida de branco numa azinheira a uns pastorzinhos para iluminar o rumo das boas mulheres.

MENINAS: As tarefas são muito importantes.

MENINAS: Mas, senhor Prior, há também mulheres médicas, engenheiras e advogadas.

PRIOR: Sim, mas é melhor a gente não se fiar nelas, porque as mulheres foram feitas para a vida da casa, que é uma tarefa muito bonita.

MENINAS: Ter tudo limpo e arrumado para quando chegar o nosso marido ele poder descansar depois de um longo dia de trabalho, a fim de arranjar dinheiro para sustentar à mulher e aos filhos.

MENINAS: As tarefas são muito importantes.

Amém.

**Sequência 2**

MENINAS: A minha mãe diz que a vida está muito cara e que a mulher tem de trabalhar para ajudar o marido; mas eu cá não gosto nada de ter de ajudar o meu marido. Só vou casar com um homem rico que me possa oferecer vestidos e um carro.

E que queira ir comigo ao cinema.

E que tenhamos duas criadas lá em casa.

MÃE: Filha, fazes muito bem pensar assim, não cases com um pelintra como o teu pai, que o ordenado que ele gana não dá para as faltas.

Tivemos que vir para esta terra porque ele é mesmo apalermado, está gordo e não serve para mais nada, mas… o que é que nós podemos fazer? É o teu pai e tens que lhe guardar respeito.

MENINAS: Nós viemos e cá estamos…mas, como aqui não nos comamos as pedras que o chão dá!

É por isso que estou neste asilo.

As tarefas são muito importantes.

Na terra da minha mãe sempre havia o meu avô que ajudava e nos terrenos dele, tinha muitas coisas semeadas para matarmos a fome. Mas o meu pai resolveu-se a vir para estas bandas de pedreiro…

E como uma das tarefas da mulher é obedecer ao homem, assim fez a minha mãe

As tarefas são muito importantes.

**Sequência 3**

MENINAS: Sabem? A minha mãe trabalha na casa da Senhora, que é parente de outra Senhora que teve uma filha aqui no convento.

No convento?

Sim, porque dantes, uma das tarefas das mulheres era ir para o convento, e ainda hoje será, mas agora nem sempre vão obrigadas.

Diz o senhor Prior que é uma vocação mas eu não sei o que isso quer dizer e digo tarefa que é mais bonito.

SENHORA: Filha, tu não queres ir para freira? Na nossa família sempre há meninas que têm essa tarefa requerida por Deus.

MENINAS: Freira? Eu não sabia o que é que responder, e disse "muito obrigada" e fiquei calada a olhar para o chão, como a minha mãe me ensinou.

SENHORA: Que engraçadinha!

MENINAS: E fez-me uma festa na cabeça e vi os anéis que ela trazia nos dedos, a brilharem.

Anéis com pedras muito lindas e pensei que a senhora deveria ser uma tarefa para as mulheres.

Eu cá quero ser senhora.

E beijei a mão da senhora assim de repente, só para sentir na boca os anéis.

SENHORA: Oh, tão prestável, coitadinha! Que pena! Tem lá, cinco escudos.

MENINAS: E quando eu queria ir à tenda comprar rebuçados com eles, a minha mãe tirou-me o dinheiro enquanto gritava...

MÃE: Não sejas gastadeira, rapariga, que com esse dinheiro dá para trazer um pouco de arroz e batatas!

MENINAS: E eu dei-lhos porque as filhas também temos tarefas e uma delas é obedecer sempre aos pais.

Mas decidi que nunca mais lhe contava à minha mãe nada da minha vida.

Nem lhe mostrava nada que me dessem.

Cada um é que se governa.

Porque as tarefas são muito importantes.

E a gente tem a tarefa de ser esperta.

Isso!

Embora uma das tarefas da mulher seja dissimular, que bem vejo a minha mãe com o meu pai.

MÃE: Filha, olha que a mulher tem de usar muita manha para conseguir o que quer, pois como somos mais fracas, o homem faz de nós gato-sapato e nós é que nos devemos defender.

MENINAS: Então, outra das tarefas da mulher é ter manha, não é?

MÃE: É.

MENINAS: É que as tarefas são muitíssimo importantes.

**Sequência 4**

MENINAS: Mas como diz o senhor Prior...

PRIOR: É preciso não se cair em tentação.

MENINAS: Eu cá não percebo dessas coisas e só sei que quando for grande nunca hei-de ser uma desgraçada tal a minha mãe, sempre a limpar as porcarias que o meu pai e a Senhora fazem.

Pelo menos a Senhora sempre nos vai dando alguns vestidos velhos e restos de comida em vez de os deitar no caixote.

SENHORA: Pois é, porque também há as tarefas dos pobres e dos ricos. E uma das tarefas de que mais gosto de ser rica, é ser caridosa com os pobres. É por isso que vocês sempre devem aceitar o que nós vos demos e ficarem agradecidas.

PRIOR: O mundo sempre foi assim, uns com tudo e outros sem nada, é essa a vontade de Deus.

MENINAS: Com certeza que Deus nunca teve fome como nós.

PRIOR: E lembrem-se que para vos irem ao céu depois de morrer, é necessário serem pobres.

SENHORA: É por isso que os ricos não vamos ao céu.

MENINAS: Lembram-se da história que nos contava o senhor Prior todos os domingos depois da missa?

Sim, sim.

PRIOR: Porque é que estão a rir? Vão estar de castigo a semana toda!

MENINAS: E esta é mais outra tarefa das meninas: estar de castigo.

MÃE: Assim como uma das tarefas das Mães é castigarem os filhos para que eles aprendam a gostar de castigar pessoas.

MENINAS: Castigar é uma tarefa bastante usada e precisa para a vida.

**Sequência 5**

MENINAS: Ainda a semana passada, o patrão do meu pai castigou-lhe por estar a dizer aos colegas de trabalho que deviam pedir um aumento no ordenado.

E porque é que ele disse isso?

Porque o dinheiro que ganham dá apenas para comprarem comida e pagarem a casa.

E o que é que aconteceu?

O patrão do meu pai deixou-lhe sem trabalho uma semana em que só eu comi, por causa de eu estar cá no asilo.

Onde não só estamos para dormir…

E a minha mãe fartou-se de moer o meu pai com palavras e insultos.

MÃE: Homem, não te metas nessas coisas, olha o resultado que dá, nós aqui a morrer de fome e os outros de barriga cheia, palerma, que és um palerma! Não vês que o teu patrão só te castigou por ser quem teve a iniciativa?

SENHORA: Porque uma das tarefas dos patrões é a de castigar os empregados, e a tarefa dos empregados é a de trabalhar para os patrões a fim de estes ficarem mais ricos e mais patrões.

MENINAS: Talvez um dia case com um patrão.

Embora eu também não entenda o que é ser patrão, porque quando o meu pai chega bêbedo a casa e bate na minha mãe, grita…

PADRE: Ouve-me bem, puta, aqui o patrão é que sou eu!

MENINAS: E ela cala-se e põe-se a chorar baixinho.

E pronto, vamos acabar, porque há tantas tarefas no mundo que poderíamos estar a falar a vida inteira delas.

Mas antes de terminar eu gostava de falar de uma tarefa mesmo especial, a de ser…

Mulher de má vida.

Eu ainda não percebi o que é isso de má vida, pois má vida tem a minha mãe e todas as mulheres como ela.

Mas o Senhor Prior prega que ser tal coisa é um grande pecado e que qualquer mulher que tenha essa tarefa vai para o inferno…

PRIOR: A tarefa da mulher é ser virtuosa.

MENINAS: Eu também não entendo o que é ser uma mulher virtuosa, mas imagino que não deve dar nenhum arranjo…

Ao fim e ao cabo, eu apenas sou uma menina…

As tarefas são muito importantes!

DRAMATURGIAS

# *¿A DÓNDE VAMOS A LLEGAR?*

**David Herrero Lorenzo**
Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura
dherrerol01@educarex.es

*Escena para tres actrices.*

## PERSONAJES

JOVEN PRISIONERA
TRALALÁ
AGENTE A

*Tralalá, en pantalón vaquero, entra en el patio conduciendo a una joven prisionera. Las dos tienen manchas de sangre en la ropa, sobre todo la chica que, además del rostro herido, trae las piernas ensangrentadas. Al pasar por la Agente A le enseña la prisionera, fingiendo indignación por el estado en que la joven se encuentra. La Agente A colabora en la simulación.*

TRALALÁ: Mira, otra vez. ¡Es que no hay derecho a una cosa así!

AGENTE A: Virgen Santa, pero ¿qué ha pasado? ¡Mira cómo va! ¿Quién le ha hecho esto? ¿Quién fue la bestia?

TRALALÁ: ¿Quién va a ser? Los de siempre, la Policía de Choque. ¡Seguro que la tuvieron en la celda de las putas! *(Para la joven.)* ¿Verdad? ¿Cuánto tiempo? *(La prisionera no contesta.)*

Por cómo viene, dos noches seguro. Qué vergüenza, qué indecencia. Tratar a una joven universitaria como si fuera una pobre desgraciada de la calle.

AGENTE A: Si fuera yo, no me callaba.

* Dramaturgia realizada a partir del fragmento Plano C de la obra Corpo-delito em sala de espelhos, de José Cardoso Pires. Traducción al castellano de Paula Cristina Bravo Ferreira da Silva.

TRALALÁ: Hombre por favor. Ni yo tampoco.
AGENTE A: Es que no hay derecho. ¿A dónde vamos a llegar?
TRALALÁ: Eso digo yo, ¿a dónde vamos a llegar? Qué asco de país. Yo lo denunciaba.
AGENTE A: ¡Sin ninguna duda! Esto es una injusticia. Y seguro que le pegaron en más sitios.
TRALALÁ: Seguro, conociéndolos…
AGENTE A: *(Acerca la mano de la blusa de la joven, pero ésta la evita, reculando.)* Pero esta sangre *(Indica las piernas.)* no es solo de la cara, fíjate bien en el color… y es mucha cantidad.
TRALALÁ: *(Con falso pudor.)* Bueno, es que parece ser que hubo un pequeño problemita de nervios.
AGENTE A: No me digas más, ¡La menstruación!
TRALALÁ: *(Diciendo que sí con la cabeza.)* Se asustó.
AGENTE A: Es que no es para menos, qué poca vergüenza.
TRALALÁ: Ya no hay respeto ni por las mujeres.
AGENTE A: A dónde vamos a llegar…
TRALALÁ: También te digo, como para no asustarse…
AGENTE A: ¿Y dónde ha ocurrido esto? ¿En el interrogatorio?
TRALALÁ: Claro, ¡y de qué forma! Es que ni te imaginas. Mira hasta yo, que no tenía culpa de nada, me asusté y alteré un poco. Pero claro, qué mujer no tiene una pequeña pérdida cuando se pone nerviosa. Ahora, menudos cabrones los de la Policía de Choque eh, cómo se pasan.
AGENTE A: Es que es intolerable.
TRALALÁ: Y por lo visto no es la primera vez.
AGENTE A: Qué va…
TRALALÁ: Ni la última.
AGENTE A: Esto no puede quedar así.
TRALALÁ: Claro que no, esto es una injusticia.
AGENTE A: Hay que comunicárselo inmediatamente al Ministro.
TRALALÁ: ¿Al Ministro o al Comandante de la Policía?
AGENTE A: Al Ministro, Tralalá, al Ministro. Un caso de esta importancia tiene que ser con el Ministro.
TRALALÁ: ¿Tú crees?

AGENTE A: Al Ministro, lo que yo te diga.
TRALALÁ: Lo peor es que no hay testigos.
AGENTE A: No pasa nada. En estos casos es suficiente con una denuncia en papel sellado y la firma compulsada. Además, cosas así no es la primera vez que pasan.
TRALALÁ: Claro que no, si lo sabré yo. Es que cuando interviene la Policía de Choque siempre ocurren estas cosas.
AGENTE A: Que hijos de puta.
TRALALÁ: Son unos incompetentes.
AGENTE A: Si es que no son científicos, ese es el problema.
TRALALÁ: Ni científicos ni profesionales, mira a esta mujer. Esto no se hace.
AGENTE A: Es que no hay derecho. Pobre desgraciada.
TRALALÁ: ¿Y si la llevo primero a que la vea nuestro médico?
AGENTE A: Al Ministro Tralalá. Directamente al Ministro. Con el Ministro no hay tonterías. Denuncia en papel sellado, firma compulsada y el abogado se encarga del resto.
TRALALÁ: ¿Qué abogado? Ella no va a necesitar ningún abogado, ¿verdad que no? Claro que no. Un interrogatorio más y se va a su casa.
AGENTE A: Pobre muchacha, estará deseando.
TRALALÁ: Y más con lo sucia que está, mírala, toda llena de restos de sangre.
AGENTE A: Verdad, qué asco. Da pena verla eh…
TRALALÁ: No hay derecho.
AGENTE A: ¿Y quién lleva su expediente?
TRALALÁ: Farejas.
AGENTE A: ¿Farejas? Ah, entonces con ese no hay problema.
TRALALÁ: ¡Qué va! Ninguno. En eso ha tenido mucha suerte.
AGENTE A: Pues menos mal. *(Dirigiéndose a la chica.)* Anda que te quejaras, menuda suerte has tenido, si te llega a tocar otro…
TRALALÁ: Si le toca otro entonces se iba a enterar de lo que es bueno, pero con Farejas…
AGENTE A: Y aunque no fuera Farejas, que aquí somos unas profesionales.
TRALALÁ: Por supuesto.
AGENTE A: Yo no sé lo que se cree la gente.
TRALALÁ: Encima que estamos velando por la seguridad del ciudadano.

AGENTE A: Es que nosotras no somos la Policía de Choque. Ya está bien de la mala fama que tenemos.

TRALALÁ: Totalmente de acuerdo. Ya está bien. ¿Y sabes además qué te digo? Que encima los hombres se jactan de utilizar la fuerza.

AGENTE A: Déjalos, déjalos que se jacten, Tralalá. Una cosa es trabajar en una policía científica, y otra es andar como perros detrás de las pobres estudiantes.

TRALALÁ: Yo no sé a dónde vamos a llegar.

AGENTE A: Ni yo, Tralalá, ni yo.

TRALALÁ: Pero algo hay que hacer.

AGENTE A: Sí, porque como sigamos así, esto se nos va de las manos. Y a mí no me gusta que se nos vaya la mano…

TRALALÁ: Claro que no, porque como se nos vaya la mano se va a enterar ésta de lo que es echar sangre.

AGENTE A: Eso es, y no precisamente por la menstruación.

TRALALÁ: ¿Te queda claro?

AGENTE A: Sí, yo creo que lo está entendiendo.

TRALALÁ: Es que entre mujeres es más fácil entendernos.

AGENTE A: Nosotras funcionamos de otra manera, ¿verdad?

TRALALÁ: Además, estate tranquila que con nosotras no te va a pasar nada, aquí estás segura.

AGENTE A: Pero por lo menos que se lave un poco Tralalá, que da pena verla.

TRALALÁ: A eso vamos. Venga, vamos, muévete. Después te veo compañera. *(Alejándose con la presa.)* Ahora te vas a lavar, te pones la compresa limpia y te relajas, ¿ok? Que yo mientras voy a cambiarme de ropa.

¿Tienes cigarros? ¿No? Si no, que te los vayan a comprar. Mientras, te dejo los míos. *(La presa los rechaza.)*

Y lávate bien, a fondo, que estás que das asco. Y, sobre todo, aprovecha este ratito para pensar y estar tranquila, porque te quiero en plena forma en el interrogatorio, ¿vale? Yo confío en ti.

Mira que no hay nada que más me moleste que ver a una presa derrumbarse. *(Entrega la presa a alguien fuera de la escena.)*

Cuídamela que ahora vengo. ¡Ciao!

DRAMATURGIAS

# Aonde vamos chegar?*

**David Herrero Lorenzo**
Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura
dherrerol01@educarex.es

*Cena para três atrizes.*

## PERSONAGENS

JOVEM PRISIONEIRA
TRALALÁ
AGENTE A

*Tralalá, em blue jeans, entra no pátio conduzindo uma jovem prisioneira. As duas têm manchas de sangue na roupa, sobretudo a rapariga que, além do resto ferido, traz as pernas ensanguentadas. Ao passar pela Agente A mostra-lhe a prisioneira, fingindo indignação pelo estado em que a jovem se encontra. A Agente A colabora na simulação.*

TRALALÁ: Olha, outra vez. Não há direito uma coisa destas!

AGENTE A: Virgem Santa! Mas, o que aconteceu? Olha como vai! Quem lhe fez isto? Quem foi a besta?

TRALALÁ: Quem havia de ser? Os de sempre, a Polícia de Choque. De certeza que a tiveram na cela das prostitutas. (Para a jovem) Verdade? Quanto tempo? (A prisioneira não responde.)
Pela forma como vem, duas noites de certeza. Que vergonha, que indecência! Tratar uma jovem universitária como se fosse uma desgraçada da rua.

* Dramaturgia realizada por David Herrero Lorenzo a partir do fragmento Plano C da peça Corpo-delito em sala de espelhos, de José Cardoso Pires.

Trad.: Paula Cristina Bravo Ferreira da Silva. Escuela Oficial de Idiomas de Mérida
paulabrfer71@educarex.es

AGENTE A: Se fosse eu, não me calava.
TRALALÁ: Por favor. Eu também não.
AGENTE A: É que não há direito. Aonde vamos chegar?
TRALALÁ: Isso digo eu. Aonde vamos chegar? Que nojo de país. Eu denunciava.
AGENTE A: Sim, sem dúvida. Isto é uma injustiça. E certamente que lhe bateram em mais sítios.
TRALALÁ: Claro, conhecendo-os…
AGENTE A: (Aproxima a mão da blusa da joven, mas esta evita-a, recuando.) Mas este sangue (Indica as pernas) não é só da cara, repara na cor... e é muita quantidade.
TRALALÁ: (Com falso pudor.) Bem, parece ser que houve um pequeno problemazinho de nervos.
AGENTE A: Não me digas, a menstruação!
TRALALÁ: (Dizendo que sim com a cabeça.) Assustou-se.
AGENTE A: É que não é para menos, que pouca vergonha.
TRALALÁ: Já não há respeito nem pelas mulheres.
AGENTE A: Aonde vamos chegar …
TRALALÁ: Também te digo, como para não se assustar …
AGENTE A: E onde aconteceu isto? No interrogatório?
TRALALÁ: Claro, e de que forma. É que nem imaginas. Olha, até eu, que não tinha culpa de nada, me assustei e alterei um pouco. Mas, claro, que mulher não tem uma pequena perda quando se põe nervosa? Agora, grandes cabrões os da Polícia de Choque, como se passam.
AGENTE A: É que é intolerável.
TRALALÁ: E, pelos vistos, não é a primeira vez.
AGENTE A: Qual quê…
TRALALÁ: Nem a última.
AGENTE A: Isto não pode ficar assim.
TRALALÁ: Claro que não, isto é uma injustiça.
AGENTE A: Há que comunicá-lo imediatamente ao Ministro.
TRALALÁ: Ao Ministro ou ao Comandante da Polícia?
AGENTE A: Ao Ministro, Tralalá, ao Ministro. Um caso desta importância tem de ser com o Ministro.
TRALALÁ: Achas?

AGENTE A: Ao Ministro, o que te digo eu.
TRALALÁ: O pior é que não há testemunhas.
AGENTE A: Não há problema. Nestes casos é suficiente com uma denúncia em papel selado e assinatura autenticada. Além disso, não é a primeira vez que estas coisas acontecem.
TRALALÁ: Claro que não, já sei eu. É que quando intervém a Polícia de Choque, sempre acontecem estas coisas.
AGENTE A: Que filhos da puta.
TRALALÁ: São uns incompetentes.
AGENTE A: É que não são científicos, esse é o problema.
TRALALÁ: Nem científicos nem profissionais. Olha esta mulher. Isto não se faz.
AGENTE A: É que não há direito. Pobre desgraçada..
TRALALÁ: E se a levo primeiro a que a veja o nosso médico?
AGENTE A: Ao Ministro Tralalá. Diretamente ao Ministro. Com o Ministro não há parvoíces. Denúncia em papel selado, assinatura autenticada e o advogado encarrega-se do resto.
TRALALÁ: Que advogado? Ela não vai precisar de nenhum advogado. Verdade que não? Claro que não. Um interrogatório e vai para casa.
AGENTE A: Pobre rapariga, estará desejando.
TRALALÁ: Ainda por cima com o suja que está, olha para ela, toda cheia de restos de sangue.
AGENTE A: Verdade, que nojo. Dá pena vê-la …
TRALALÁ: Não há direito.
AGENTE A: Quem se encarrega do processo?
TRALALÁ: O Farejas.
AGENTE A: O Farejas? Ah, então com esse não há problema.
TRALALÁ: Nenhum. Nisso teve muita sorte.
AGENTE A: Menos mal. (Dirigindo-se à rapariga.) Anda que não te podes queixar, grande sorte tiveste. Se te chega a tocar outro…
TRALALÁ: Se lhe tocasse outro, aí é que ia ver o que é bom, mas com o Farejas…
AGENTE A: E ainda que não fosse o Farejas, aqui somos todos profissionais.
TRALALÁ: Claro.
AGENTE A: Eu não sei o que pensam as pessoas.
TRALALÁ: Ainda por cima, estamos a velar pela segurança do cidadão.

AGENTE A: É que nós não somos a Polícia de Choque. Já chega a má fama que temos.

TRALALÁ: Totalmente de acordo. Já chega. E, além disso, sabes o que te digo? Que, ainda por cima, se gabam de usar a força.

AGENTE A: Deixa-os gabar, Tralalá. Uma coisa é trabalhar numa polícia científica, outra é andar como cães atrás dos pobres estudantes.

TRALALÁ: Não sei aonde vamos chegar.

AGENTE A: Nem eu, Tralalá, nem eu.

TRALALÁ: Mas alguma coisa temos de fazer.

AGENTE A: Sim, porque como continuemos assim, isto vai-nos escapar das mãos. E eu não gosto que se nos escape das mãos…

TRALALÁ: Claro que não, porque como se nos escape das mãos, esta vai saber o que é sangrar.

AGENTE A: É isso, e não precisamente por causa da menstruação.

TRALALÁ: Percebes?

AGENTE A: Sim, acho que está a perceber.

TRALALÁ: Entre mulheres é mais fácil entendermo-nos.

AGENTE A: Nós funcionamos doutra maneira, verdade?

TRALALÁ: Além disso, está tranquila que connosco não te vai acontecer nada, aqui estás segura.

AGENTE A: Mas pelo menos que se lave um pouco, Tralalá, que dá pena vê-la.

TRALALÁ: A isso vamos. Vá, vamos embora. Depois te vejo, colega. (Afastando-se com a presa.) Agora vais-te lavar, pões um penso e relaxas-te, ok? Que eu, entretanto, vou trocar de roupa. Tens cigarros? Não? Se não, que tos vão comprar. Por agora, deixo-te os meus. (A presa recusa-os.) E lava-te bem, a fundo, que dás nojo. E, sobretudo, aproveita este bocadinho para pensar e estar tranquila, porque te quero em pela forma no interrogatório, ok? Eu confio em ti. Olha que não há nada que mais me chateie que ver uma presa ir-se abaixo. (Entrega a presa a alguém fora da cena.) Toma conta dela, que agora venho. Ciao!

# REFERENCIAS
# Dramaturgias *Acorda, Maria! La revolución femenina en la dictadura portuguesa*


***As tarefas***

Dramaturgia basada en Barreno, M.I., Horta, M.T. y Velho da Costa, M. (2022). Redação de uma rapariga de nome Maria Adélia nascida no Carvalhal e educada num asilo religioso em Beja. As tarefas. En M.I., Horta, M.T. y Velho da Costa, M. *Novas cartas portuguesas* (pp. 225-228). Ed. Dom Quixote.

***Testemunho de Maria da Conceição Matos Abrantes***

Dramaturgia basada en Manuel, A., Carapinha y Neves, D. (1974). Testemunho de Maria da Conceição Matos Abrantes. En Manuel, A., Carapinha y Neves, D. *PIDE. A história da repressão* (pp.9-14). Jornal do Fundão Editora.

***Corpo-delito em sala de espelhos***

Dramaturgia basada en Cardoso Pires, J. (1980). *Corpo-delito em sala de espelhos*. Moraes Editores.

***As tarefas***

Texto baseado em Barreno, M.I., Horta, M.T. e Velho da Costa, M. (2022). Redação de uma rapariga de nome Maria Adélia nascida no Carvalhal e educada num asilo religioso em Beja. As tarefas. Em M.I., Horta, M.T. e Velho da Costa, M. *Novas cartas portuguesas* (pp. 225-228). Ed. Dom Quixote.

***Testemunho de Maria da Conceição Matos Abrantes***

Texto baseado em Manuel, A., Carapinha e Neves, D. (1974). Testemunho de Maria da Conceição Matos Abrantes. Em Manuel, A., Carapinha e Neves, D. *PIDE. A história da repressão* (pp.9-14). Jornal do Fundão Editora.

***Corpo-delito em sala de espelhos***

Texto baseado em Cardoso Pires, J. (1980). *Corpo-delito em sala de espelhos*. Moraes Editores.



# CERTAMEN TEATRAL
## PARÁBASIS

# *JOSEFUS*
## *Asier Aparicio Fernández*

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

2023

*"Si tenéis la verdad, ¡guardáosla!"* (Fernando Pessoa)

*"El mundo cambia si dos se miran y se reconocen;*
*amar es desnudarse de los nombres".* (Octavio Paz)

*"Seré del bando que aflija el destino".*
(Horacio, *Pierre de Corneille*)

# PRÓLOGO

*Rosa Navarro Durán*

*"Con muerta lengua y con palabras vivas"*
(Canción de Grisóstomo; Cap. XIV *Primera Parte Don Quijote*).

Los hombres suelen usar las grandes palabras como armas cargadas de veneno que siembran desesperación y dolor. Son mucho peores que las flechas de Apolo, que provocaron la peste en el ejército de los aqueos –una tragedia colectiva– o mataron a los catorce hijos de Níobe –una terrible tragedia individual. ¿Cuáles son esas grandes palabras? No es difícil de adivinar: Patria y Dios. La primera necesita a menudo ser salvada mientras que la segunda –dicen– es salvadora, y los hombres matan por la una en nombre de la otra. Pero también las palabras pueden servir de antídoto: Josefus, una bella e intensa obra dramática en cuatro actos, nos regala muchas, y su apasionante historia está tejida con ellas. Asier Aparicio Fernández se las ha dictado a sus personajes.

La guerra tiñe de sangre y de odio la escena, y su protagonista, Josefus, se empeña en afirmar: «Lo primero que muere en una guerra, ya se sabe, es la verdad», y su lucha es un vano intento de detenerla porque su bandera es el diálogo: «El diálogo nunca es bajeza». Como afirma con su propia voz Asier Aparicio: la paz «es el más arriesgado de todos los equilibrios» y «escuchar la verdad es un ejercicio peligroso». Josefus luchará contra la falsa verdad de los otros y se estrellará contra muros sordos, mientras que verá escrito en ellos el término infamante: «traidor». Perderá su patria, su hogar, su nombre… No obstante, su palabra escrita perduró y ya como Flavio Josefo nos ofreció el testimonio de lo que pasó y nos refirió la historia de un país que quiso borrarlo. Nos descubrió que lo que une a los seres en las guerras es el odio, y que a los hombres les gusta creer que sus actos están apoyados por la ira de Dios; no se dan cuenta de lo que esconden sus corazones, pues «cada cual presta su fe a las mentiras que más le convienen».

La tragedia que da palabras en esta obra dramática a Josefus es la guerra judeo-romana, donde «pasó lo de siempre», como dice Federico García Lorca en su poema «Reyerta» del Romancero gitano, porque «han muerto cuatro romanos

/ y cinco cartagineses», aunque los púnicos fueran judíos en estas otras tierras. Y en el cielo se ve el vuelo de los ángeles negros: «Ángeles de largas trenzas / y corazones de aceite».

Cuando Eneas bajó al Hades en busca de su padre, llegó a los Campos Elíseos, y la Sibila, que lo acompañaba, preguntó a Museo dónde estaba Anquises. La respuesta que el gran poeta les dio tendría que ser una enseñanza para todos: «Ninguno tiene aquí lugar fijo»; pero es una utopía inalcanzable, y, como dice Josefus: «La única esperanza útil es la que resulta viable». El diálogo lo es siempre, en cualquier guerra y en cualquier lugar: es la gran lección que nos ofrece esta intensísima y hermosa obra dramática de Asier Aparicio Fernández, que lleva el nombre del personaje histórico que la protagoniza.

## PERSONAJES

JOSEFUS
RAQUEL, mujer de Josefus
MATÍAS, padre de Josefus
ESTER, madre de Josefus
BEN MATÍAS, hermano de Josefus
HIRCANO, hijo de JOSEFUS
MIRIAM, hija de Josefus
JUAN DE GISCALA - SIMÓN BAR GIERA- ELEAZAR BEN SIMÓN, radicales zelotes
ZELOTE 1
ZELOTE 2
MENSAJERO
VESPASIANO FLAVIO, general, luego emperador
TITO FLAVIO, hijo de Vespasiano, su sucesor como emperador
GENERAL 1
GENERAL 2
LEGADO
CORO 1, romano
CORO 2, judío

***JOSEFUS***

(Obra en 4 actos)

***Asier Aparicio Fernández***

## NOTA DEL AUTOR

Flavio Josefo es una figura histórica controvertida, también indispensable. Controvertida porque le tocó vivir tiempos hostiles, de profundo conflicto; su actuación, por tanto, pudo parecer contradictoria, al menos a ojos ajenos.

Sin embargo, como buen intelectual y a pesar de la época, Josefo supo entrever el futuro. Su honestidad con los motivos enfrentados en el conflicto judeo-romano, el más grande de entonces y que sufrió en primera persona, lo convierte en paradigma de lo que hoy llamamos "postura equidistante".

Nada que ver dicha opción con el desinterés o el descompromiso, no debe entenderse como una "neutralidad a vista de pájaro". Nos interesa Flavio Josefo porque encarna el más arriesgado de todos los equilibrios: la paz. Defender el diálogo y el encuentro reposado entre partes fieramente enconadas supone "el más difícil todavía", un carácter valiente y a prueba de bombas. Porque lo primero que muere en una guerra, ya se sabe, es la verdad, y mantener la virtud de escucharla se convierte en un ejercicio peligroso, no obstante, imprescindible.

Por tanto, a causa de mi intención, he forzado la auténtica historia en ciertos detalles. No, no tema el lector; en esta obra encontrará lo fundamental de la Guerra Judía, no hay malversación de los grandes hechos históricos. Únicamente he introducido a dos de los hijos de Josefo en una edad más avanzada de la que les correspondía, todo con un fin dramático. Josefo se casó pronto, con 19 años, y en el trascurso de la contienda contaría con unos 30; pudiera haber tenido algún vástago, aunque no tan adultos. Además, se sabe que su hijo Hircano, por ejemplo, nació en el año 73 d. C., siendo que la lucha había finalizado. Pero hacerlo coincidir con su padre en una edad más madura adelantaba, de algún modo, sus posibles y posteriores diálogos sobre todo lo ocurrido. Son refugiados en busca de identidad, algo muy actual y que queda más patente gracias a esa licencia.

Por otra parte, tampoco Ben Matías, su hermano, muere en Jotapata, sino que sobrevive a la contienda. Sí fallecen, no obstante, sus padres y su esposa, durante el asedio a Jerusalén. He optado por desplazar el enorme drama interior

del protagonista hacia la muerte de su hermano, en una escena muy personal y que compendia el gran dolor e incertidumbre que realmente padeció durante toda la guerra.

Así que no seas duro, amigo lector, con este dramaturgo, porque, como tú, también amo la historia, si bien estimé, como literato, que ciertas anuencias escénicas desentrañarían mejor su espíritu. ¡Que este "Josefus" te golpee, como algunas tragedias clásicas o del teatro isabelino! En cierto modo la considero su ahijada; o al menos, eso he pretendido.

## ACTO 1

*Jerusalén, año 66 d.C.*

### ESCENA I

*En escena MATÍAS y ESTER, los padres de Josefus, con su hijo BEN MATÍAS. Entran JOSEFUS y RAQUEL, su mujer, con sus hijos HIRCANO y MIRIAM.*

MATÍAS. ¡Bienvenido, hijo!

JOSEFUS. ¡Padre! ¡Mi querida madre!

ESTER. ¡Amado José! ¡Cuánto anhelábamos este día!

BEN MATÍAS. ¡Nos sentimos muy felices de tu vuelta!

JOSEFUS. Igualmente, hermano.

ESTER. ¡Y orgullosos!

JOSEFUS. Si lo dices por mis gestiones en Roma… tan solo hubo suerte. Aquí están mi mujer y mis hijos, que soportaron este viaje con fervorosa lealtad.

ESTER. ¡Yavé conoce nuestras carencias! Cuando te casaste con mi hijo, amada Raquel, sabía que José gozaría de un ángel para toda su vida. ¿Y qué hay de vosotros, mis nietos, Hircano y Miriam? ¡Cuánto ha cambiado vuestro aspecto!

MIRIAM. La estancia en la Urbe fue regalada.

HIRCANO. Pero el viaje resultó fatigoso.

RAQUEL. Y en especial la navegación hasta Egipto.

ESTER. ¿Encontrasteis piratas?

JOSEFUS. Ni uno. El Mediterráneo resulta seguro. No en vano los romanos lo denominan "Mare nostrum".

BEN MATÍAS. Muchas cosas nombran como suyas, ¡demasiadas!

MATÍAS. ¡Ben Matías! Nada de política.

BEN MATÍAS. ¿Por qué? Conviene que José sepa cómo han cambiado las cosas.

MATÍAS. ¡Hoy no!

JOSEFUS. No importa, padre. Lo cierto es que Roma está muy segura de su fuerza… Pero te equivocas con ellos: son humanos y también saben dialogar.

BEN MATÍAS. ¿Dialogar?

RAQUEL. Creo que tu hermano José sabe de lo que habla. Viajó a Roma para interceder ante Nerón por algunos de nuestros sacerdotes.

BEN MATÍAS. Vana gestión.

JOSEFUS. Respecto a ese asunto, debemos mucho de su clemencia a la intercesión de la emperatriz Popea.

BEN MATÍAS. ¿Clemencia?, ¿intercesión? ¿Es ese el lugar de nuestra Nación Judía? ¡Somos el pueblo elegido, el que ha de guiar a los descarriados! ¡Y solo se lidera con brazo fuerte, no en la postración de los esclavos!

ESTER. ¡Hijo!

MATÍAS. ¡Basta! Por mucho que nos inquiete la situación actual, hoy elegimos la hospitalidad. Hircano, Miriam, querida nuera... Seguro que deseáis descansar antes de la cena. Ester, acompáñalos. Tú también, Ben Matías, ayúdales con su equipaje. ¡Tú permanece, José!, anhelo una charla contigo.

*Salen todos excepto JOSEFUS y MATÍAS.*

## ESCENA II

*Ambos solos.*

JOSEFUS. Padre.

MATÍAS. Acércate, mira por la ventana. ¿Cómo ves Jerusalén?

JOSEFUS. Te seré franco: la encuentro recia, como a mi hermano.

MATÍAS. Tal vez escuchaste por el camino que hubo una rebelión en el Templo.

JOSEFUS. En efecto.

MATÍAS. Los romanos se retiraron de la ciudad, también nuestro rey Agripa II. Pero se rumorea que el legado romano en Siria, Cestio Galo, nos envía una legión.

JOSEFUS. Por tal motivo, juzgué pertinente desembarcar en Egipto...

MATÍAS. Una sabia decisión. Vuestra llegada ha resultado oportuna en el tiempo; preveo que Roma, a estas alturas, también habrá atenazado esa vía.

JOSEFUS. Siempre es posible rectificar. Pidamos a los romanos que reflexionen.

MATÍAS. Exigirán sangre, sacrificios... ¡Su guarnición pereció!

JOSEFUS. También murieron los nuestros, ¡y no es la primera vez! Roma sabe lo arduo que resulta un gobierno aquí; del mismo modo, conoce que contamos con un partido moderado. Señalaremos a los culpables, ¡no tiene por qué pagar todo el pueblo!

MATÍAS. ¡Esta vez no, hijo! Creo que esta vez no bastará.

JOSEFUS. ¿Por qué?

MATÍAS. Porque ahora no se puede señalar a un solo hombre como causa de sedición, ni siquiera a un pequeño grupo. No, no son solo los zelotes; también apoyan los fariseos. En cuanto a ese partido moderado que señalabas… ¡se extinguió!

JOSEFUS. ¿Cómo?

MATÍAS. Los restos de nuestra clase sacerdotal también han abrazado la rebelión. Me temo que las palabras de tu hermano son el clamor de todo el pueblo.

JOSEFUS. ¿Incluso Ananías, el sumo sacerdote? Es un hombre cabal.

MATÍAS. Lo era, hijo mío, lo era. Él y su gente… cayeron.

JOSEFUS. ¡No es posible!, ¿cómo? ¡Nadie me avisó…!

MATÍAS. Me temo que llegan días de propaganda. Días en que ciertos muertos deben palidecer, por conveniencia, frente a los ensalzados por la causa.

JOSEFUS. ¿Y qué es de mi buen amigo Eleazar, el hijo de Ananías?

MATÍAS. ¡Ay, hijo! Cuando los últimos se resistieron, atrincherados en la fortaleza de Herodes, los jefes de esta revuelta, entre ellos Eleazar, consintieron en su matanza…

JOSEFUS. No, no puede ser. ¿Incluido su padre?

MATÍAS. Incluido su padre. ¡No desean oposición! ¡Predican el fin de los tiempos, la apoteosis de la Nación Judía!

JOSEFUS. Conozco a Eleazar, también su exaltación. Sin embargo, me niego a creer que en mi ausencia…

MATÍAS. ¿Se haya convertido en un fanático? ¡Pues has de creer, hijo, y acostumbrarte! Alguien que no se conmueve ante la sangre de un semejante, ¡ni siquiera la de su padre!, no puede llamarse humano. La sangre es esa barrera que nunca deberíamos cruzar… ¡ni por la más excelsa idea!

JOSEFUS. Y observo que ya se ha cruzado. No obstante…

MATÍAS. ¿Qué?

JOSEFUS. …Estamos obligados a la esperanza. ¡Me dirigiré a Eleazar, no puede ser distinto de Nerón!

*En ese momento entra BEN MATÍAS, el hermano de JOSEFUS.*

**ESCENA III**

BEN MATÍAS. Y yo te acompañaré.

JOSEFUS. ¡Hermano! No sé si…

BEN MATÍAS. Suerte que he venido a tiempo; si no, nuestro padre te habría contagiado con su… debilidad de espíritu.

MATÍAS. ¡Hijo, no consiento que me juzgues así! Ante todo, el respeto a los progenitores, ¡lo exige Moisés!

BEN MATÍAS. ¡No menciones las Escrituras a conveniencia!

JOSEFUS. ¡No doy crédito! ¿A tanto llega tu soberbia que así tratas a nuestro padre?

BEN MATÍAS. ¡Tú no sabes! ¡Has estado ausente!

JOSEFUS. Tal vez por eso percibo las cosas con más objetividad.

BEN MATÍAS. Nuestro padre representa a esos timoratos que opinan que basta con hacer sacrificios en el Templo. ¡Pero no, ya no! ¡Dios nos exige mucho más, nos exige nuestras vidas!

MATÍAS. Yavé nos las regala para su gloria.

BEN MATÍAS. ¿Y hay una manera más digna de honrar al Todopoderoso que vencer a sus enemigos? El pueblo sufre el oprobio de la esclavitud, ¡como en Egipto, como en Babilonia!

MATÍAS. Y de ambas nos libró nuestro Dios con dolor y con paciencia. Aprendimos en la prueba y nuestro espíritu se purificó.

BEN MATÍAS. ¡No, no! Nuestra espada se templó en las manos de Josué, de Sansón, de David y los macabeos. ¡Esta tierra es nuestra por derecho divino, y solo a Él nos sometemos! ¿O acaso apruebas el sufrimiento de nuestros hermanos en Cesarea, la burla y el escarnio de los griegos ante la mirada transigente de Roma? ¡Ha tiempo que el vaso rebosa por su filo!

JOSEFUS. Hermano, no creo que nuestro padre sea ciego a los desmanes. Únicamente advierte, y en eso lo apoyo, que nada lograremos sin prudencia.

BEN MATÍAS. ¿Prudencia? ¡Di más bien cobardía!

MATÍAS. Cobardes o valientes, débiles o fuertes, ¡qué simplificación! Con semejante alternativa, poco espacio queda para la esperanza.

BEN MATÍAS. ¡La esperanza está en la lucha! Yavé pelea con nosotros, ¡"suya es la venganza"!

MATÍAS. Los jóvenes no valoráis la paz. Tantos años de equilibrio… ¡Los inmorales se exculpan bajo la idea de una patria!

JOSEFUS. ¡Ben Matías! ¿En verdad no crees que se pueda evitar un baño de sangre? ¡Bien sabes lo que ocurrirá si esa legión sobrepasa las murallas!

BEN MATÍAS. ¡Pues preparémonos para que no suceda!

MATÍAS. "Quien salva una vida, salva a la humanidad entera", afirman nuestros sabios.

BEN MATÍAS. Si es cierto lo que dices, no querrás ver el castigo sobre ninguno de los nuestros. ¿Y tú, José?, ¿deseas contemplar a Eleazar en una cruz?

JOSEFUS. ¡No! Pero tampoco deseo que las cruces se multipliquen por su causa.

BEN MATÍAS. ¿Es así como piensas hablarle? Entonces, será mejor que te acompañe. Eleazar no morirá sin plantar batalla, te lo aseguro.

JOSEFUS. ¿Ni siquiera por el bien del pueblo?

BEN MATÍAS. ¿El bien del pueblo? ¿Es que no te has dado cuenta? ¡Todos lo apoyan!

MATÍAS. No es la primera vez. Hubo otras ocasiones.

BEN MATÍAS. Entonces la fruta no estaba madura.

JOSEFUS. ¿Y ahora?, ¿por qué ahora sí?

BEN MATÍAS. Ya te lo he dicho: todo el pueblo responderá.

JOSEFUS. ¿Quién lo asegura?

BEN MATÍAS. ¡Eleazar!, ¡él nos ofrece un futuro!

MATÍAS. ¿También a los que se niegan? Pregunta a Ananías por su futuro, ¡lo segaron con una daga! ¿Acaso no pertenecía al mismo pueblo?

BEN MATÍAS. Hermano, urge posicionarse; estoy cansado de advertir a mi padre. Nadamos contra corriente.

MATÍAS. ¡Eres tú quien boga a la contra! ¡En contra de los preceptos de Yavé! "No matarás", ¿recuerdas?

JOSEFUS. Padre, te ruego que nos dejes solos. Presiento que habéis tenido demasiadas veces esta discusión… sin ningún resultado.

MATÍAS. Está bien, hijo. Soy viejo para tanta locura.

*MATÍAS asiente y se va.*

## ESCENA IV

*Solos JOSEFUS y BEN MATÍAS.*

BEN MATÍAS. Quizá nuestro padre piensa que puedes disuadirme.
JOSEFUS. No, Ben Matías, no lo intentaré.
BEN MATÍAS. ¿En tal caso?
JOSEFUS. Solo te advertiré de un hecho.
BEN MATÍAS. ¿Cuál?
JOSEFUS. Todos morimos solos. ¡Todos! ¡Irremediablemente solos!
BEN MATÍAS. Y eso, ¿qué significa?
JOSEFUS. Que hablaré con Eleazar, pero ni él, ni el emperador de Roma, ni cualquier otro líder que capitanee grandes ejércitos, podrá escabullirse de su fatal desenlace.
BEN MATÍAS. No te comprendo.
JOSEFUS. La cuestión es lo que buscas, hermano. ¿Una muerte gloriosa?
BEN MATÍAS. ¡Ya te lo he dicho: la libertad de mi pueblo!
JOSEFUS. Muy loable, y puede que así lo creas.
BEN MATÍAS. ¡Por supuesto!
JOSEFUS. Es generoso, no esperaba menos de mi hermano. Un noble sacrificio.
BEN MATÍAS. Percibo una nota de ironía en tus palabras.
JOSEFUS. En absoluto. Tu decisión es tuya, y tal constituirá tu fortaleza en la hora decisiva. Por muchos que te acompañen, no habrá aplausos en ese instante; mucho menos después. Solo tú y tu conciencia.
BEN MATÍAS. ¿Dónde quieres llegar?
JOSEFUS. Nuestro pueblo sufrirá de lleno las penurias de una guerra, de una matanza.
BEN MATÍAS. No te creí tan derrotista.
JOSEFUS. Eleazar se siente seguro tras el amparo de muchas cabezas. Cabezas que él ha calentado para defender la propia.
BEN MATÍAS. ¡Dura acusación para alguien a quien consideras tu amigo!
JOSEFUS. Él también afrontará su muerte en solitario. Pero hasta ese día, habrá arrastrado a muchos al precipicio de su flaqueza.
BEN MATÍAS. ¿Flaqueza?

JOSEFUS. ¡Flaqueza, sí! Pues de resultar valiente afrontaría su dilema solo, sin obligar a otros a seguirlo. ¡Sin enturbiar los ánimos de una nación entera!

BEN MATÍAS. Pareces olvidar los desmanes de los romanos. ¡Son ellos los que nos obligan al uso de la fuerza!

JOSEFUS. "Ojo por ojo". Acción, reacción. ¡Es todo tan previsible!

BEN MATÍAS. ¡Díselo a ellos!

JOSEFUS. Así se lo dije, y Popea quiso otorgarnos un voto de confianza. La cuestión es, hermano, si combates por convicción… o forzado por las circunstancias. Si te unes a Eleazar porque crees en su método o solo por temor.

BEN MATÍAS. ¡No vayas a visitarlo en esos términos, te lo advierto!

JOSEFUS. ¿Por qué, le tienes miedo? ¿Dónde está ahora la debilidad y la fuerza? Por mi parte, no le temo a las palabras.

BEN MATÍAS. ¿Irás, pues?

JOSEFUS. Iré. En cuanto a ti, puedes hacer lo que te plazca.

*Ambos salen, cada uno por un lado diferente.*

## ESCENA V

*Entran ELEAZAR, JUAN DE GISCALA y SIMÓN BAR GIERA.*

ELEAZAR. ¿Y dices que han penetrado en Samaria?

GISCALA. No hallaron oposición alguna en toda Galilea.

SIMÓN. ¡Gente débil!, ¡medio judíos!

GISCALA. ¡Gente impía que se arredra ante una espada gentil!

ELEAZAR. O que huye de su impureza.

SIMÓN. ¿Qué quieres decir?

ELEAZAR. Que durante generaciones nos enseñaron a evitar al enemigo, a no mezclarnos con sus costumbres paganas. Nuestro pueblo está habituado a vivir al margen.

GISCALA. ¡Blasfemia! ¡Cobardía! ¡Yavé nos eligió de entre las naciones para regir los destinos del mundo!

ELEAZAR. ¡Y así será! Pero hasta ahora solo hemos contado con nuestra fuerza moral, una herramienta inservible si no la empuña el coraje.

SIMÓN. ¡Poco ardor vislumbro en una masa que retrocede!

ELEAZAR. Hoy se retira, sí. Mas no lo hará por más tiempo si vencemos a la fuerza invasora. ¡Nuestro triunfo les otorgará la fe, el arma más poderosa!

GISCALA. ¡Cierto! Muchos de los huidos buscan refugio en Jerusalén. ¡Nuestro ejército se incrementa! Con buena organización, resistiremos el asedio.

ELEAZAR. ¿Asedio, dices? ¡No, Juan de Giscala!

SIMÓN. ¿Cómo? Resulta necio no aprovechar el cobijo de nuestras murallas. ¡Ellos no esperan...!

ELEAZAR. Lo que no esperan es que los sorprendamos ien campo abierto!

GISCALA. ¿Salirles al paso? ¡No hay tiempo, Eleazar!

ELEAZAR. ¿Por qué?

GISCALA. Como ya he indicado, una turba de amedrentados se pone a salvo tras el bastión de nuestra ciudad; un número ingente que ahora huye, que no pelea. Tal vez con entrenamiento...

SIMÓN. ¡Eso no sucederá de la noche a la mañana!

GISCALA. ¡Exacto! Pero los romanos no lo saben.

ELEAZAR. ¿O sea?

GISCALA. Da un hierro a cada hombre y que se sitúe en las almenas. Desde abajo no se distingue al guerrero veterano del iniciado. Cestio Galo nos encontrará imponentes, dudará de su propia capacidad.

SIMÓN. Es un militar sin experiencia.

GISCALA. Se retirará hacia el mar, a la espera de refuerzos.

ELEAZAR. ¡Y entonces atacaremos!

GISCALA. Es sabido que el ejército de Roma combate bien a pie quieto, pero es muy vulnerable en las marchas.

SIMÓN. ¿Una emboscada?

GISCALA. ¡Con nuestros mejores hombres! Solo debes elegir el sitio...

ELEAZAR. El paso de Beth-Horon. Allí vencieron los macabeos a las huestes seleúcidas.

GISCALA. Bien, parece un lugar idóneo. ¡Mas antes llena los muros de peregrinos, de mujeres y niños! Roma debe saber que venderemos muy cara nuestra piel.

SIMÓN. ¡Y luego la victoria! ¿No llaman a esa legión *la Fulminata*? ¡Haremos que muerda el polvo!

ELEAZAR. ¡Una victoria, sí! Es lo que el pueblo precisa.

## ESCENA VI

*Entra JOSEFUS.*

JOSEFUS. Eleazar, vengo a hablarte.
ELEAZAR. ¡José! He aquí que llegaste en el momento justo.
GISCALA. ¿No es éste el que viene de Roma?
SIMÓN. Él es. Espero que se haya purificado.
JOSEFUS. De allí arribo, en efecto, con la bendición de nuestros sacerdotes.
GISCALA. ¿Te refieres a esos que se desentendieron de su pueblo postrado?
JOSEFUS. Durante décadas conservaron la paz en Jerusalén.
GISCALA. ¡Durante años lamieron la mano del opresor! ¡Ofrecían sacrificios a nuestro Dios mientras banqueteaban con los paganos! ¡Asco!, ¡abominación!
SIMÓN. José, hijo de Matías. Sí, hemos oído de ti, de la tibieza de tu padre.
ELEAZAR. ¡Basta! ¡José es amigo! Nuestras familias se tratan desde siempre.
SIMÓN. Eso no significa gran cosa. Tú más que nadie, Eleazar, deberías saber cuán débil resulta el vínculo de la sangre si no se derrama por la patria. ¡Mi familia son los que mueren conmigo!
JOSEFUS. Y antes de morir, matar.
SIMÓN. ¿Qué dices, asmoneo?
JOSEFUS. Solo afirmo que vuestras ansias de lucha, por muy loables que parezcan, no deben exigirse a todo el pueblo. ¡Hay mujeres, niños!, ¡gente que odia la violencia!
SIMÓN. ¡Gente cobarde! ¡Corderos! ¿Tal vez tú?
GISCALA. No veo por qué tenemos que repetir una disputa ya zanjada. Los tibios que opinaban como tú yacen ahora bajo tierra.
ELEAZAR. ¡Dije "suficiente"! Simón, Giscala, permitid que hable a solas con mi amigo.

*Mutis de AMBOS, mientras desafían a JOSEFUS con la mirada.*

## ESCENA VII

*Solos JOSEFUS y ELEAZAR.*

JOSEFUS. ¿Qué sucede, Eleazar?, ¿cuándo abandonaste la cordura?
ELEAZAR. ¿Te dirigiste de ese modo a los romanos? ¡Pareces olvidar que son ellos los que nos obligan!

JOSEFUS. Obligar es una palabra sagrada, solo la Ley es divina. ¿Acaso os ha ordenado Yavé que comencéis una guerra?

ELEAZAR. ¿Y no lo sugieren las Escrituras? ¿No pelearon Josué, nuestros Jueces y Reyes por una tierra solo judía? ¡Nuestro lote, nuestra heredad! ¡La tierra que ahora viola el extranjero con su poder irreverente! ¿Es inferior Jehová a sus ídolos de piedra?

JOSEFUS. No, pero…

ELEAZAR. En tu ausencia el avaricioso Gesio Floro, impío procurador, robó el tesoro de nuestro Templo, ¡asesinó a tres mil de los nuestros! ¿Se puede consentir tan salvaje blasfemia, tan odiosa rapiña? Por menos se alzaron los macabeos. ¿No entiendes las razones de nuestra revuelta?

JOSEFUS. ¡Claro que las comprendo! Solo digo…

ELEAZAR. Quizá Simón y Giscala te parezcan, no sé, algo intransigentes. Puede ser. Pero en este momento buscamos hombres inquebrantables, fieles a nuestra causa; puedo atestiguar su eficacia. Ahora te pregunto, José Ben Matías, ¿crees en la ira de Dios?, ¿en el colmo del sufrimiento y el día de la venganza?

JOSEFUS. Creo que está reservado a nuestro Señor.

ELEAZAR. ¡Y nuestro Dios nos lo exige! ¡Castiga el pecado de demora!

JOSEFUS. Eleazar, te veo muy seguro. ¿Por qué ahora, por qué nosotros?

ELEAZAR. ¿Temes? ¿Acaso no has visto las calles de Jerusalén? ¡Jamás percibí al pueblo tan unido, tan conforme y dispuesto a una lucha tan justa! Aun así, quedan restos de incertidumbre, frutos de un pasado demasiado dilatado de sumisión. ¡Mas la fe y el ardor despertarán!, ¡surgirá el temple en las batallas! ¡En las victorias!

JOSEFUS. Pero… ¡una legión entera se nos echa encima!

ELEAZAR. No tantos como personas colman Jerusalén. La fruta está madura.

JOSEFUS. ¡No son soldados!

ELEAZAR. ¡Lo serán! Solo necesitan buenos dirigentes. Por eso… Por eso, José, me gustaría contar contigo, con tu familia.

JOSEFUS. Yo… Sabes que amo nuestra patria.

ELEAZAR. ¡No lo dudo! ¡Resta que lo demuestres!

JOSEFUS. ¿Demostrar? ¡Fui a Roma! ¡Hablé ante nuestro adversario sin miedo a represalias! ¡Por el favor de Yavé, logré magnanimidad del emperador!

ELEAZAR. Por tu bien, no vuelvas a mencionar ese viaje; para algunos supone un servilismo.

JOSEFUS. ¡El diálogo nunca es bajeza!

ELEAZAR. He tratado de hacerte razonar, pero veo que resulta inútil. ¡La llama está prendida, nadie puede detener este incendio! ¡Con o sin tu familia, la guerra nos apremia!

JOSEFUS. En ese caso, no me necesitáis.

ELEAZAR. No. Tu postura me decepciona. Deberías escuchar a tu hermano.

JOSEFUS. ¿Qué quieres decir?

ELEAZAR. Que él no tiene tu labia y tu porte; no obstante, se muestra adepto a nuestros planes.

JOSEFUS. ¿De qué manera?

ELEAZAR. La rebelión prosperará. Esa legión que se aproxima no nos amedrenta; más bien al contrario, tiene sus días contados. Y después… ¡Después tornaremos a ser una gran nación, como en tiempos de David y Salomón! Tocará defender las fronteras del norte, en Galilea.

JOSEFUS. ¿Y qué tiene que ver con mi hermano?

ELEAZAR. Él se ha ofrecido para comandar allí nuestra tropa.

JOSEFUS. ¡Es una locura! Si hay un contraataque romano, aquellas serán las primeras tierras en arrasar. ¡No vendrán con una única legión, sino con muchas!

ELEAZAR. A tu hermano no parece importarle.

JOSEFUS. Ya veo. Alguien debe colocarse en primera fila. ¿Por qué no tú, Eleazar? ¿O Simón, o Giscala?

ELEAZAR. ¿Nos llamas cobardes?

JOSEFUS. ¡No, sois vosotros los que dudáis de mi compromiso! Jugáis a un juego peligroso: dividir la nación entre dos tipos de judíos. Sin embargo, fuertes y débiles nos quiere Yavé.

ELEAZAR. Devotos o perjuros.

JOSEFUS. Os empeñáis en igualar poder con violencia, crueldad con valentía. Yo os mostraré vuestro error.

ELEAZAR. ¿De veras?

JOSEFUS. Me consideras mal judío. ¡Ofrecedme a mí el mando del ejército del norte!, ¡ponedme a prueba!

ELEAZAR. ¿En verdad lo deseas?

JOSEFUS. ¡Lo quiero, sí! ¡Os mostraré la firmeza de mis convicciones!

ELEAZAR. No estoy seguro.

JOSEFUS. ¿Lo estás de tu victoria? Por fortuna, no eres el único con peso en Jerusalén. ¡Creo en el dolor de mi pueblo y pelearé por el término de sus tribulaciones! ¡Lo juro!

ELEAZAR. Si es así, estarás de nuestro lado. ¿Anhelas el mando de Galilea? ¡Eres grato a muchos, no te costará conseguirlo! Pero antes, ¡debemos aplastar a los romanos en Beth-Horon! (*Mutis de ELEAZAR*).

JOSEFUS. (*Solo; con la vista hacia el lugar por donde ELEAZAR salió*) ¡Pobre Jerusalén! ¿Quién amortiguará tu caída?

## ESCENA VIII

*Solo JOSEFUS hasta que entran dos hombres, uno con toga romana y otro con túnica hebrea. Son el CORO.*

CORO. (*Al unísono*) ¿Por qué lo has hecho, José? ¿Temes por tu hermano?

JOSEFUS. Temo, en efecto. Con la misma aprensión con que se ama.

CORO. ¿Por eso has dado este paso? ¡Huyes hacia adelante!

JOSEFUS. No huyo, camino. Soy fiel a mi pueblo, y me conjuro en su bienestar.

CORO 1 (ROMANO). ¿Dirigiendo un ejército? ¡Nos venceréis ahora, pero tornaremos con mayor fiereza! Redoblaremos nuestra crueldad alentados por la venganza.

JOSEFUS. Lo sé.

CORO 2 (JUDÍO). ¡Cobarde! ¿Con tal desaliento eliges la primera línea? ¡Caerá Galilea por tu frágil esperanza!

JOSEFUS. Lo que sea no depende de mí. Cuando choca el mar, la roca firme se quiebra, la porosa se empapa.

CORO. Déjate de acertijos, José. ¡Esto es una guerra! Solo se gana con impávido deseo, con ánimo imperturbable.

JOSEFUS. Mi mente es fuerte, mi estrategia flexible. Plantaré cara con orgullo… hasta donde Yavé me conceda. Después, si en los dados gobierna la muerte… sabré adaptarme a las circunstancias.

CORO 2. La derrota es muerte. No existen otras circunstancias.

JOSEFUS. La derrota es una posibilidad. Conviene también prepararse para ese escenario.

CORO 2. Rendirse y claudicar, ¡ay si los leales conociesen tus intenciones! ¡Más valiera a tu honor herirse con una daga! ¡Tu promesa es aire, fina arena!

JOSEFUS. Juré el bienestar de mi pueblo, ¡mi promesa permanecerá válida! El pueblo precisa líderes que los enseñen a bregar en la victoria, también en la desdicha.

CORO 2. ¡El pueblo necesita ardor!

JOSEFUS. No menos que diplomacia.

CORO 1. ¿Diplomacia? Sí, judío, nos agrada el diálogo. ¡Pero no que se vierta nuestra sangre, no tras la batalla! Habrá cruces, no lo dudes. ¡A ver si entonces te auxilian las palabras!

CORO. ¡Eres un iluso, no un valiente!

CORO 2. ¡Solo irás a Galilea por tu hermano, no te importa nuestra raza!

JOSEFUS. Iré a Galilea por él, no lo dudes. Y por cada vida que salve, daré validez a mi palabra.

*Mutis y telón.*

## ACTO 2

*Jotapata-Galilea, año 67 d.C.*

### ESCENA I

*JOSEFUS y su hermano BEN MATÍAS. En torno a una mesa, observan un mapa.*

BEN MATÍAS. Estás muy callado, José. Llevas un rato contemplando ese mapa con aire abstraído.

JOSEFUS. Y por más que lo miro, nada nuevo se me revela.

BEN MATÍAS. Acaso Yavé nos envíe la salvación, como en el día glorioso de Beth-Horon.

JOSEFUS. No te equivoques, hermano, vencimos en aquella jornada por la inexperiencia de Cestio Galo; también ayudó el terreno. Pero Vespasiano es un general muy avezado, tremendamente ambicioso.

BEN MATÍAS. Y despiadado.

JOSEFUS. No más que nosotros. Seis mil almas indefensas fueron arrebatadas en aquel… día glorioso.

BEN MATÍAS. ¡Soldados romanos! Pareces olvidarlo.

JOSEFUS. Jóvenes que intentaban huir de una masacre. No hubo piedad, y nos pagarán con la misma moneda.

BEN MATÍAS. ¡Antes la muerte!

JOSEFUS. Eso me temo.

BEN MATÍAS. ¿Por qué aceptaste el mando de este ejército? ¡Dudas de nuestra causa!

JOSEFUS. Soy de naturaleza judía, no violenta.

BEN MATÍAS. Ya, como nuestro padre. Y sin embargo viniste aquí, a ofrecer tu sangre.

JOSEFUS. Solo si es preciso.

BEN MATÍAS. ¿Sabes que tu decisión de enviar a nuestra familia fuera de Jerusalén no gustó nada?

JOSEFUS. Depende a quién. Ben Anan, Ben Gurion y Ben Gamala rigen la asamblea provisional de Jerusalén; ellos consintieron.

BEN MATÍAS. Sacerdotes. Solo una parte de esta revuelta, ¡y no la más convencida!

JOSEFUS. ¿Convencida? No confundas el ardor con el compromiso.

BEN MATÍAS. ¡Cuidado, José! ¡Muchos de nuestros hombres son zelotes!

JOSEFUS. Lo sé. Conocí a Juan de Giscala y Simón bar Giera, a los que tanto idolatran.

BEN MATÍAS. Y a Eleazar.

JOSEFUS. También a Eleazar, aunque él… es distinto.

BEN MATÍAS. Le encomendaron el sur, la región de Idumea. Allí abundan los zelotes.

JOSEFUS. ¡Gentes que aborrecen la libertad!

BEN MATÍAS. ¿De qué lado estás?

JOSEFUS. Hermano, sé que dudas de mi integridad; no deberías.

BEN MATÍAS. No dudo, pero algunos te consideran… blando, incapaz.

JOSEFUS. Durante días hemos recibido a cuantos huían del terror, y, créeme, cada uno de sus rostros me laceraba el corazón. ¡Nuestros muros no caerán, puedes

confiar en mi compromiso! ¡Defenderé la ciudad de Jotapata con tanta furia que nadie podrá cuestionar mi patriotismo!

BEN MATÍAS. ¿Por la gente, por las mujeres y niños?

JOSEFUS. ¿Y qué otra cosa es una nación? Roma es nuestro enemigo y me opondré a su invasión hasta donde nuestras fuerzas lo permitan.

## ESCENA II

*Ambos. Entra un MENSAJERO.*

MENSAJERO. *Shalom*, José. Traigo malas noticias.

JOSEFUS. ¡Habla!

MENSAJERO. Polvo en el horizonte. Una inmensa nube desde el norte.

BEN MATÍAS. ¡Ya han llegado!

JOSEFUS. ¡Rápido!, ¡cerrad las puertas! ¡Preparémonos para un largo asedio! (*Mutis del MENSAJERO; los dos hermanos se van pertrechando para la guerra*).

BEN MATÍAS. ¡Resistiremos! ¡Sabrán lo cara que se vende nuestra integridad!

JOSEFUS. Lo suficiente. Basta con que acepten… un precio razonable.

*Salen los dos.*

## ESCENA III

*Entran VESPASIANO, TITO y DOS GENERALES romanos. Ropa de batalla. Los dos generales traen a VESPASIANO en sus brazos; en su pie, una flecha clavada.*

VESPASIANO. ¡Cerdos judíos, bastardos!

*Los porteadores posan su cuerpo en el suelo.*

TITO. ¡Quieto, padre! Debemos extraer la flecha. (*Examina la herida*) Por fortuna, no parece grave.

VESPASIANO. ¡Qué oposición! ¿Quién dirige a esos fanáticos?

GENERAL 1. Un tal José, José Ben Matías.

VESPASIANO. ¿Y no ha aprendido nada de nuestra crueldad?, ¿no nos teme? ¡Lo pagará!

TITO. ¡Son locos!, ¡exaltados de su Dios!

VESPASIANO. Cierto, hijo, ¡zelotes! ¡No saben el daño que procuran a su pueblo!

GENERAL 2. Tengo entendido que éste no lo es.

VESPASIANO. ¡Ahhh! ¿Viene ese galeno? ¡Poco me importan los motivos de esa gente! Por cada romano que muera, ¡mataremos a diez!

TITO. No obstante, no será fácil. Habrá que construir rampas, torres de asedio…

GENERAL 1. ¡Nos pondremos a ello! (*Mutis*).

TITO. (*Al otro*) Di a los hombres que hagan acopio de agua, de todo tipo de víveres. ¡Que arrasen lo que queda en la zona!

GENERAL 2. ¡Así se hará! (*Sale*).

VESPASIANO. Me agrada tu aplomo, Tito; también me conforta. ¡Tú serás quien finalice esta campaña!

TITO. Sobrevivirás, padre, la flecha se aferró lejos de tu corazón.

VESPASIANO. No hablo de ella. ¡Por Júpiter!, ¿dónde fue ese cirujano? Me refiero a esta tierra, a la totalidad de la guerra. Si todas las ciudades se oponen como la que nos ocupa, presagio un exceso de sangre.

TITO. ¿Y no es eso lo que planeamos?, ¿entrar en Israel a sangre y fuego?

VESPASIANO. Solo para intimidarlos. Después de la barbarie, el enemigo suele tornarse sensato, pedir el parlamento.

TITO. ¡Los judíos no son sensatos!

VESPASIANO. Por eso pronostico años de padecimientos… ¡y un horrible desenlace en Jerusalén!

TITO. ¡Ellos se lo habrán buscado!

VESPASIANO. A menos que demos con alguno de sus líderes, y se muestre razonable. Entonces se ahorrarían muchas vidas.

TITO. No albergo ninguna esperanza.

VESPASIANO. Tarde o temprano habré de regresar a Roma; allí también necesitan de Vespasiano. Entonces permanecerás aquí, ¡tomarás el mando! ¿Viene ese médico?

TITO. Te obedeceré, padre. Mas primero, Jotapata.

VESPASIANO. Creo que ya viene. ¡Ya era hora!

*Apagón.*

## ESCENA IV

*Solos ZELOTE 1 y ZELOTE 2.*

ZELOTE 1. Jamás confié en su temple.
ZELOTE 2. Y sin embargo llevamos más de un mes de feroz resistencia.
ZELOTE 1. Cierto, mas no olvides que, con o sin su mando, son nuestros hombres los que defienden estos muros. ¡Es su fiel adhesión lo que evita el fin de Jotapata!
ZELOTE 2. Se rumorea que José tiene idea de parlamentar.
ZELOTE 1. No tendría sentido. ¿A qué tanto sacrificio si después abrimos las puertas a los impuros?
ZELOTE 2. Si José quiere lucha, nos tendrá de su lado. De lo contrario…
ZELOTE 1. Ahí llega. Escuchemos sus planes.

*Entran JOSEFUS y BEN MATÍAS.*

JOSEFUS. *Shalom.*
ZELOTE 2. *Shalom*, José.
JOSEFUS. Mi hermano os revelará la situación…
BEN MATÍAS. Sabemos que no contamos con apoyos en el norte. Antioquía y Séforis cayeron enseguida, no hubo apenas resistencia.
ZELOTE 1. ¡Medio paganos!
BEN MATÍAS. El resto de pueblos fueron arrasados uno por uno, sin la menor piedad. Y una riada de gente atemorizada escapó hacia el sur.
ZELOTE 2. ¡Tontos romanos! ¿No saben que así precipitan el gran choque en nuestra Ciudad Santa? Toda esa gente que ahora huye, se erigirá como roca frente a sus embestidas.
JOSEFUS. ¡Muy seguro te hallas de una Jerusalén invicta!
ZELOTE 2. ¿Y no resiste con robustez nuestra Jotapata?
JOSEFUS. ¡Resiste! Vespasiano comienza a admirarnos. No obstante, no debemos olvidar que salvo nuestra heroicidad, no contamos con otro apoyo.
ZELOTE 1. ¡Yavé es nuestro refugio!
JOSEFUS. Y Él nos otorgó la inteligencia y la palabra para que hiciésemos el mejor uso de ellas.
ZELOTE 1. ¿Qué quieres decir?
BEN MATÍAS. Mi hermano ha accedido a una entrevista con uno de sus legados.

ZELOTE 2. ¿Cómo? ¿Vamos a dialogar con los mismos que arrojan sus piedras y flechas sobre nuestras cabezas?

JOSEFUS. Precisamente.

ZELOTE 1. ¿Qué utilidad tienen entonces nuestros esfuerzos, la cruenta batalla que sostenemos?

JOSEFUS. Ellos no desean perder hombres, no más de los necesarios. Ahora nos ven como iguales, es tiempo de negociar.

ZELOTE 2. ¿Negociar? ¡Repugnancia!, ¡derrota!

ZELOTE 1. ¡Traición!

JOSEFUS. ¡Vida! ¿O creéis que desearán concedernos algo cuando nos hallemos postrados, con su espada en nuestro cuello?

ZELOTE 1. ¿Conceder? ¡No queremos sus concesiones!

ZELOTE 2. Bien decían los que te juzgaban débil, José.

JOSEFUS. ¿Débil? ¿Acaso he huido de lo alto de las murallas? ¿No me habéis visto correr de una a otra torre con ánimo ardoroso? ¿He rehusado el combate, me he escondido?

ZELOTE 1. No, pero...

JOSEFUS. ¿Quién derribó sus torres de asedio?, ¿quién derramó aceite sobre sus rampas? ¡Lo hicimos todos!, ¡y me siento orgulloso de pelear junto a mis compatriotas!

ZELOTE 2. ¿Entonces?

JOSEFUS. Entonces pienso que debemos poner condiciones a nuestra sangre, ahora que todavía corre libre y ellos la valoran. Se trata solo de escuchar su propuesta.

BEN MATÍAS. La idea de dialogar no salió de nosotros. Fue Vespasiano quien la ofertó.

ZELOTE 1. ¡Se trata de una trampa!

JOSEFUS. Tal vez. Por eso iré solo.

BEN MATÍAS. Yo te acompañaré.

JOSEFUS. De ese modo, no expongo a nadie ante una idea que detesta. Si el exceso de confianza acarrea mi muerte, vosotros nada perdéis; podréis gestionar la defensa de Jotapata a vuestro gusto. ¿Calláis? ¿Consentís, pues, en mi intento?

ZELOTE 1. Sea, José, ejecuta tú esa idea demente.

ZELOTE 2. Yavé vaya contigo.

*Mutis de JOSEFUS y BEN MATÍAS.*

ZELOTE 1. ¿Qué te parece?

ZELOTE 2. Que no logrará nada.
ZELOTE 1. ¿Y si llegan a un acuerdo?, ¿obedecerás sus términos?
ZELOTE 2. Prometí dar mi vida por Israel. ¡Todo arreglo supone una traición a nuestra patria!
ZELOTE 1. En ese caso, conviene que no se produzca.
ZELOTE 2. Sí, conviene que no llegue a término.

*Mutis de ambos.*

## ESCENA V

*Solos JOSÉ y BEN MATÍAS.*

BEN MATÍAS. Aquí nos hallamos en las puertas de Jotapata, a la hora convenida.
JOSEFUS. Acudirán.
BEN MATÍAS. No sé si lo deseo. Este paso ha suscitado muchas dudas sobre tu liderazgo.
JOSEFUS. No lo ignoro. Quien anhela el poder juzga cada paso de su rival como un desliz. Mas, ¿tú qué opinas?
BEN MATÍAS. Lo sabes de sobra. Es un gesto imprudente.
JOSEFUS. ¿Imprudente?
BEN MATÍAS. Pueden hacernos daño.
JOSEFUS. ¡Es una guerra! Nadie está ajeno al riesgo. Ahora bien, ¿a quién tememos?, ¿a los romanos, o a nuestros propios compatriotas? Esa es la cuestión.
BEN MATÍAS. La causa…
JOSEFUS. Hermano, te seré franco. Hasta ahora lo hemos hecho bien, nuestra resistencia ha sido heroica. Pero es cuestión de tiempo.
BEN MATÍAS. ¡Eso suena a traición!, ¡a desconfianza!
JOSEFUS. No es más que sensatez, cordura ante el autoengaño. ¡Porque eso es el fanatismo, una quimera!, ¡la negación de lo que somos en pos de una imagen irreal de nuestra fuerza! La ciudad caerá, Ben Matías, no lo dudes, y ninguna fe podrá evitarlo.
BEN MATÍAS. ¡Pero David…!
JOSEFUS. Sí, David venció a Goliat por la fuerza de Yavé. Aunque no menos que por su habilidad y por su inteligencia. En este caso se requiere de ambas.

BEN MATÍAS. ¿Entonces?

JOSEFUS. ¡Me preocupan los callados, las mujeres y niños de esta ciudad! De mi pobre Jerusalén. Es evidente que nos falta fe, y algunos quieren sustituirla por el terror. ¡Mira!, ¡ahí se acercan dos soldados!

BEN MATÍAS. Parece un legado y… ¡Tito!

JOSEFUS. Mucho confía Vespasiano cuando envía a su propio hijo.

*Entran TITO y un LEGADO. El LEGADO se aproxima y TITO permanece a una distancia prudente.*

LEGADO. ¡Salve! ¿Eres tú el que llaman José Matías, cabecilla de los rebeldes?

JOSEFUS. Lo soy. Pero, dado que yo me identifico como jefe, no consentiré parlamentar con nadie salvo con aquel de vosotros que iguale mi rango.

LEGADO. ¡Cuidado, judío! No malinterpretes nuestro gesto. Roma no viene a esta charla como a un acuerdo entre iguales, sino a traeros un ultimátum.

JOSEFUS. En tal caso, nada tenemos que hablar. Llegasteis con la espada y durante un mes no habéis conseguido gran cosa. Si vuestros términos no han cambiado, prosigamos la lucha. (*Hace un gesto a su hermano y emprenden su marcha*).

TITO. ¡Aguarda!

JOSEFUS. ¿Quién lo demanda?

TITO. Tito, hijo de Vespasiano, de la familia de los Flavios. ¿Juzgas que poseo suficiente dignidad?

JOSEFUS. Eso depende.

TITO. Eres arrogante, ¡demasiado!

JOSEFUS. No me malinterpretes, romano. Solo digo que la dignidad se demuestra en los actos.

TITO. Te escucho.

JOSEFUS. Si resisto vuestros embates con tanta ira no es por saña a los de tu raza.

TITO. Me admira que te expreses así, siendo judío. He visto el odio que nos profesáis.

JOSEFUS. No todos, oh Tito, hijo de Vespasiano. Mucha gente indefensa escapa de vuestra crueldad.

TITO. Crueldad que habéis motivado.

JOSEFUS. Y que yo me veo obligado a equilibrar, pues para muchos, mujeres y niños, soy el último escudo ante vuestro terror. Dime tú, de quien adivino un noble ánimo, si no harías lo mismo de encontrar a los tuyos en peligro de muerte. ¿No lucharías con furia, no repelerías a tus enemigos con la ferocidad de un león?

TITO. ¡Sin duda lo haría!

JOSEFUS. Pues bien, toda esa brutalidad se aplacaría si mi adversario prometiera piedad… y cumpliese su palabra.

TITO. ¿Me ofreces un pacto?, ¿te fías de un romano? ¿Qué opinarán los tuyos?

JOSEFUS. Soy su caudillo. Acatarán mis órdenes, pues todo hombre sensato busca salvar su vida.

TITO. No si es devoto de vuestro Dios.

JOSEFUS. Nuestro Dios ama la vida. La vida en libertad, pero primero la vida. No deseamos combatir si obtenemos de Roma una existencia entre iguales.

TITO. Iguales, ¡aunque dentro de nuestro Imperio!

JOSEFUS. Iguales, no esclavos.

*Los dos se miran con una mezcla de admiración y desconfianza.*

TITO. ¿Qué pides?

JOSEFUS. Piedad, no represalia. Y también justicia. Deseamos ser tratados como otros pueblos de vuestra paz romana.

TITO. ¿Y no era así antes de esta revuelta?

JOSEFUS. Pregunta a la rapiña, a la arbitrariedad de vuestros gobernadores.

TITO. Está bien. ¿Qué ofreces a cambio?

JOSEFUS. Rendiré Jotapata.

BEN MATÍAS. ¡José, eso no! ¿Por qué fiarnos de la palabra de un romano?

TITO. Parece que tu postura no agrada a todos. ¡Ahora soy yo quien duda de tu autoridad!

LEGADO. ¡Vayámonos, general, nada sacaremos en claro!

*En ese instante una flecha venida de la muralla atraviesa al LEGADO. Casi al instante, emerge por detrás de JOSEFUS un hombre con una daga. Se trata del MENSAJERO, que intenta asesinar a su caudillo. TITO reacciona de modo instintivo y traspasa al MENSAJERO con su espada, salvando así la vida de JOSEFUS. Ambos se intercambian una significativa mirada, esta vez de gratitud y simpatía. El MENSAJERO cae inerte.*

LEGADO. ¡Huid, mi señor! ¡Muerto soy y no puedo socorreros! (*Muere*).

BEN MATÍAS. ¡Vamos, hermano! ¡Entremos en la ciudad!

*TITO corre hacia el lado romano; llueven flechas en su fuga. JOSÉ y BEN MATÍAS escapan hacia el lado contrario.*

## ESCENA VI

*Solos CORO 1 y CORO 2.*

CORO 1. Nadie se resiste al poder de nuestro Imperio. Es cuestión de tiempo.
CORO 2. ¿Crees que esto terminó, romano? Nuestro fin está en manos de Yavé.
CORO 1. Vuestro fin lo escribe el destino, y el destino depende de Roma.
CORO 2. Podéis someter a los pueblos, nunca a las personas. ¡Somos dueños de nuestra muerte!
CORO 1. Te comprendo, judío, en eso somos iguales. No hay salida más honorable ante la derrota que la consumación de la propia existencia. Murieron Catón, Casio, Bruto; se arrancó la vida Marco Antonio y pronto caerá Nerón, como extremo de su infamia.

*Entra JOSEFUS.*

CORO 2. José, hijo de Matías, ¿qué harás ahora que las legiones de Vespasiano cruzaron nuestras puertas? ¿Qué futuro aguarda a tu gente? ¡Sangre, devastación, miseria!
JOSEFUS. ¡Pudo evitarse! Ahora… ahora es demasiado tarde.
CORO 1. Solo te queda esta cueva. Tú, tu hermano y unos pocos fanáticos, que escapáis como liebres ante el lobo, que abandonáis con impotencia las defensas de Jotapata.
CORO 2. ¿Cómo obrarás en este encierro?, ¿quién te socorrerá en tales circunstancias?
CORO 1. ¿Qué se hizo de vuestro heroísmo?, ¿a dónde os condujo tanta insolencia?
CORO 2. Habéis sido barridos. Entraron de noche como ladrones, mientras vuestro débil espíritu reposaba.
CORO 1. Entramos como el agua retenida en una presa: primero entre rendijas, luego como airado torrente.
CORO 2. Y aquí os ha traído la embestida.
CORO 1. Ya no hay más solución que la esclavitud o la muerte.
CORO 2. Eres dueño de ella. (*Le muestra un puñal*) Vivir postrado… o liberar tu alma.
CORO 1. ¡Toma la daga, judío! ¡Hunde su hierro en tu pecho! El honor de postrado te obliga.
CORO 2. Comparecerás ante la corte de Yavé, ¡que él juzgue la tibieza de tu espíritu!

*JOSEFUS alarga las manos y toma el arma; lo acerca, horrorizado, a su esternón.*

CORO 1. ¡Clava el puñal!
CORO 2. ¡Clava el puñal!
CORO. ¡Clava! ¡Clava!

*Repiten la orden y crece la tensión…*

JOSEFUS. ¡No! No.
CORO. ¿No? Bien, José, tú decides. Pero seguir viviendo tiene un precio. ¡Dolor, pérdida, impotencia! ¡Has elegido!

*Sale el CORO. Aparecen por el otro lado y en fuga, BEN MATÍAS y los dos ZELOTES.*

ZELOTE 1. ¡Ya arde toda la ciudad! ¡Riega sus calles la sangre inocente!
ZELOTE 2. ¡Roma es cruel, no muestra misericordia!
ZELOTE 1. Quien a hierro mata, a hierro perecerá.
ZELOTE 2. No existe otra lógica.
BEN MATÍAS. Sujetas tu acero, hermano. Su filo apunta a tu corazón.
ZELOTE 2. No existe otra lógica.

*Ambos ZELOTES desenvainan sus puñales.*

ZELOTE 1. Matar o morir, hay un tiempo para cada cosa.
JOSEFUS. Y supongo que ahora es el de sucumbir.
ZELOTE 2. Exacto, José. ¡Pero por propia mano!
JOSEFUS. ¿A qué os referís?
ZELOTE 1. Si los soldados nos cogen con vida, créeme, agonizarás con sufrimientos tales que habrás deseado estar muerto.
ZELOTE 2. ¿No conoces el suplicio de la cruz? Tal reservan a los que llaman traidores.
JOSEFUS. Lo conozco, sí, y por él debieron pasar antes los que nos impulsaron a esta locura.
ZELOTE 1. (*Despectivo*) Tarde para eso. Fuiste un mal judío en tus horas de vida, ¡muere al menos como tu Dios te exige!
BEN MATÍAS. ¡Callad! Mi hermano os ha demostrado su fidelidad en el combate. ¡Resistimos durante cuarenta y siete días!
ZELOTE 2. Pasando por alto que hubieras rendido antes la ciudad, de no ser por mi flecha.

BEN MATÍAS. ¿Tú disparaste al legado romano?

ZELOTE 1. Él o yo, ¿qué importa? Todo vale en la guerra.

JOSEFUS. No te sorprendas, Ben Matías. Apuesto que también convencieron al que intentó asesinarme.

ZELOTE 2. La cuestión es que nos hallamos aquí, acorralados en esta cueva, a medio cubrir por el velo de la muerte.

ZELOTE 1. Echaremos a suerte nuestra hora. Escribiré nuestros nombres en papiros, y herirá cada cual a aquel que le corresponda. (*Se apresta a la tarea de escribir*).

BEN MATÍAS. (*Pálido*) ¿Cómo?

ZELOTE 2. Llega la hora del crisol, el tiempo de la siega. Yavé escogerá a los suyos.

JOSEFUS. ¿Y qué ocurrirá con todos los que habéis arrastrado a esta lucha? ¡Ellos no tendrán una muerte tan… honrosa! ¿Acaso no eran hijos de Yavé?, ¿no merecían escoger su propia suerte?

ZELOTE 2. Ellos nos siguieron por propio pie.

JOSEFUS. ¡O por temor! ¡Por embauque de vuestras ínfulas victoriosas!

ZELOTE 2. ¿Eso afirmas? Pregunta a tu hermano, ique él responda si se unió a esta guerra por temor o por justicia! Di, Ben Matías, ¿eres de los nuestros?

BEN MATÍAS. Yo…

JOSEFUS. Llegó el instante, amado hermano… La soledad de la muerte.

BEN MATÍAS. (*Llora*) No quiero… ino quiero morir! (*JOSEFUS lo abraza*).

ZELOTE 1. Está preparado. (*Extiende los papiros en el suelo y los cuatro se sientan en su torno*) Empiezo yo. (*Lee y señala a su compañero, el Zelote 2*).

ZELOTE 2. Sea. ¡Presto!

*Afuera se oyen voces y chocar de espadas. El ZELOTE 1 observa a su compañero y lo degüella con una daga. Muere.*

ZELOTE 1. ¡Debemos apresurarnos! ¡Llegan los romanos!

*JOSEFUS TOMA UN PAPEL. Lee, y su cara se descompone. Señala a BEN MATÍAS.*

JOSEFUS. ¡No!, ¡esto no tiene que ser así!

ZELOTE 1. ¿Deseas que tu hermano cuelgue de un madero?

BEN MATÍAS. ¡Hiéreme, José! (*Se incrementa el murmullo externo*) ¡Hazlo ahora! Pues, aunque maldigo este instante, no puedo renegar de mi decisión. ¡Me

levanté en armas y asumo mi trágico destino! Bendigo a Yavé por ser tú, mi hermano, el que cierre mis ojos.

*JOSEFUS DUDA. Luego tapa su cara con una mano y solloza; con la otra secciona el cuello de su fraterno. Muere.*

ZELOTE 1. Es mi turno.

JOSEFUS. (*Rabioso*) ¿Por qué tú? ¡Con gusto te daría muerte!

ZELOTE 1. Bien, el sentimiento es mutuo. ¡Pugnemos, en tal caso! Pero ha de ser rápido, se acercan los legionarios.

*Comienzan a arremeterse y esquivarse; primero tímidamente, después con furia.*

JOSEFUS. ¿No anhelas tu fin? ¡Paso franco a mi acero!

ZELOTE 1. ¡No a manos de un traidor!

*En un momento de la lucha, entran dos GENERALES romanos y prenden a JOSEFUS, el más cercano a su acceso. Lo desarman y someten en el suelo. El ZELOTE 1 contempla la escena y, comprobando que no queda tiempo, se arrebata su propia vida antes de ser capturado.*

GENERAL 1. Sólo a uno hemos atrapado.

GENERAL 2. Los otros segaron sus gargantas.

GENERAL 1. ¡E hicieron bien! Un futuro horrendo los esperaba. (*A JOSEFUS, ya postrado*) ¡Tú! ¿Cómo te llamas?

JOSEFUS. José. José Ben Matías.

GENERAL 2. ¿En serio? ¿El caudillo de estos despojos? ¡Por Júpiter que no habrá piedad para ti! Tu prolongado suplicio saciará nuestra sed de venganza. ¡Llevémoslo! ¡Prendamos fuego a esta caverna, por si todavía se esconde en ella alguna cucaracha!

*A punto de salir, JOSEFUS goza del tiempo justo para dedicar al cuerpo de su hermano una última y leve mirada.*

GENERAL 1. ¡Andando!

*Mutis de todos mientras el GENERAL 2 echa una antorcha al suelo.*

*Cae el telón.*

## ACTO 3

*Roma, año 70 d.C.*

### ESCENA I

*Solo HIRCANO. Entran RAQUEL y MIRIAM.*

RAQUEL. ¡Hijo, estás aquí!
HIRCANO. ¿Dónde si no, madre?
MIRIAM. No pareces muy feliz, hermano, de nuestra modesta estancia en Roma.
RAQUEL. Querida hija, Hircano sabe que no podemos ir a ningún otro sitio, dadas las circunstancias.
HIRCANO. No me lo recuerdes. ¡Somos hebreos!
RAQUEL. Lo somos, sí. Hebreos con fortuna.
HIRCANO. ¿Llamas suerte a vivir como esclavos?
MIRIAM. ¡Exageras! Muy al contrario que el resto de nuestros compatriotas, disfrutamos de un techo y de suficiente comida.
RAQUEL. Y del amparo del nuevo emperador.
HIRCANO. ¡Del asesino de judíos!
RAQUEL. ¡Silencio! Vespasiano otorgó el perdón a tu padre. Cuando otros agonizaban en cruces ignominiosas, él supo ganarse su favor.
HIRCANO. ¿A qué precio?
RAQUEL. No te entiendo…
MIRIAM. Mi hermano considera a nuestro padre un traidor.
HIRCANO. ¡Calla!
MIRIAM. ¿No es verdad?
HIRCANO. "Traidor" es una palabra excesiva. Yo no… Es cierto, peleó como un león en el sitio de Jotapata, pero… ¿por qué no corrió la suerte del resto, de nuestro tío Ben Matías?
RAQUEL. ¿Hubieras preferido que tu padre pereciese?
HIRCANO. ¡No es eso! Es que… ¡todavía no entiendo qué hizo para ganarse la simpatía de los Flavios!
MIRIAM. A lo mejor solo se mostró razonable.

HIRCANO. ¿Por qué ese servilismo?, ¿por qué tomar un nombre romano? ¿Es que no comprende que nadie entenderá sus razones si toma una postura tan sesgada?

RAQUEL. ¿Has paseado últimamente por las calles de la Ciudad? Aprecio que no. Esta gente odia a los judíos con cada víscera. Nuestra revuelta comenzó hace tres años, y aunque durante ese tiempo el Imperio ha tenido que afrontar varias guerras civiles y la sucesión de varios efímeros emperadores, una cosa los ha mantenido unidos: ¡nos detestan! Tu padre, por gracia de Yavé, logró clemencia de la familia Flavia; ¡ellos se han convertido en nuestra protección!

HIRCANO. ¿Y por eso cambiamos nuestro nombre, por miedo? ¿Por eso escupimos sobre Matías y adoptamos el apellido "Flavio"?

RAQUEL. (*Da a su hijo una bofetada*) ¡No escupimos sobre Matías! ¿Qué sabes tú de tu abuelo, de tu tío?, ¿qué, de la cobardía o del compromiso de tu padre? ¡Hablarás de ellos cuando te ganes el derecho, cuando tengas que tomar decisiones que desgarren tu alma!

*HIRCANO permanece un instante mudo, ruborizado, de frente a su madre. Luego sale, turbado y sin pronunciar una palabra.*

## ESCENA II

*Solas RAQUEL y MIRIAM.*

MIRIAM. Madre, no me malinterpretes; no comparto el punto de vista de mi hermano. Sin embargo, lo comprendo. Comprendo su rebeldía porque está basada en la ignorancia. Nuestro padre nunca nos refirió sobre aquel fatídico día, el día en que se perdió Jotapata.

RAQUEL. (*Suspira*) Tu padre no habla de ello por dolor, porque entiende como nadie las oscuras decisiones a las que obliga una contienda.

MIRIAM. Sé que no hubo supervivientes, que los romanos saciaron su ira. Pero, ¿por qué se salvó nuestro padre? No, no me expreso con reproche, más bien al contrario, pero anhelo conocer la causa de su piedad. ¿Por qué, siendo hebreos, no padecemos la tribulación de nuestros hermanos?

RAQUEL. No quieras pagar una deuda que ya ha sido cobrada. Nuestra participación en esta guerra se llevó el mayor sacrificio, inada más nos exige Yavé!

MIRIAM. Ruego tu sinceridad, madre. Anhelo conocer los pormenores.

RAQUEL. Los detalles pertenecen a la intimidad; solo confía. Tu padre apuró el vaso de la ira hasta donde le permitieron. ¡Y harta amarga resultó su libación!

*Entra JOSÉ, ya JOSEFUS.*

JOSEFUS. Mujer, deja que yo me ocupe.

*RAQUEL realiza un gesto de asentimiento y hace mutis.*

## ESCENA III

*Solos MIRIAM Y JOSEFUS.*

MIRIAM. (*Turbada*) Padre, no deseo que malinterpretes mi curiosidad.

JOSEFUS. No lo hago, hija mía; hora es de ofrecer explicaciones. Preguntas por aquel día en que gané la simpatía de los romanos. ¡No fue tal!

MIRIAM. ¿Qué sucedió, pues?

JOSEFUS. Rompieron nuestro cerco, huimos precipitadamente y buscamos refugio en una gruta. Nuestro fin estaba próximo, de modo que, para evitar su implacable venganza, decidimos darnos muerte.

MIRIAM. Y echasteis a suerte quién heriría a quién, pues Yavé no aprueba el suicidio.

JOSEFUS. Así es. Los soldados llegaron antes de que la fortuna consumase mi turno. No obstante, vuestro tío…

MIRIAM. ¿Callas? ¿Hay algo oscuro en su muerte?

JOSEFUS. ¡Simpaticé con los motivos de esta lucha!, ¡nunca con la ofuscación de sus líderes!

MIRIAM. ¿Qué quieres decir?

JOSEFUS. Nuestro pueblo era injustamente tratado, ¡ahora está peor!

MIRIAM. ¿Por eso te perdonó Vespasiano?, ¿por tu discrepancia con los zelotes?

JOSEFUS. No te confundas, mi niña; peleé con ellos codo con codo. La diferencia es salvable en un clima de triunfo. Pero Dios me ha regalado el don de la realidad, y todo sueño resulta improbable si no se la tiene en cuenta. (*Pausa*)

La realidad dictaba nuestro asedio como algo temporal, yo mismo preconicé 47 días de resistencia; tiempo suficiente para que los romanos nos admirasen, para forzar un acuerdo que garantizase nuestra supervivencia.

MIRIAM. Y lo intentaste.

JOSEFUS. El acuerdo no prosperó porque los fanáticos asesinaron al mensajero. ¡Y acabamos en aquella maldita cueva! (*Pausa*) ¡No pensaba en mi vida!, ¡pensaba en la de los débiles de Jotapata, en la de mi hermano Ben Matías! Pero ellos… ¡ellos solo responden a la inflexible ley del hierro! ¡O muerte o victoria!

MIRIAM. Comprendo, culpas a los zelotes por la muerte de nuestro tío. ¡Fue uno de ellos quien asestó el golpe!

JOSEFUS. No, te equivocas. No uno de ellos, sino yo, ¡yo mismo! ¡Mi mano hizo correr nuestra amada sangre!

MIRIAM. ¡Padre!

JOSEFUS. ¡Y después han sido muchas las ocasiones en que he planeado mi fin por despecho de mí mismo!

MIRIAM. No te juzgues con tanto rigor. Las circunstancias…

JOSEFUS. Ya no. (*Pausa*) Cuestionas por qué me perdonó Vespasiano: vaticiné que sería emperador, ¡y así ha ocurrido! Él y su hijo Tito desean acabar esta guerra, de un modo u otro. Y yo les propuse una salida distinta, ¡una en que nuestra amada Jerusalén no acabe repleta de cadáveres inocentes, con los muros de nuestro Sacro Templo derribados por tierra!

MIRIAM. ¿Volverás a Judea?

JOSEFUS. Es probable.

MIRIAM. ¡Y arriesgado! ¡Ya no te verán como a un judío!

JOSEFUS. No lo ignoro. La mirada de tu hermano me lo recuerda cada día. Pero frente a mí, en la noche, escucho la voz de vuestro tío, contemplo su triste semblante… ¡Y cobro fuerzas por su memoria, para que más muertes inútiles no se sucedan!

MIRIAM. Te acompañaría si pudiera.

JOSEFUS. (*Conmovido, la abraza*) Lo sé, hija mía. Pero si llega ese día, si Tito me ofrece la ocasión, será Hircano quien viaje conmigo.

MIRIAM. ¿Por qué?

JOSEFUS. Usaré las palabras que tu abuelo solía decir: porque los jóvenes no valoran la paz.

*Entra de nuevo RAQUEL.*

RAQUEL. José. Un mensajero del emperador.
JOSEFUS. ¿Qué desea?
RAQUEL. Vespasiano y Tito te llaman a su presencia.

*JOSEFUS dedica a su hija una mirada significativa.*

JOSEFUS. Creo que el momento se acerca. (*A RAQUEL*) Voy, mujer.

*Mutis. Solas RAQUEL y MIRIAM.*

RAQUEL. ¿Hablaste?
MIRIAM. Hablé.
RAQUEL. ¿Entonces?
MIRIAM. Conozco sus motivos.
RAQUEL. En ese caso, ¡que Yavé nos proteja!

*Se abrazan y caminan juntas hacia fuera.*

## ESCENA IV

*Aparece por un lado JOSEFUS y por el otro TITO y VESPASIANO; se encuentran en el medio.*

TITO. ¡Salve, José!, ahora nombrado Josefus, de la prole de los Flavios.
JOSEFUS. ¡Salve!... y paz.
VESPASIANO. Eso anhelamos en nuestro Imperio: paz. ¡No obstante los judíos no parecéis comprenderlo!
TITO. Mi padre está enojado. Ahora es emperador, y muy a su pesar, un íntimo fracaso empaña su gloria.
JOSEFUS. Jerusalén.
VESPASIANO. ¡Jerusalén, sí! ¡Y ese Templo del que emanan todas vuestras ínfulas, vuestras fanáticas supersticiones!
JOSEFUS. El Templo en el que yo me eduqué, y al que debo mi talante.
VESPASIANO. Un talante extraño para ser hebreo.
JOSEFUS. No tanto. Nuestro líder Ben Anan también se muestra partidario de un trato.
VESPASIANO. ¿Qué trato puede haber entre hombres y escorpiones?

TITO. Creo que ignoras una circunstancia, José. Ben Anan ha sucumbido, y con él todo viso de moderación.

JOSEFUS. ¿Cómo?

TITO. Por lo poco que sabemos, hubo una masacre en el Templo. Bar Giera y Juan de Giscala han tomado el control.

VESPASIANO. ¡Eso, que se maten entre ellos!

JOSEFUS. Muy al contrario. Conozco a esos hombres y, para desgracia de Roma, ordenarán luchar a mujeres y niños. Tus soldados pagarán muy caro el asedio; no se cederá ni una sola casa sin derramamiento de sangre.

VESPASIANO. ¡Pues que así sea!

TITO. Aunque mi padre se exprese de ese modo, solo se debe a la arrogancia de los rebeldes. Nos insultan desde los muros y muestran una prepotencia insoportable. ¡Tú eras diferente!

JOSEFUS. Su ceguera no les deja pensar. Nosotros estamos obligados a ser distintos.

VESPASIANO. ¿Nosotros? Sí, ¿por qué no? Has demostrado tu preocupación por el fin de esta lucha. (*Escéptico*) Seguro que se te ocurre alguna solución diplomática.

JOSEFUS. No soy ingenuo. Los mueve el rencor, otra forma de desesperación; menos querrán pactar, cuanto más se reduzcan las opciones.

TITO. Si así te expresas tú, ¿cómo lo harán mis generales?

VESPASIANO. Tus generales, Tito, son los mejores del Imperio. Ellos saben que solo existe un camino.

JOSEFUS. ¡Aguardad! Me expreso así por realismo, los conozco bien. (*A TITO*) Sin embargo, por amor a mi país, estoy dispuesto a acompañarte.

VESPASIANO. ¿Tu país? ¿Por eso ahora te llamas Josefus?

JOSEFUS. ¡Soy judío, me siento ciudadano romano! Me preocupa la sangre inocente, no importa de qué nación. A Roma debería interesarle una Jerusalén digna de su Imperio, con su gran Templo a salvo, ¡no una ciudad arrasada!

VESPASIANO. ¡A Roma solo le importa Roma! Preocúpate por tus compatriotas, ¡es a ellos a quienes parece no inquietarles la ruina de su Ciudad Santa!

TITO. En dos días partiré a Jerusalén. En efecto, quiero que vengas conmigo.

JOSEFUS. Lo haré.

TITO. Procurarás entrevistarte con Juan Giscala y Bar Giera.

JOSEFUS. Y con Eleazar.

TITO. Con él también. Les dirás que Roma respetará el Templo, a mujeres y niños, si abren las puertas.
JOSEFUS. ¿Sin represalias?
VESPASIANO. ¡No quieras saber, judío, cuánto le cuesta a mi hijo retener el furor de sus generales! ¡No les faltan motivos para buscar su revancha!
TITO. Te daré una oportunidad, Josefus. Tampoco deseo una masacre.
JOSEFUS. Agradezco la compasión de mi familia Flavia.
VESPASIANO. Si así te sientes, como parte de nosotros, sabes que no debes defraudarnos.
JOSEFUS. No está en mi intención, oh emperador. Mi gratitud es grande.
VESPASIANO. ¡Parte, pues, con mi hijo! ¡Que los dioses os concedan la victoria! Y si tu dios Yavé ama de veras a su pueblo, procurará que sus líderes se avengan.
JOSEFUS. Temo que mi Dios haya sido expulsado de su Templo.
VESPASIANO. En tal caso, ¿qué importa que lo arrasemos?
JOSEFUS. Por si regresa. ¡Salve, Vespasiano! ¡Salve, Tito!
TITO. ¡Paz, Josefus! Partimos en dos días.

*Mutis de los tres: los romanos por un lado y JOSEFUS por el otro.*

## ESCENA V

*Aparecen CORO 1 y 2, cada uno por un extremo; esta vez van armados.*

CORO 2. Aquí estás, romano. A esto nos ha conducido tu arrogancia.
CORO 1. ¿Mi arrogancia? No, judío, ¡tu insolencia!
CORO 2. Sea como sea, no existe otra salida.
CORO 1. ¡Nos citaremos a sangre y fuego!

*Entra HIRCANO, como desorientado, vestido a la manera romana.*

CORO 2. ¿Dónde vas, muchacho?
HIRCANO. Me dirijo a Jerusalén.
CORO 2. No pareces de los nuestros.
HIRCANO. ¡Soy hebreo!
CORO 2. ¿Estás seguro? Mira tu ropa.
HIRCANO. ¡Mi padre me ha obligado a vestir así! Ahora se nombra "Flavio".

CORO 2. ¿Flavio Josefus?, ¿el traidor?

CORO 1. Tu padre ha obrado bien. No intentes ayudar a Jerusalén; en breve será arrasada hasta sus cimientos.

CORO 2. ¿Eres el hijo de un traidor? ¿Ahora sois romanos?

HIRCANO. ¡No, no! ¡Te repito que soy judío!

CORO 1. ¿De veras? En tal caso, ¡te someterás a la justicia romana! (*Prepara su espada para atravesarlo*).

HIRCANO. ¡Alto! Yo…

CORO 1. O te pones de su lado o del nuestro. ¡No eres digno de semejante indumentaria!

HIRCANO. ¿Qué importa cómo vista, el aspecto de mi ropaje?

CORO 2. ¡Los judíos hablamos hebreo, no latín! ¡Leemos las Escrituras, no a Cicerón! ¡Los judíos somos el pueblo de Dios y no fraternizamos con los demonios paganos! ¡Adopta nuestras normas y sé de los nuestros! De lo contrario… (Ídem, lo amenaza con su espada).

HIRCANO. ¿Es que solo existe una forma de ser fiel a mi patria, la vuestra?

*A partir de ahora, el acoso del CORO hacia HIRCANO irá subiendo de tono, en forma de letanía, hasta resultar agobiante.*

CORO 1. Estamos en guerra: o con ellos… o con nosotros. ¡Debes elegir!

CORO 2. ¡Quítate esa ropa!

CORO 1. ¡Debes elegir!

CORO 2. ¡Mata a ese romano!

CORO 1. ¡Debes elegir!

CORO 2. ¡Tu dios es Yavé! ¡Él te lo exige!

CORO 1. ¡Tu dios es el césar! ¡Judá le pertenece!

CORO 2. ¿Oyes su blasfemia?, ¿lo consientes? ¡Mata a ese romano! (*Le tiende la espada para que la coja; HIRCANO duda*).

CORO 1. ¡Quítate esa ropa! ¡No la mereces! (*Lo zarandea*).

CORO 2. ¿Vas a permitir que te maltrate?, ¿no te importa tu pueblo? ¡Toma el arma, mátalo!

CORO 1. ¡Dame esa túnica, es de Roma!

*El CORO 1, con su violencia, logra desarreglar la vestimenta de HIRCANO, de manera que lo deja medio desnudo. HIRCANO está rabioso y, en un arrebato, coge la espada del CORO 2 para desafiar al CORO 1. El 2 se muestra satisfecho; se aleja de lo que considera el comienzo de una pelea.*

CORO 2. ¡Eso es, muchacho, Yavé está contigo! ¡Atraviésalo!
CORO 1. ¡Lo sabía! No hay un judío bueno; todos nos odiáis. Lobos con piel de cordero. ¡Despójate de tu disfraz, pues no mereces nuestro Imperio!
HIRCANO. No.
CORO 2. ¿Qué esperas? Si no lo hieres, él te matará.
HIRCANO. No.
CORO 1. ¿Eres un cobarde, judío? ¡Ataca!
CORO 2. ¡Atácalo!
CORO 1. ¡Ataca!
CORO 2. ¡Atácalo!
CORO 1. ¡Ataca!
CORO 1 Y 2. (*Juntos*) ¡¡Ataca!!

*Silencio.*

HIRCANO. (*Suelta el arma y se tapa la cara con las manos; cae al suelo abatido*) No. No. No. ¡No! (*Ambos COROS se disuelven en un lento mutis, cada cual por su lado*) ¿No existe otro modo? (*Se levanta*) Iré contigo, padre, si así lo deseas. Jerusalén está tan próxima que su sangre ya salpica el umbral de nuestra casa.

*Mutis de HIRCANO.*

*Cae el telón.*

## ACTO 4

*Jerusalén, año 70 d.C.*

### ESCENA I

*Solo JOSEFUS. Al cabo de un rato, entran ELEAZAR, SIMÓN BAR GIERA y JUAN DE GISCALA. Lo rodean durante unos instantes con la vista fija en él; una mirada de desprecio.*

SIMÓN. ¡He aquí al traidor!
GISCALA. ¿A qué viniste?, ¿a ganar Jerusalén para Roma, lo mismo que cediste Galilea?

JOSEFUS. Si hubieras estado allí, Juan de Giscala, sabrías que se luchó hasta el último aliento.

SIMÓN. Un aliento muy leve. ¡Aliento de cobarde!

JOSEFUS. No importa qué penséis, Simón bar Giera. No he venido para defender mi honor, sino para procurar la salida más favorable para nuestra Ciudad Santa.

GISCALA. ¿"Nuestra" ciudad? ¿Qué pueden interesarle nuestro Dios o nuestro Templo a aquel que se pasea con un nombre pagano?

SIMÓN. ¡Flavio Josefus! ¡No sé por qué no te atravieso ahora mismo! ¡Tu sola visión me repugna tanto como sus ídolos demoníacos!

JOSEFUS. Aunque te cueste creerlo, Yavé sigue siendo mi Dios. Por Él y por su pueblo me arriesgo aquí, frente a vosotros; por ellos soporto vuestras injurias. ¡Aún no es tarde! ¡El general Tito nos ofrece una oportunidad!

GISCALA. ¡Escupo en su fingida generosidad! ¡Roma no dialoga a menos que dude de su fuerza! Y si duda, es claro que gozamos de una oportunidad en la lucha.

JOSEFUS. Lamento que opines así. Tú no los conoces como yo.

SIMÓN. ¡Eso está claro! Si algo resulta seguro es tu deslealtad. (*Repara en Eleazar*) ¡Eleazar!, ¿no dices nada?

ELEAZAR. (*Más inseguro*) ¡Jerusalén... está preparada para un asedio!

JOSEFUS. Jerusalén no son sus piedras; hay mujeres y niños. Roma no mostrará ninguna piedad. ¡Hará tabla rasa cuando franquee las puertas!

GISCALA. ¡Tu impiedad se muestra patente! ¿No crees en la mano de Yavé?

JOSEFUS. ¡La mano de Yavé nos la ofrece Tito!

SIMÓN. ¡Blasfemia! ¿Y tú te llamas judío? ¡Traidor, traidor!

*Ambos zelotes desenvainan, dispuestos a hacerlo callar allí mismo.*

ELEAZAR. ¡Alto, Simón! ¡Giscala, dejad que hable con él! Nos conocemos desde niños y muchas cosas han cambiado.

*GISCALA envaina y templa a su compañero.*

GISCALA. Agradece, hijo de Matías, nuestra compasión. Será la última vez. ¡Y comunica a tus amigos que caerá su orgullo frente a nuestras murallas! Vamos, Simón.

*Mutis de ambos, pero antes SIMÓN dedica a JOSEFUS una señal de amenaza.*

SIMÓN. ¡Cuida tu espalda,... romano! (*Mutis*).

## ESCENA II

*Solos ELEAZAR y JOSEFUS.*

JOSEFUS. ¡Eleazar! ¡Tú eres distinto! ¡Debes escucharme!

ELEAZAR. No te confundas, José. No hemos llegado hasta aquí, tras cuatro años de tenacidad, para claudicar. ¡Ni hablar!

JOSEFUS. ¡Pero no eres como ellos!

ELEAZAR. Tú eres el especial. Después de tanta ira desplegada, todavía crees en sutilezas. No puedes mantener tu discurso racional en medio de tanta barbarie. O estás en un bando… o bregas en el contrario.

JOSEFUS. ¿También me ves como un traidor?

ELEAZAR. Solo tú te empeñas en no catalogarte de ese modo. El asunto parece muy claro.

JOSEFUS. En eso os equivocáis, ¡todos! También los romanos. Este asunto resulta muy, muy complicado.

ELEAZAR. ¡No hay tiempo para reflexiones! ¡Los debates no ganan guerras!

JOSEFUS. No, tan solo las detienen.

ELEAZAR. ¡Estuviste en Jotapata! Viste con qué saña os masacraron, ¡incluido a tu hermano! ¿No has aprendido nada?

JOSEFUS. ¡Precisamente porque estuve allí! ¿Qué sabes tú de lo que realmente sucedió?

ELEAZAR. Sé que sobreviviste, ¡y eso resulta sospechoso!

JOSEFUS. Cada cual presta su fe a las mentiras que más le convienen.

ELEAZAR. ¿Lo dices por ti?

JOSEFUS. ¡Lo digo por todos! ¿O acaso vuestra fe en Yavé es pura, leal a su Palabra? ¡De sus muchas caras, hace tiempo que solo prestáis atención a la que os habla de venganza! ¡No veis la que grita con fuerza desde las calles! ¡Las gentes famélicas que os siguen, más por terror que por confianza!

ELEAZAR. ¡Calla!

JOSEFUS. ¡Las madres que no ven más futuro para sus hijos que el de estrangularlos cuando aparezcan las tropas romanas! Con gusto algunos se someterían a mi propuesta de paz: el respeto a sus vidas antes que el cruento combate.

ELEAZAR. ¡Tú tampoco los conoces! ¡Muchos se sacrificarían por su Dios!

JOSEFUS. ¿Realmente por su Dios? (*Pausa*) ¿Y qué hay de los que piensan distinto?, ¿de los débiles y los cobardes? ¿No son judíos, no tienen derecho a la vida? ¡No sois mejor que los romanos!

ELEAZAR. ¡Calla!

JOSEFUS. ¿Y tú, Eleazar? Tal vez creas que no hay más camino que matar o morir. ¡Pero permite al menos que otros opten por sí mismos!

ELEAZAR. No podemos. Simón bar Giera y Juan de Giscala no permitirán que se resten efectivos a su tropa. ¡No en este momento!

JOSEFUS. ¿Efectivos, tropa? ¡Son mujeres y niños, no escudos humanos!

ELEAZAR. (*Más sincero*) Ellos… ¡Ellos quemaron el trigo! ¡Empujan a los nuestros a la desesperación y el hambre! Dicen que de ese modo pelearán como leones contra el que causa sus males.

JOSEFUS. ¿Te das cuenta de la perversión? ¿Quién los obliga, quién provoca su miseria? ¿Y aún dices que Yavé os protege cuando vosotros mismos causáis al pueblo semejantes estragos? Roma, en cambio, ofrece su mano…

ELEAZAR. ¡Basta, José! No me convencerás.

JOSEFUS. Eso es porque también los temes. Por eso y porque, aunque tu sentido común te dicte lo correcto, resulta tarde para desandar. ¡Empeñaste tu palabra!

ELEAZAR. ¡La palabra es sagrada, un regalo de Yavé para remachar nuestras acciones!

JOSEFUS. ¿Y qué pasa si nuestras acciones son homicidas?, ¿debemos justificarlas con nuestro discurso? El hombre se define por sus obras, así lo afirma nuestro Dios. No desea más templo que la justicia de nuestros actos.

ELEAZAR. Vete, José, ¡y cuida tu espalda! Hay algo que no debiste insinuar y que jamás te perdonarán.

JOSEFUS. ¿Cuál?

ELEAZAR. "La mano de Yavé nos la ofrece Tito". Es tanto como decir que ya no somos el pueblo elegido, que Él ha trocado su predilección por los romanos. ¿En verdad lo crees?, ¿profesas semejante extremo? Si es así, nadie puede protegerte, ¡ni siquiera yo! ¡Huye, pues, con las manos vacías! ¡Guarda tu dorso mientras marchas!

JOSEFUS. ¿Es un adiós?

ELEAZAR. ¡Y una advertencia! Adiós y hasta el fin del mundo. El día en que sabremos cuál de nuestras mentiras resulta más falsa.
JOSEFUS. ¡*Shalom*, Eleazar! Que Yavé te acompañe.

*Mutis silencioso de ambos, cada cual por su lado. Trascurre un instante y vemos aparecer a SIMÓN con un arco y una flecha en la mano. Se aproxima al lugar por donde ha salido JOSEFUS.*

SIMÓN. ¡Perro romano! Ahora veremos si tus nuevos dioses te amparan. (*Dispara el dardo y sonríe*) ¡Muere, bastardo! ¡Ese es el pago por traicionar a tu pueblo! (*Mutis con satisfacción en su cara*).

**ESCENA III**

*Solos Josefus y su hijo HIRCANO; JOSEFUS lleva un brazo vendado, a la altura del bíceps.*

HIRCANO. Padre, ¿cómo te encuentras hoy?
JOSEFUS. Estoy bien, hijo. Por fortuna, la flecha solo alcanzó mi brazo.
HIRCANO. No creo que quisieran fallar.
JOSEFUS. Lo sé. (*Silencio*) ¿Hay nuevas de nuestra Ciudad?
HIRCANO. Resiste. Los soldados de Tito han construido enormes torres de asalto. Aun así, nuestros compatriotas los mantienen a raya.
JOSEFUS. Tanto peor. Con cada legionario muerto, Roma incrementará su precio.
HIRCANO. ¿Y qué otra cosa pueden hacer?
JOSEFUS. Ya nada. Exactamente lo que están haciendo: sobrevivir. Entraron en la guarida del oso, solo renta esquivar sus zarpazos.
HIRCANO. Jerusalén venderá muy cara su derrota.
JOSEFUS. Siempre lo he temido.
HIRCANO. ¡La próxima vez iré contigo! ¡Trataré de convencerlos!
JOSEFUS. Me enternece tu decisión, también me alegra. ¿Ahora eres de los que dialogan?
HIRCANO. Me ha enseñado tu sangre.

*Se escucha una baraúnda, como si varias estructuras gigantes de madera que se derrumbasen y chocaran contra el suelo.*

JOSEFUS. ¿Qué sucede? ¿De dónde proviene ese estruendo?

HIRCANO. (*Se aproxima al lado de donde se oye*) ¡Las torres! ¡Las formidables torres de asalto! ¡Se las traga la tierra!

JOSEFUS. (*Se acerca*) ¿Qué dices? ¡No puede ser!

HIRCANO. ¡Es la venganza de Yavé! ¡Nuestro Dios se ha dignado intervenir!

JOSEFUS. ¡Calla, hijo, no digas necedades!

HIRCANO. Él ha abierto la tierra bajo los pies del enemigo, ¿qué otra cosa...?

JOSEFUS. ¿Qué otra cosa? ¡Tácticas de guerra! Tácticas de guerra, sí, y no supersticiones. ¡No cayó Jericó por circundarlo en siete vueltas, sino por el ingenio de Josué!

HIRCANO. Padre, no imaginé que te mofases así de nuestro Libro Sagrado. ¿Acaso no está escrito?

JOSEFUS. Incluso lo escrito debe ser interpretado. (*Pausa*) Ahora comprendo por qué dijo: "caerá su orgullo frente a nuestras murallas".

HIRCANO. ¿Quién?

JOSEFUS. Juan de Giscala. ¡Él lo tenía planeado!, ¡estaba preparando esta sorpresa para los romanos!

HIRCANO. ¿Entonces?

JOSEFUS. ¡Entonces, como a Josué, le ha funcionado su puesta en escena! Será fácil convencer a sus fanáticos de que todo ocurrió por causa de una intervención divina. En cambio, no hay más industria que la de nuestros brazos.

HIRCANO. ¿Y Dios?

JOSEFUS. Nuestro Dios nos motiva a obrar el bien, también en su nombre cometemos atrocidades. ¡Pero los hechos son nuestros, solo nuestros! Rellenamos su aparente silencio con nuestros actos.

*Breve silencio. Emerge Tito, con el peor de los humores en su semblante.*

TITO. ¡Ruge el león! ¡Aúllan los lobos con sed de venganza! ¡Ahora sabrá esa raza maldita a lo que se enfrenta! ¡Ya no valdrán sus ruegos ni los plañidos de sus infantes! (*Repara en JOSEFUS y su hijo*) ¡Tú! ¡Vosotros! ¿No he desbordado en paciencia hacia los vuestros? ¡Pues sabed que se ha agotado! ¡Por los siglos de los siglos, no volveré a aproximarme a un escorpión si no es para aplastarlo bajo el peso de mil pedruscos!

JOSEFUS. ¿Qué provoca tu enojo, oh Tito, hijo de Vespasiano?

TITO. ¿No oísteis el trueno? ¿Acaso no contemplasteis como sucumbían bajo la mole de nuestras torres los pechos más gallardos? ¡Llora la Loba por la muerte felona de sus hijos! ¡Clama Marte con intensa ira en pos del desagravio! ¡Pero no quedará piedra sobre roca, lo prometo! ¡Luciré el despojo de los hijos ante el llanto de sus madres! ¡Y me burlaré de sus lágrimas como si un cocodrilo las hubiese derramado!

JOSEFUS. ¿Qué provocó tal desgracia?

TITO. Como ratones en el queso, como gusanos en la manzana, habían horadado túneles bajo nuestras rampas. Bastó prenderlos fuego con brea y paja para que el suelo cediese ante el peso de nuestras máquinas de guerra. ¡Y allí fue el caos y la masacre! (*JOSEFUS dedica a su hijo una mirada muy significativa*) Su plan retrasa nuestra conquista, pero no la detiene. Únicamente han procurado el incremento de nuestra ira.

JOSEFUS. El Templo…

TITO. ¿Tu templo, Josefus? Me regodearé pisando sus cenizas.

*Mutis de TITO, igualmente encrespado.*

JOSEFUS. ¡Pobre Jerusalén! ¿De qué han servido mis esfuerzos? ¡Nada puede ya salvarte!

HIRCANO. Vamos, padre. Conviene que hoy durmamos lejos de este campamento. Mucha gente nos odia…

JOSEFUS. Aquí y en el otro lado.

*Mutis de ambos.*

## ESCENA IV

*En escena TITO, GENERAL 1 y GENERAL 2.*

GENERAL 1. ¡Ave, oh Tito!

GENERAL 2. ¡Ave!

TITO. ¡Ave, mis fieles! ¿Cuál es la situación?

GENERAL 1. Casi seis meses de sitio, ¡y al fin gozamos de avances!

GENERAL 2. Desde que sus muros se desmoronaron, nuestras tropas acampan dentro del perímetro.

TITO. Curiosa ironía que los mismos túneles que cavaron para nuestra ruina hayan procurado el desplome de sus defensas. Cedieron las piedras de la muralla bajo el suelo hueco; ¿no supone acaso una seña de que su dios los ha abandonado?

GENERAL 2. Sin duda.

GENERAL 1. Sin embargo, el grupo de los más radicales se refugia en el Templo. Su acceso y su estructura impiden un rápido asalto.

TITO. ¿Significa que nos enfrentamos a una nueva y desesperante etapa?

GENERAL 1. Eso parece.

GENERAL 2. Como siempre, venderán cara su derrota. Máxime cuando ahora defienden el epicentro de donde emanan sus fanáticas aspiraciones. ¡No habrá cuartel!

GENERAL 1. Por eso, opino que deberíamos incendiar todo el conjunto. Hacer que ardan ellos con su estúpida creencia.

TITO. Es cierto, su arrogancia fluye de su religión. No obstante, es mi obligación pensar en Jerusalén al término de esta campaña. No deseamos devastar una ciudad monumental en la provincia de Siria.

GENERAL 1. Podemos reconstruirla. Hacer un foro, un teatro, unas termas… ¡a imagen y semejanza de Roma! ¡Sin un Templo y un dios que los inciten a la rebelión!

TITO. No te falta razón. Y a pesar de ello, me place otorgar una última oportunidad al diálogo. Hablaré con Josefus antes de iniciar el ataque.

*TITO SALE. Solos GENERAL 1 y 2.*

GENERAL 2. Josefus, siempre ese judío. Parece que lo tenga hechizado.

GENERAL 1. Hace días abogaba por devastarlo todo y ahora… ¿A qué ese afán de conservar su Santuario?

GENERAL 2. Pienso como tú: existirán tensiones mientras no extirpemos el mal desde su raíz.

GENERAL 1. Por no mencionar a nuestros legionarios. ¿Es que sus vidas no valen?

GENERAL 2. Se muestran ansiosos de sangre hebrea. No les agradará saber que, por preservar ese odioso Templo, han de exponer su salud de nuevo en una cruenta batalla.

GENERAL 1. ¡No es justo!

GENERAL 2. No lo es. (*Pausa*) ¡Aguarda! Las cosas pueden discurrir de otro modo.

GENERAL 1. ¿Qué conjeturas?

GENERAL 2. En el fragor del combate hay vehemencia, confusión. Los lances no siempre fluyen como se han planeado.
GENERAL 1. No alcanzo a entender.
GENERAL 2. Habrá ataque, como quiere Tito. Pero, ¿quién puede reprochar a un grupo de fogosos legionarios si, en un arrebato, arrojan sus teas donde no deben?
GENERAL 1. Comprendo.
GENERAL 2. Ese Templo solo quedará purificado cuando expire cada una de sus piedras. ¡No te preocupes, yo me encargo!
GENERAL 1. Roma nos lo agradecerá. ¡Salve!
GENERAL 2. ¡Salve!

*Mutis de ambos, satisfechos. A su marcha, emerge HIRCANO desde la otra parte; ha escuchado la conversación.*

HIRCANO. ¡Oh, Jerusalén!, ¿esto te espera? ¿El fin de nuestra patria, el abandono de nuestro Dios? ¡No respetarán nuestro Templo! En vano ha corrido la sangre de mi padre, si al menos no evitamos su despojo. Juan de Giscala, Bar Giera, ¡aplacad ahora vuestro celo hacia Yavé, pues vuestro exceso de fe va en su detrimento! ¡Mostrad humildad para que no despojen al Todopoderoso de su hogar! Si no… Si no nuestro pueblo se habrá ganado el eterno exilio por vuestra causa. ¿Habremos de sudar y morir durante siglos para tornar a nuestra patria?

*Mutis de HIRCANO.*

## ESCENA V

*Dos grupos alejados, cada uno a un extremo de escena. De una parte, TITO y JOSEFUS; en la otra, SIMÓN y GISCALA. En medio y en la zona más trasera del escenario, el CORO 1 y 2, cada uno de ellos, romano o judío, en el lado correspondiente.*

SIMÓN. ¿Tornas de nuevo, felón?, ¿no te bastó mi última flecha?
JOSEFUS. Supuse que eras tú, Simón bar Giera; ya no tiene importancia.
GISCALA. ¿Qué queréis, romanos? ¡Los muros de este Templo nos socorren!
TITO. ¡Mucho crees en tu dios! Mas no lo tratas bien si no depones tus armas.
SIMÓN. ¿De qué hablas, perro pagano?
JOSEFUS. ¿Dónde está Eleazar?
GISCALA. (*Frío*) Murió como un héroe. (*JOSEFUS no puede evitar un gesto de congoja*).

TITO. Digo que me cuesta contener a mis legiones.
SIMÓN. ¡Que vengan! Amarraremos su rabia con una soga.
TITO. ¿No os preocupa vuestro hermoso Santuario?, ¿la casa donde vuestro dios mora? Nada me costaría ordenar su incendio.
GISCALA. Yavé lloverá para que apague vuestras indignas hogueras. ¡Él solo permite una llama en su Templo! ¡La llama de su presencia!
JOSEFUS. Juan de Giscala, ¡ahórrate tu verborrea! Ambos sabemos que con tales patrañas solo engañas a tus exaltados. También sabes que aún podemos salvaguardar nuestro Lugar Sagrado.
SIMÓN. ¿Tú dices "nuestro"?, ¿lo nombras "sagrado"? ¿Tú, que has escupido sobre esta tierra?
JOSEFUS. Simón bar Giera, abandona tus insultos, de nada sirven. Una única cosa debería importaros: si rendís el Templo, habrá esperanza para la nación judía. Pero si proseguís con esta lucha, aniquilaréis lo único que nos queda. ¿He de recordaros cómo empezó todo? Un procurador corrupto robó monedas de nuestro tesoro. ¡Más se perderá si prosigue la pugna! No quedará de lo que somos más que cenizas al viento.
GISCALA. Siempre te has pronunciado como un cobarde, Josefus. ¡Siempre has creído que no había esperanza!
JOSEFUS. Al contrario, la única esperanza útil es la que resulta viable. Y para ello no queda más remedio que adaptarse a las circunstancias.
SIMÓN. ¡Renegado! ¡Vendido!
TITO. Entonces, ¿cuál es vuestra respuesta?
GISCALA. ¡Yavé nos dará la victoria!
TITO. Valorad lo que perdéis, ¿plantearéis batalla?
SIMÓN. ¡Vete, idólatra! ¡Y llévate a tu can amaestrado!

*Mutis de los zelotes, también de TITO; permanece JOSEFUS en silencio, abatido, sufriendo las puyas y el acoso del CORO.*

CORO 1. ¿Eso es todo, fracasado? ¿Tú eras quien preservaría a tu gente con la razón y la palabra?
CORO 2. ¡Subterfugios de un traidor! ¡Pretextos para calmar tu conciencia!
CORO 1. Te cambiaste a nuestro bando para salvar el pellejo, ¡nada más! ¡Diste la espalda a los tuyos y ahora no tienes patria!

CORO 2. Te consuelas frenando la guadaña, ¡cuando pudiste no empuñarla!
CORO 1. Aunque cambiaste tu nombre, Roma nunca te acogerá. ¡Desprecia a los inconstantes!
CORO. ¡Traidor! ¡Desleal! ¡Inconstante!
CORO 2. Si al menos hubieras evitado la caída del Templo, ¡pero ni siquiera lo has logrado! ¿Cómo te juzgará la historia? ¡Como un oportunista, un cobarde!
CORO 1. Vivirás entre los nuestros, mas nunca pertenecerás a Roma. Mientras celebramos nuestra victoria, llorarás el fin de tu pueblo en la íntima soledad. Entonaremos cánticos triunfales al César; los solfearás con tus labios, pero tu alma masticará la ruina de Sión.
CORO 2. Y pues elegiste abandonar a tu Ciudad Santa y empuñar el mazo de quien la derriba, ¡no tienes derecho a llorar por ella! ¡Se te niegan la añoranza, la desolación!
CORO 1. Vistes como un romano, adoptas un nombre nuestro, ¡pero siempre serás judío!
CORO 2. Dices que te preocupa tu pueblo, lloras su suerte, ¡pero ya no eres judío!
CORO. ¿Qué eres, José Ben Matías? ¿Quién es Flavio Josefus? ¡Sin patria, sin hogar, sin nombre!
CORO 2. ¡Traidor! ¡Desleal! ¡Inconstante!
CORO 1. ¡Sin patria, sin hogar, sin nombre!
CORO 2. ¡Traidor! ¡Desleal! ¡Inconstante!
CORO. ¡Traidor! ¡Traidor! ¡Traidor!

*Lo repiten mientras salen. JOSEFUS ha aguantado los reproches de rodillas, con las manos en su rostro. Suena "Moses Theme" de Ennio Morricone; mientras, se proyectan imágenes de la caída de Jerusalén intercaladas con otras de conflictos y refugiados de guerras actuales. Al terminar las imágenes, no muchas, y con la música de fondo, vemos aparecer a HIRCANO.*

## ESCENA VI

*Solos HIRCANO y JOSEFUS.*

HIRCANO. ¡Ay, Jerusalén! ¡Amada Jerusalén! No eres tú, no son tus piedras, ¿qué importa tu nombre? Tú representas el orgullo de los pueblos sometidos, la voz contra la afrenta… ¡el derecho a la venganza! ¡Derecho, sí! Porque nada es más humano que morder a quien te maltrata. Y sin embargo, ¡qué inútil tanta

violencia!, ¡qué vano tal despliegue de rencor! (*Con la vista fuera del escenario*) ¡Ya arde el Sancta Sanctorum!, ¡los muros soberbios que edificó Salomón! ¡Ya expolian nuestro oro, nuestros candelabros rituales! ¡Ya cargan el Arca de la Alianza en dirección al oprobio! ¿Acaso no somos el pueblo elegido? ¿Ha renunciado Dios a su promesa?, ¿por qué mira hacia otro lado? O puede que Yavé hastíe nuestras iniquidades, y como en los días de Babilonia, nos someta al crisol de la diáspora. ¡Roma es su mano, su instrumento de reprimenda! (*Pausa*) ¡Pero no! ¡Me repugna un dios así! ¿Debían morir tantos hombres justos?, ¿ser violadas las mujeres o esclavizados los niños? ¿Era esto necesario? Quien justifique tal cosa no sabe nada del drama humano. ¡Tú ardes, Jerusalén, y nada de cuanto hicimos ha servido! ¿Es más digno de ti el que murió, el que mató, el que huye? ¡Poco importan al vencedor los motivos del vencido!

JOSEFUS. (*Débil*) Hijo. Hijo. ¿Estás ahí?

HIRCANO. Estoy aquí, padre. (*Lo levanta*).

JOSEFUS. ¿Qué ha pasado? ¿Rindieron el Templo?

HIRCANO. ¡Y lo arrasaron sin escrúpulos!

JOSEFUS. ¡No, Tito no! ¡Él no lo haría!

HIRCANO. Él es romano.

JOSEFUS. ¿Y nosotros?

HIRCANO. Nosotros… ya no somos judíos.

JOSEFUS. (*Con íntimo dolor*) Entonces… ¡he fracasado! ¡Tú tenías razón!

HIRCANO. ¿En qué, padre?

JOSEFUS. ¡Vendí a mi pueblo con la excusa de salvarlo! ¡Soy un traidor, un cobarde! Y de nada ha servido…

HIRCANO. Te muestras implacable en tu juicio, no tienes en cuenta el peso de la historia.

JOSEFUS. La historia es muy simple: era un hebreo y ya no soy nada. He arrastrado a mi Ciudad y a mi familia a idéntico destino.

HIRCANO. Tal pensarán los necios, los que ignoren lo que aquí ha sucedido. Los que no conocieron nunca la crueldad de Roma, el desprecio a los pueblos subyugados. Los que observan desde lejos y catalogan a Bar Giera y a Giscala como mártires, como héroes, cuando no eran más que unos líderes egoístas, que despreciaban como nadie la vida de los suyos. ¡Que el dolor no te ciegue, amado padre! La historia es compleja y tú solo eres… un humano.

JOSEFUS. ¿Se podía obrar de otro modo?

HIRCANO. Tal vez. Pero quien vaya a juzgarte que lo haga de modo imparcial, a sabiendas de todo lo ocurrido. No de manera idílica y superficial, sino en fraternidad con los hechos.

JOSEFUS. ¿Qué debo hacer, Hircano?

HIRCANO. Escribe. Cuenta el drama en desahogo de tus razones. ¡No dejes que otros hablen por ti, que te juzguen! Cada cual escoge lo que sabe y lo que puede, y solo yerra el que, como plácido espectador, prolonga el odio que no ha vivido. ¡Tú conoces la verdad, padre! ¡Tú has sufrido esta guerra desde dentro y desde su génesis! ¿Quién está más acreditado?

JOSEFUS. Entonces…

HIRCANO. Escribe.

*HIRCANO abraza a JOSEFUS con cariño, luego sale. Solo JOSEFUS, de cara al público. Mientras mantiene una pose de humilde firmeza, se escucha en off el comienzo de su libro "La guerra de los judíos".*

JOSEFUS. (*Voz en off*) "Porque la guerra que los romanos hicieron con los judíos es la mayor de cuantas nuestra edad y nuestros tiempos vieron, y mayor que cuantas hemos jamás oído de ciudades contra ciudades y de gentes contra gentes, hay algunos que la escriben, no por haberse en ella hallado, recogiendo y juntando cosas vanas e indecentes a las orejas de los que las oyen, a manera de oradores: y los que en ella se hallaron, cuentan cosas falsas, o por ser muy adictos a los romanos, o por aborrecer en gran manera a los judíos, atribuyéndoles a las veces en sus escritos vituperio, y otras loándolos y levantándolos; pero no se halla en ellos jamás la verdad que la historia requiere; por tanto, yo, Josefo, hijo de Matías, hebreo, de linaje sacerdote de Jerusalén, pues al principio peleé con los romanos, y después, siendo a ello por necesidad forzado, me hallé en todo cuanto pasó, he determinado ahora de hacer saber en lengua griega a todos cuantos reconocen el imperio romano, lo mismo que antes había escrito a los bárbaros en lengua de mi patria".

*Música, "Moses Theme". Telón.*

FIN.

# *EL PORNÓGRAFO Y LA FEMINISTA*
## *Antonio Cremades*

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

2023

*Para Josefina.*

...los hombres cazan a las mujeres, las capturan, las atan, las engullen y las montan. Lo excitante está precisamente en el carácter no consensual del evento... El poder del sexo, en términos masculinos, es también funerario. La muerte lo permite. La trinidad erótica masculina –sexo, violencia y muerte– reina absolutamente...

Andrea Dworkin

Imperioso, colérico, irascible, extremo en todo, con una imaginación disoluta como nunca se ha visto, ateo al punto del fanatismo, ahí me tenéis en una cáscara de nuez... Mátame de nuevo o tómame como soy, porque no cambiaré.

Marqués de Sade

El poder es el mayor de los afrodisíacos.

Henry Kissinger

## PERSONAJES

ANDREA DWORKIN, escritora estadounidense, activista y reputada feminista. 58 años.

DONATIEN ALPHONSE FRANÇOISE DE SADE, el "Divino Marqués", aristócrata, libertino, escritor y filósofo francés. 74 años.

## *EL PORNÓGRAFO Y LA FEMINISTA*
### *Antonio Cremades*

**1**

*Escenario vacío. Luz irreal. Como si flotara sobre una densa neblina aparece por el lateral izquierdo ANDREA DWORKIN con un libro entre las manos. Dirigiéndose al público:*

ANDREA DWORKIN[1]. Lo que nació como un producto de la contracultura, como un vehículo de liberación que iba en contra de la ley y los adultos represivos, ha acabado tristemente por convertirse en una industria rentable, misógina y orientada a la producción y la exportación... La pornografía miente explícitamente acerca de la sexualidad de la mujer, y a través de tales mentiras fomenta aún más mentiras acerca de nuestra humanidad, nuestra dignidad y nuestra personalidad. (*Un camarero[2] entra portando una bandeja con una copa que seguidamente ofrece a ANDREA DWORKIN. Se inicia inmediatamente una suerte de baile entre los dos, sin llegar a tocarse, con movimientos lentos, casi de reconocimiento*) La pornografía miente cuando dice que nuestra vida sexual es o debe estar subordinada al servicio del hombre, que nuestro placer consiste en darle placer a los hombres y no a nosotras mismas, que somos depravadas, y que estamos dispuestas a ser objeto de violación, esclavitud, tortura y asesinato. En la pornografía las mujeres son penetradas por perros, caballos, anguilas, objetos fálicos con púas, cuchillos, pistolas y vidrios, y la piel de las mujeres negras es concebida como un genital femenino más que puede herirse. El mensaje central es que no importa lo que hagan a una mujer y de cuántas maneras la lastimen, a ella le va a gustar. (*El camarero, después de retirarle el libro, incita a ANDREA DWORKIN a que beba de la copa. El baile se hace más físico. Hay una primera aproximación, tímida todavía*) Bajo el patriarcado, la subordinación de las mujeres es erotizada y la violencia se ha hecho sexualmente atractiva. Los hombres cazan a las mujeres, las capturan, las atan, las engullen y las montan. Lo excitante está precisamente en el carácter no

[1] Todos los parlamentos de Andrea Dworkin en esta escena han sido entresacados de sus conferencias y obras.

[2] El autor sugiere que este personaje sea interpretado por el mismo actor que dará vida al Marqués de Sade.

consensual del evento. El poder del sexo, en términos masculinos, es también funerario. La muerte lo permite... La trinidad erótica masculina – sexo, violencia y muerte – reina absolutamente. No existe atrocidad histórica, como los campos de concentración, Vietnam o el esclavismo, que no haya sido usada por esos padrotes para crear sus guiones de violación, mutilación y humillación, como si las víctimas sintieran placer sexual... Nuestros labios vaginales son pintados de púrpura para indicarle al consumidor el foco de atención. Nuestros rectos son destacados para que él sepa dónde empujar. Nuestras bocas son usadas y nuestras gargantas sirven para la penetración profunda. Estoy describiendo un proceso de deshumanización, una manera concreta de convertir a alguien en algo. Cuando decimos que la pornografía cosifica a las mujeres, estamos hablando sobre la sexualidad del insulto, de la humillación; insisto: estamos hablando de la sexualidad de la crueldad. La pornografía juega un papel importante en que resulten naturales las maneras en que se nos degrada y ataca. (*Como si jugaran al gato y al ratón, cada vez que el camarero se acerca a ella, ANDREA DWORKIN lucha por desasirse y alejarse de él*) "Es que es la industria de la fantasía", me argumentan, y yo digo: una asiática colgada de un árbol es una mujer asiática real colgada de un árbol real. ¡Es un insulto a la conciencia humana que esos actos de gente real se sigan concibiendo como si sólo existieran en la mente de un hombre consumidor, como si esto fuera más importante que la vida de ella!... (*ANDREA DWORKIN apura la copa casi obligada por el camarero*) La sociedad se traga todo lo que le den y ha llegado a creer que nada de esto es malo, por eso la gente no se escandaliza. No le importa. Pero ya es tiempo de reconocer que gran parte de ese dolor es el resultado de un sistema diseñado para asegurar nuestros placeres. (*Por un momento se siente desfallecer. Las piernas se niegan a sostener ni un segundo más el peso de su cuerpo. El camarero presto, situándose a su espalda, la sujeta por las axilas, iniciando una danza lenta, sensual, donde todo el cuerpo de ella es explorado por sus manos ávidas*) Los cambios que deseo ver son simples y obvios, deseo que se destruya toda la pornografía, deseo que las mujeres conquisten el miedo al castigo masculino; si para ello se tiene que utilizar la violencia estratégica, que así lo sea. Deseo ver a mujeres librando a otras mujeres de las cárceles, de la esclavitud sexual, de la promiscuidad y de la tortura doméstica de la vejación y la violación maritales. Quiero que el fin del

apartheid de géneros sea una exigencia de todo grupo político y de todo país que reivindique una política de derechos humanos. (*De entre la bruma surge una cama en plano inclinado en el centro del escenario, algo escorada hacia el lateral derecho. El camarero conduce a ANDREA DWORKIN hacia el lecho, echándola boca abajo y colocándose sobre ella, la posee. Una vez consumado el acto, el camarero recoge la copa y se retira por el lateral izquierdo*) Me creen una loca extremista, pero luchar contra la pornografía más allá del plano teórico no ha sido fácil. Piensan que lo hago porque me gusta y me excita... (*Se incorpora. Siente un fuerte dolor. Lleva su mano derecha al lugar de donde procede y la retira manchada de semen*) Pero si quieren seguir creyendo que no es más que un tema de debate sobre la libertad de expresión, en vez de una situación de emergencia y de acción, quiero decirles que muchas mujeres morirán en el curso del debate porque para las mujeres la libertad de expresión comienza por la defensa de la integridad de su cuerpo...

*Oscuro.*

**2**

*El escenario es ahora el dormitorio donde se extingue el cuerpo de ANDREA. El mobiliario, excluida la cama, deberá apenas insinuarse, como en una imagen imprecisa. Noche cerrada. 9 de abril de 2005. Un silencio amenazador conspira con el tiempo. Se destaca una sombra entre las sombras.*

ANDREA DWORKIN. (*Su rostro es el mapa de la derrota. Unos ojos encendidos por la fiebre detectan el movimiento*) John... John... ¿Eres tú, John? Tranquilo... hace rato que estoy despierta... Puedes encender la luz, si quieres: no me molesta. He tenido una pesadilla. ¿Quieres que te la cuente? Era todo tan real... de nuevo... Hacía años que no me visitaban. ¿Te das cuenta? Una vez más regresan los fantasmas que creía conjurados. (*La sombra se mueve lentamente, como flotando, junto al lateral derecho*) ¿Qué buscas? ¿Olvidaste las gafas? No me hagas mucho caso, pero... creo que la última vez que las vi estaban en el sillón... Buen sitio para dejarlas. Como no lleves más cuidado algún día acabarás sentándote sobre ellas. Deberías acostarte y descansar un poco... ¿Cuánto tiempo llevas sin dormir? ¿Crees que no me he dado cuenta? ¿Cómo piensas cuidarme si terminas enfermando tú también? ¿Eh? ¿Lo has pensado? Déjalas...

mañana seguirán en el mismo sitio... Además, ahora no te hacen ninguna falta. No te imaginas lo nerviosa que me pone verte danzando en la oscuridad como una aparición. ¿No me has oído? Acuéstate de una puñetera vez. John... ¡John...! (*Un tiempo*) ¿Por qué no me contestas? ¿Qué hora es? (*Consulta el reloj que hay sobre la mesita de noche*) Las dos y media de la madrugada. Creí que era más tarde. ¿John...? No puedo evitarlo... todas las noches... al cerrar los ojos... tengo la sensación de que va a ser la última vez... Ya sé, ya sé... no es necesario que lo digas... pero ante todo soy humana... y estoy en mi derecho a sentir miedo... ¿o no?... (*Pausa breve*) Gracias. Por estar ahí. Por compartir conmigo esta larga y peligrosa travesía. Nunca supe a ciencia cierta el precio que tuviste que pagar por ello. Ni tan siquiera llegué a cuestionármelo. Éramos dos personas adultas que de mutuo acuerdo aceptaban tener... ¿Te acuerdas cómo lo llamábamos? "Un compañero de vida". Aunque hubo momentos de distanciamiento entre nosotros... siempre los achaqué al desgaste que toda convivencia conlleva... Treinta años son muchos años. Incluso para nosotros. (*Trata de reír pero de su garganta sólo sale un agudo y extraño silbido entrecortado*) Muy pocos lo entendieron. Menos aún cuando por fin decidimos formalizarlo públicamente. Un homosexual y una lesbiana contrayendo matrimonio. Maravillosa carnaza para tanto depredador esperando ocasión propicia al descrédito. Siempre defendí mis ideas con argumentos, y tú lo sabes mejor que nadie, por eso llevé tan mal el que hurgaran en mi vida, en nuestras vidas, aireándolas como una atracción de feria... Vejación, insultos y desprecios contra razones. He sembrado, a izquierda y derecha, mi camino de enemigos. Pero eso nunca me importó demasiado. Sabía que era un mal necesario, que la empresa en la cual me había embarcado necesitaba de métodos contundentes, de actitudes combativas. De poco valen las medias tintas y las buenas palabras cuando se trata de dinamitar el status quo, la bestia negra del patriarcado. Sé que lo he arriesgado todo por mis principios, muchos de los cuales siguen sin ser entendidos. Melodramática, exagerada, radical, contradictoria, defensora de la censura... Me han tildado de tantas maneras. Pero se equivocan cuando dicen que odio a los hombres, y que ese odio es el que me ha perdido, yo no fui culpable del maltrato recibido por mi padre y mi primer marido, ni de las violaciones que en su día denuncié públicamente y aún hoy algunos dudan de su certeza; no, motivos no me faltan para ello, pero no les odio. Lo que odio es la sumisión

de las mujeres. Y por ello lucho. Y lucharé hasta que no me resten fuerzas... No sé por qué diablos te estoy contando esto... Debe ser la fiebre... Comienzo a delirar... (*Pausa breve*) Anda, acércate y dame la mano... No puedo morir, John... Aún no. Queda todo por hacer...

*(La sombra se acerca al lecho y en el rostro de Andrea se perfila el inefable brillo del asombro)*

**3**

*Se va haciendo la luz progresivamente. La sombra que Andrea Dworkin confundiera en la escena anterior con su marido, John Stoltenberg, se convierte ahora en un hombre obeso de setenta y cuatro años, con la vestimenta típica de los reclusos del manicomio de Charenton. Donatien Alphonse Françoise de Sade, es su nombre, aunque más popularmente conocido como el Marqués de Sade. El cómo y por qué se halla en estos momentos aquí es una incógnita que tal vez nos sea desvelada en el transcurso de la obra, o tal vez, y es lo más probable, nunca acabemos descubriéndolo. Porta una pequeña bandeja metálica en la que descansan un vaso de agua y una considerable colección de comprimidos de diferente tamaño y color.*

ANDREA DWORKIN. Pero...
MARQUÉS DE SADE. ¿Sorprendida?
ANDREA DWORKIN. ¡Usted!
MARQUÉS DE SADE. El mismo.

*Pausa breve.*

ANDREA DWORKIN. No.
MARQUÉS DE SADE. Todo obliga a pensar lo contrario.
ANDREA DWORKIN. No puede ser.
MARQUÉS DE SADE. Soy.

*Una pausa tensa.*

ANDREA DWORKIN. ¿Qué hace aquí? (*El MARQUÉS DE SADE se detiene junto a la cabecera de la cama*) ¡Conteste! ¿Me quiere explicar qué diablos hace usted aquí?
MARQUÉS DE SADE. Si no me equivoco estás enferma, ¿no es cierto?
ANDREA DWORKIN. Más de lo que suponía.
MARQUÉS DE SADE. Me preocupa tu salud.

ANDREA DWORKIN. La fiebre me hace ver visiones.
MARQUÉS DE SADE. Y...
ANDREA DWORKIN. ¿Deliro o tantos han sido mis pecados que ya me reclaman en el infierno?
MARQUÉS DE SADE. ... he venido a hacerte una visita.
ANDREA DWORKIN. ¡Qué honor!
MARQUÉS DE SADE. Ya sé que no son horas... pero la urgencia del caso... lo disculpa. ¿No te parece?
ANDREA DWORKIN. Han mandado al mayor de los diablos.
MARQUÉS DE SADE. Es lo menos que se puede hacer por una amiga... (*Dejando la bandeja sobre la mesita de noche*) Espero que no te moleste. Me he tomado la libertad de traerte tu medicación.

*Pausa breve.*

ANDREA DWORKIN. (*Desde que la ha oído la palabra le molesta como una piedra en un zapato*) Usted y yo jamás podríamos ser amigos.
MARQUÉS DE SADE. Porque no quieres.
ANDREA DWORKIN. En eso le doy la razón.
MARQUÉS DE SADE. ¿Qué nos lo impide?
ANDREA DWORKIN. Todo. Sería la última persona con la que quisiera reconciliarme...
MARQUÉS DE SADE. Por otra parte...
ANDREA DWORKIN. Antes de eso prefiero...
MARQUÉS DE SADE. ... ninguna diferencia resulta insalvable.
ANDREA DWORKIN. Ésta al menos lo parece.
MARQUÉS DE SADE. Siempre he oído decir que los extremos se tocan.
ANDREA DWORKIN. Insalvable, irreconciliable y eterna.
MARQUÉS DE SADE. Y tú y yo, si algo somos, es radicales.
ANDREA DWORKIN. Sí, pero ahí acaba cualquier parecido.
MARQUÉS DE SADE. Muy segura estás.
ANDREA DWORKIN. Totalmente. Nuestros motivos también son radicalmente opuestos.
MARQUÉS DE SADE. ¿Motivos?
ANDREA DWORKIN. El mío siempre ha respondido a una toma de conciencia...

MARQUÉS DE SADE. No juegues con los conceptos...

ANDREA DWORKIN. ... ante una injusticia que no estoy dispuesta a aceptar como inevitable...

MARQUÉS DE SADE. Se te da muy mal.

ANDREA DWORKIN. ... sino como lo que es...

MARQUÉS DE SADE. (*Acabando la frase en tono de burla*) Una impostura.

ANDREA DWORKIN. En todos los sentidos.

*Pausa breve.*

MARQUÉS DE SADE. ¿Sabes cuál es tu mayor problema?

ANDREA DWORKIN. Usted.

MARQUÉS DE SADE. Que se te ve venir, querida.

ANDREA DWORKIN. Usted y todos los que como usted han...

MARQUÉS DE SADE. (*Interrumpiéndola*) Treinta años diciendo lo mismo son muchos años, incluso para ti. Te repites demasiado. ¿No te das cuenta?, y al final acabas cansando a tu auditorio. Has perdido todo tu crédito.

ANDREA DWORKIN. Por el contrario, el suyo...

MARQUÉS DE SADE. Yo no tengo motivos...

ANDREA DWORKIN. ... no ha sido más que la consecuencia, extrema, lo reconozco, de ese privilegio...

MARQUÉS DE SADE. Sólo deseo.

ANDREA DWORKIN. Un privilegio que esta sociedad le concede a todos los nacidos bajo su sexo y del cual abusa a su capricho hasta límites insospechados, más allá de toda moral, por muy relajada que esta pudiera llegar a ser.

MARQUÉS DE SADE. Motivos. Privilegios. Moral. Tu discurso cada día está más plagado de tópicos.

ANDREA DWORKIN. De verdades.

MARQUÉS DE SADE. Debe ser la enfermedad o algún efecto secundario de la medicación.

ANDREA DWORKIN. ¡Márchese! No tengo ganas ni fuerzas para discutir... ¡Desaparezca de mi vista! (*Pausa breve. Confusa*) No logro entender qué significa esto, pero... me odiaría eternamente si su figura quedara impresa en mi retina como último recuerdo de este mundo.

MARQUÉS DE SADE. Huy, huy, huy... Me pregunto: ¿son eso modales de tratar a una visita? ¿Así es como pagas mi buena acción?

ANDREA DWORKIN. Nadie le ha invitado.

MARQUÉS DE SADE. Me ofendes.

ANDREA DWORKIN. Conque ahórrese su sarcasmo.

MARQUÉS DE SADE. No era necesario. Una relación tan estrecha como la nuestra no precisa de vulgares protocolos.

ANDREA DWORKIN. Jamás... ¿me oye?... jamás tendría nada que ver con un ser tan abyecto, miserable y pernicioso como...

MARQUÉS DE SADE. Ya es tarde para eso. Debiste haberlo pensado antes de dedicarme la mitad de tu vida. De un modo equivocado, eso no cabe la menor duda, pero mi nombre es el que más veces ha rozado tus labios.

ANDREA DWORKIN. Y allá donde vaya, allá donde pueda arremeteré contra su figura y lo que representa. Mi doble condición de ser humano y mujer así lo prescribe. Prescripción que pienso cumplir a rajatabla hasta el último aliento.

MARQUÉS DE SADE. (*Extendiendo los brazos*) Ya tardabas en pronunciar la palabra mágica: mujer.

ANDREA DWORKIN. Es lo que soy.

MARQUÉS DE SADE. (*Con una "sádica" sonrisa*) Permíteme que lo acepte con reservas.

ANDREA DWORKIN. ¡Cabrón!

MARQUÉS DE SADE. ¿No era yo el irascible? (*Recriminándola con un movimiento negativo de su cabeza*) Será mejor para los dos... que no perdamos los papeles. Además... has de reconocer que en tu estado... no es lo que más te conviene. (*Pausa breve*) Te propongo un trato, tú que siempre has sido tan amante de las reglas: fijemos las nuestras. ¿Qué me dices? (*Pausa breve*) No me hieren tus insultos, incluso hasta llegan a excitarme... pero, la verdad, no he esperado tanto tiempo para...

ANDREA DWORKIN. (*Interrumpiéndolo*) ¿Para qué...?

MARQUÉS DE SADE. (*Comienza un lento vagar por la habitación*) ¿Por dónde íbamos? ¡Ah!, sí... Hace un momento aludías a tus supuestos motivos... Pues bien, ahí lo tienes. Has hecho de tu condición tu mayor argumento, si no la única razón.

ANDREA DWORKIN. ¿Razón de qué?

MARQUÉS DE SADE. De algo que, como la ceguera, no te ha permitido nunca ver más allá de tus ideas...

ANDREA DWORKIN. ¿De qué ceguera está hablando?

MARQUÉS DE SADE. Ideas que has convertido en tu causa.

ANDREA DWORKIN. La única ceguera que conozco es la de quien no acepta más que su propio beneficio.

MARQUÉS DE SADE. Causa para la que muchas veces has tenido que buscar insensatas justificaciones.

ANDREA DWORKIN. ¿Insensatas?

MARQUÉS DE SADE. Y miopes. Justificaciones que se vienen abajo como un castillo de naipes.

ANDREA DWORKIN. No, se equivoca.

MARQUÉS DE SADE. ... porque no resisten el más leve análisis.

ANDREA DWORKIN. Nunca las necesité.

MARQUÉS DE SADE. ¿Ves?

ANDREA DWORKIN. (*Escupiéndole las palabras*) Por desgracia era tan evidente el objeto de mi lucha y manifiesta su injusticia que la mayoría de las veces sobraba cualquier tipo de justificación.

MARQUÉS DE SADE. Ahora empiezas a hablar con propiedad.

ANDREA DWORKIN. Siempre traté de ser consecuente con mis ideas.

MARQUÉS DE SADE. ¿Qué fue lo que hiciste?

ANDREA DWORKIN. Dedicar mi vida en cuerpo y alma a defenderlas.

MARQUÉS DE SADE. Enfrentarte con fuerzas tan desiguales...

ANDREA DWORKIN. Hasta la fecha no me arrepiento. Creo haberlo demostrado ampliamente.

MARQUÉS DE SADE. ¿A dónde te ha conducido?

ANDREA DWORKIN. No niego que cometiera errores, ya que errar es de humanos, pero de lo que nunca se me podrá acusar es de no haber intentando...

MARQUÉS DE SADE. ¿Cambiarlo?

ANDREA DWORKIN. Sí.

MARQUÉS DE SADE. (*No sabemos si asombrado por la magnitud de la empresa o la ingenuidad que delata*) ¿Modificar el orden de las cosas?

ANDREA DWORKIN. Es un derecho que nos debe la Historia.

MARQUÉS DE SADE. (*Sonríe*) Un derecho que nos debe la Historia. Andrea Dworkin, dixit. (*Mimando con las manos*) Habría que enmarcarla. (*Pausa breve*) ¿Cabe mayor insensatez?

ANDREA DWORKIN. Seguir de brazos cruzados pensando que las cosas son como son y no como deberían ser. Esa... esa y no otra es la mayor de las insensateces. La pasividad. La resignación. ¿A qué nos conducen?

MARQUÉS DE SADE. Tu "condición" es la que te limita, no las cosas.

ANDREA DWORKIN. Que yo sepa nadie la elige.

MARQUÉS DE SADE. Cierto. Pero el pecado es no saber salir de ella.

ANDREA DWORKIN. Ahí es donde quería llegar, ¿no es cierto?, señor Marqués.

MARQUÉS DE SADE. O lo que es todavía peor: negarse a hacerlo.

ANDREA DWORKIN. Más que las ideas, lo que verdaderamente nos enfrenta es la propia naturaleza. Una naturaleza que nos ha hecho diferentes.

MARQUÉS DE SADE. ¿También de eso soy yo culpable?

ANDREA DWORKIN. Y por encima de todo el que, siendo mujer y por lo tanto víctima, no reconozca vuestra supremacía jerárquica.

MARQUÉS DE SADE. Malgastar la vida, ese bien tan preciado que nos otorga esa naturaleza de la que hablas, en tratar de modificar sus leyes, destruyendo el equilibrio, el orden en el que se sustenta el mundo... ¿Puede alguien, en su sano juicio, calificarlo de ideal? Sí: Andrea Dworkin.

ANDREA DWORKIN. No me avergüenzo de exigir lo que me corresponde, si es eso lo que trata de insinuar; de reclamar para nosotras lo que otros poseen por el simple hecho, y el dudoso honor, de haber nacido varones. (*Retándolo con la mirada*) Vuestra es la vergüenza de perpetuar una injusticia por puro privilegio.

MARQUÉS DE SADE. Yo solo respondo por mí.

ANDREA DWORKIN. ¿Responder, usted?

MARQUÉS DE SADE. Y te juro que no sé de lo que estás hablando. (*Pausa breve*) ¿Vergüenza? Ni una sola vez en mi larga vida me ha visitado sentimiento tan ajeno a mi ánimo.

ANDREA DWORKIN. Le creo.

MARQUÉS DE SADE. Por nada de lo que hice o dejé de hacer experimenté ni un gramo de esa vergüenza a la que aludes; si acaso, por el trato recibido en compensación a mis actos.

ANDREA DWORKIN. Quien no tiene principios...

MARQUÉS DE SADE. Y no era vergüenza, precisamente, lo que me inspiraba.

ANDREA DWORKIN. ... o estos son de la catadura de los que usted defiende, ¿de qué le sirve la vergüenza?

MARQUÉS DE SADE. De lastre. (*Pausa breve*) Que la sufran los que pensando de un modo actúan como su contrario, aquellos que frenan sus instintos con la barrera del pundonor privándose de los placeres que ansían con toda el alma.

ANDREA DWORKIN. ¿A costa de lo que sea?

MARQUÉS DE SADE. Ellos sí que son merecedores de su picadura.

ANDREA DWORKIN. ¿Sin respeto a la persona?

MARQUÉS DE SADE. La vergüenza es prima hermana de la hipocresía.

ANDREA DWORKIN. ¿Ni a su vida?

MARQUÉS DE SADE. Y yo, siempre he tenido por ley decir las cosas claras y mirando a los ojos.

ANDREA DWORKIN. ¿De sus víctimas?

MARQUÉS DE SADE. Aunque también he de reconocer que no tuve nunca remilgos en usar de la mentira si ello me reportaba algún beneficio. Si nací monstruo, como dices, monstruo me muestro, sin piel de cordero, ni máscara.

ANDREA DWORKIN. Eso no es cierto, y usted lo sabe.

MARQUÉS DE SADE. Soy consecuente con mis actos.

ANDREA DWORKIN. Consecuente con la barbarie.

MARQUÉS DE SADE. Unos actos que nacen del deseo.

ANDREA DWORKIN. Un deseo desenfrenado y lujurioso.

MARQUÉS DE SADE. Y por él sólo se justifican.

ANDREA DWORKIN. No existe razón en el mundo que lo justifique sin antes perder ella misma la razón.

MARQUÉS DE SADE. (*Dirigiéndose hacia la cama*) El deseo, mi querida amiga, en su insaciable búsqueda del placer, no entiende de razones.

ANDREA DWORKIN. Ese deseo... no dejan de ser más que...

MARQUÉS DE SADE. *(Apoyando sus manos sobre la sábana que cubre a ANDREA DWORKIN a ambos lados del rostro de ésta)* Pero qué sabrá de ellos una mujer que los ha repudiado, me pregunto.

ANDREA DWORKIN. (*No puede evitar un escalofrío al sentir la proximidad del MARQUÉS DE SADE*) Fruto de una opción personal que a nadie daña.

MARQUÉS DE SADE. Una mujer que en su delirio ha llegado a calificarlos como vergonzosos atributos masculinos, demonizándolos por ello.

ANDREA DWORKIN. Lo único que demonizo es la incapacidad de unir el afecto con los apetitos sexuales...

MARQUÉS DE SADE. ¿Afecto?

ANDREA DWORKIN. Incapacidad que lleva intrínseca la crueldad, la violencia y la sumisión...

MARQUÉS DE SADE. (*Alzando las manos*) Por favor... Posees la gran virtud de mezclar los conceptos como ingredientes en una coctelera, poco importan cuales sean, agitándolos hasta que combinen a capricho. ¿Los tomas con o sin hielo? (*Pausa breve*) ¿Cómo no separar lo afectivo de lo voluptuoso? Son dos términos en gran medida contradictorios.

ANDREA DWORKIN. ¿Qué quiere decir?

MARQUÉS DE SADE. Quiero decir que el afecto es, en la mayoría de las ocasiones, un sentimiento que limita...

ANDREA DWORKIN. Su instinto es quien en realidad le limita...

MARQUÉS DE SADE. Quien ama, trata de reducir, acaparándolo para él solo, el objeto de su amor.

ANDREA DWORKIN. ... nublando su mente.

MARQUÉS DE SADE. En cambio el voluptuoso, aunque puede entrar en ese juego de los afectos, busca satisfacer sus apetitos, rompiendo las barreras que se lo impidan, trasgrediendo los límites del afecto, la moral y las leyes.

ANDREA DWORKIN. Como un vulgar animal.

MARQUÉS DE SADE. Y este apetito no es patrimonio de la masculinidad como falsamente pretendes defender...

ANDREA DWORKIN. ¿Falsamente?

MARQUÉS DE SADE. De un modo tendencioso además...

ANDREA DWORKIN. Perpetuando la injusticia.

MARQUÉS DE SADE. Eres demasiado testaruda, pero lo suficientemente inteligente como para no haberte dado cuenta hace tiempo de que te has metido, tú solita, en un callejón sin salida.

ANDREA DWORKIN. No me aturden sus mañas.

MARQUÉS DE SADE. Ya veo que es inútil.

ANDREA DWORKIN. Le conozco demasiado bien.

MARQUÉS DE SADE. No quieres entrar en razón. Te aferras a unas utopías tan desgastadas como tú.

ANDREA DWORKIN. (*Negando con un movimiento brusco de cabeza*) Se equivoca. Eso es lo que siempre habéis pretendido que creamos. Que cualquier intento de cambio está abocado al fracaso.

MARQUÉS DE SADE. Toda revolución acaba pervirtiéndose tarde o temprano. ¿Por qué habría de ser diferente en tu caso?

ANDREA DWORKIN. Jamás aceptaré la injusticia como un mal ineludible… si es eso lo que pretende decirme.

MARQUÉS DE SADE. (*Abriendo los brazos en cruz, remarcando la certeza del hecho*) Es la esencia de toda prerrogativa.

ANDREA DWORKIN. Mientras alguien levante la voz contra ella, como contra cualquiera de sus manifestaciones…

MARQUÉS DE SADE. Cuando la injusticia es un privilegio de nada sirven las voces de sus víctimas.

ANDREA DWORKIN. … señalándola con el dedo, denunciándola allá donde se encuentre, no será inútil.

MARQUÉS DE SADE. ¿Todavía no aprendiste eso después de tantos años de sinsabores e infructuosa lucha?

ANDREA DWORKIN. De lo que estoy segura es que el silencio de poco nos ha ayudado durante todos estos siglos.

MARQUÉS DE SADE. Desgraciadamente son esenciales para su supervivencia; porque ese privilegio no puede ser deseado de otra forma más que de un modo egoísta y ello implica que jamás pueda ser acreditado a los ojos de todos. Por lo tanto, si existe una jerarquía, forzosamente ha de ser injusta.

ANDREA DWORKIN. ¿Qué pretende demostrar?…

MARQUÉS DE SADE. Algo tan sencillo como que la injusticia es el concepto fundamental en el que se sustentan las leyes naturales.

ANDREA DWORKIN. Que yo sepa las bases de nuestra sociedad no se rigen por leyes naturales.

MARQUÉS DE SADE. Podría decirse que la injusticia es el motor del mundo. Y para nada estaríamos exagerando.

ANDREA DWORKIN. Nadie como usted para dar lecciones sobre ella.

MARQUÉS DE SADE. Cierto.

ANDREA DWORKIN. No me atrevo a decir que reconocerlo le honra.
MARQUÉS DE SADE. La he sufrido en mis carnes durante más de veintinueve años. Ni siquiera en eso me superas. ¿Acaso no lo consideras prueba suficiente?
ANDREA DWORKIN. Otros nacimos con ella bajo el brazo. Como un pecado… la padecimos sin culpa. He ahí otra de nuestras "extremas" diferencias.

*Pausa breve. El tañer de una campana lejana nos recuerda que son las tres de la madrugada.*

MARQUÉS DE SADE. (*Dirigiéndose a la mesita de noche*) Es la hora de tu medicación. (*Señalándole los comprimidos*) Aquí hay un verdadero arsenal. ¿Cuál de todos ellos te toca?

*Pausa larga. Tanto ANDREA DWORKIN como el MARQUÉS DE SADE cruzan sus miradas en un pulso desigual.*

ANDREA DWORKIN. ¿A qué ha venido?
MARQUÉS DE SADE. ¿El blanco o el rojo?
ANDREA DWORKIN. ¡Conteste!
MARQUÉS DE SADE. No te conviene excitarte en tu estado. ¿O acaso es este otro de color verdoso y de forma oblonga?
ANDREA DWORKIN. John…
MARQUÉS DE SADE. No te molestes en llamarlo.

*Pausa breve.*

ANDREA DWORKIN. ¡John…!
MARQUÉS DE SADE. No vendrá.
ANDREA DWORKIN. No le habrá hecho nada…
MARQUÉS DE SADE. ¿Hacerle… en qué sentido?
ANDREA DWORKIN. ¡Es usted un…!
MARQUÉS DE SADE. Tal vez sea ésta de color violáceo. ¿Cuántas dolencias padeces?
ANDREA DWORKIN. (*Sin mirarlo, con un altivo gesto de desprecio, escupe las palabras con odio*) ¡Márchese ahora mismo de esta casa!
MARQUÉS DE SADE. (*Con la sonrisa de quien rememora tiempos mejores, aunque no por ello menos tempestuosos*) Imagino que estarás pensando en el famoso episodio de las prostitutas de Marsella, ¿me equivoco?

ANDREA DWORKIN. Sólo pienso en perderlo de vista... En despertar de esta angustiosa...

MARQUÉS DE SADE. ¿Sospechas que trate de hacer lo propio contigo?

ANDREA DWORKIN. Conociéndole, no sería nada descabellado.

MARQUÉS DE SADE. Tranquila, no tengo ninguna intención de envenenarte, si eso es lo que tanto temes. (*Mostrándole los comprimidos*) ¿No los reconoces? (*ANDREA DWORKIN aparta la vista*) Por cierto, aquello, aunque muchos se esforzaron en demostrar lo contario, tú entre ellos, no pasó de ser una imprudencia.

ANDREA DWORKIN. ¿Imprudencia?

MARQUÉS DE SADE. La mosca española es un afrodisíaco de efectos tan potentes como peligrosos.

ANDREA DWORKIN. Aún hoy, no dejo de asombrarme de sus curiosas interpretaciones.

MARQUÉS DE SADE. Por decirlo de algún modo, se nos fue la mano...

ANDREA DWORKIN. Su especialidad, vamos.

MARQUÉS DE SADE. Al fin y al cabo, todo quedó en un susto, esas putitas rencorosas me denunciaron a las autoridades... y si no llego a estar vivo para huir a Italia... (*La sonrisa evocadora se ha transformado en unas pletóricas, sonoras y reconfortantes carcajadas*) Eso sí: hay que reconocer el celo que guardan mis paisanos en la estricta obediencia de sus obligaciones. Cuando se encontraron con la orden de ejecución en las manos y el no pequeño escollo de la falta de un reo, ¿qué fue lo que se les ocurrió a estos diligentes funcionarios?: nada más ni nada menos que fabricar una efigie en mi nombre y cumplir la sentencia en lugar, día y hora prevista. Pero qué te voy a contar que ya no sepas. Mi biografía no tiene secretos para ti, ¿verdad, querida? (*Pausa breve*) Gustosamente hubiera entregado la mitad de mi fortuna por presenciar mi propia ejecución. Espera. Aún se me ocurre algo mejor. Ser víctima, verdugo y espectador al mismo tiempo. Una curiosa trinidad. Pero ese tipo de privilegios sólo está reservado a los dioses. Y yo, como mucho, no dejo de ser más que un vulgar diablillo por más que te empeñes en ponderar mis maldades.

ANDREA DWORKIN. (*Su respiración se acelera. Tosiendo repetidas veces*) Por favor... Estoy muy enferma...

MARQUÉS DE SADE. Al alcance se halla el remedio.

ANDREA DWORKIN. Apenas me quedan fuerzas para hablar...
MARQUÉS DE SADE. Lo sé.
ANDREA DWORKIN. El pecho...
MARQUÉS DE SADE. Adelante.
ANDREA DWORKIN. Siento como si algo lo oprimiera...
MARQUÉS DE SADE. Lo lamento, pero... no te va a quedar más remedio que fiarte de mí.
ANDREA DWORKIN. ¡John...!
MARQUÉS DE SADE. Hazme caso.
ANDREA DWORKIN. Despierta, John...
MARQUÉS DE SADE. Olvídate de él.
ANDREA DWORKIN. Usted...
MARQUÉS DE SADE. No lo necesitamos para nada.
ANDREA DWORKIN. No debería estar aquí...
MARQUÉS DE SADE. Sólo he venido por ti.
PAUSA BREVE.
ANDREA DWORKIN. ¿Por mí?
MARQUÉS DE SADE. (*Cogiendo la bandeja de la mesita de noche y ofreciéndosela a ANDREA DWORKIN*) Anda, no seas testaruda.
ANDREA DWORKIN. ¿Para qué?
MARQUÉS DE SADE. Tómate de una vez tu medicación. No precipitemos los acontecimientos.
ANDREA DWORKIN. (*Después de un análisis pormenorizado del comprimido rojo se lo lleva a la boca tragándoselo sin beber ni una sola gota de agua*) Venir a por mí, ¿para qué?

*La interrogante permanece unos segundos en el aire sin encontrar eco. Luego se hace el oscuro. Transición rápida.*

**4**

*Andrea Dworkin se haya ahora incorporada en la cama y apoyada sobre los almohadones. El Marqués de Sade, de espaldas a ella, mira a través de la ventana las calles y los tejados de una ciudad desierta.*

MARQUÉS DE SADE. Siempre sostuve la opinión de que me tocó vivir una época equivocada.

ANDREA DWORKIN. No fue la época...

MARQUÉS DE SADE. ¿A ti no?...

ANDREA DWORKIN. ... sino su vida...

MARQUÉS DE SADE. Sospecho que es algo que suele sucederle a mucha más gente de la que se piensa.

ANDREA DWORKIN. La equivocada fue su vida.

MARQUÉS DE SADE. Sobre todo a aquellos cuyos valores osan retar las costumbres de sus coetáneos. Y mis ideas, prácticas y principios chocaban de frente contra todas ellas sin obviar ninguna; lo que me granjeó por doquier no pocos inconvenientes y enemigos irreconciliables, entre los que he de destacar, sin olvidarme de ti, claro está, a mi queridísima suegra, la señora de Monteruil. (*Apenas podemos percibir un gesto delator en su rostro al contraerse sus mejillas en un tic nervioso*) Las mujeres cuando decidís odiar a un hombre, lo hacéis con el mayor de los desvelos. Nunca se es más fiel a alguien que cuando se le aborrece. (*Pausa breve. Se gira y enfrenta la mirada de ANDREA DWORKIN. Tal vez sorprendido de no recibir réplica*) ¿Te encuentras mejor?

ANDREA DWORKIN. Mucho me temo que no. Abro los ojos y continúo viéndole.

MARQUÉS DE SADE. Eso no debería extrañarte. Si hay algo que la vida nos enseña es a convivir con nuestros fantasmas. (*Pausa breve. Volviendo a la ventana*) Hasta la Francia de la Revolución me fue ajena. ¡Quién sabe!... Tal vez este siglo que comienza me hubiese procurado mayores satisfacciones.

ANDREA DWORKIN. No lo dudo.

MARQUÉS DE SADE. Como poco me habría liberado de todos esos años de reclusión y para alguien como yo, que ama y tiene a la libertad como el bien absoluto, la mayor aspiración del ser humano, es algo muy a tener en cuenta.

ANDREA DWORKIN. Libertad. ¿Se puede ser más hipócrita?

MARQUÉS DE SADE. (*Abandonando la ventana y acercándose a ANDREA DWORKIN*) ¿Acaso no lo he demostrado sobradamente?

ANDREA DWORKIN. Lo que demostró hasta la saciedad es un detestable, perverso y cruel libertinaje. Concepto éste diametralmente opuesto al de libertad.

MARQUÉS DE SADE. Disiento abiertamente.

ANDREA DWORKIN. Sólo un hombre de su catadura moral podría confundirlos.

MARQUÉS DE SADE. Poseemos puntos de vista dispares. Eso es todo.

ANDREA DWORKIN. ¿Se burla de mí?

MARQUÉS DE SADE. La libertad que defendéis es una libertad pobre de miras, escuálida, y encadenada a un puñado de odiosos prejuicios.

ANDREA DWORKIN. Yo no tengo prejuicios. Siempre he...

MARQUÉS DE SADE. (*Interrumpiéndola*) Una libertad ridícula y triste, que no satisface a nadie, ni a quien la defiende tan siquiera, aunque no os atreváis a reconocerlo. (*Pausa breve*) La diferencia entre esa libertad y la LIBERTAD con mayúsculas es la misma que hay entre lo bello y lo sublime, entre lo bueno y lo excelso, entre lo permitido y lo prohibido.

ANDREA DWORKIN. Entre lo despótico y lo justo.

MARQUÉS DE SADE. El libertino aspira a una libertad sin frenos, sin barreras de ningún tipo, a una libertad absoluta, única digna de tal nombre. ¿Puede por ello ser recriminado?

ANDREA DWORKIN. Totalmente. Alguien así no debería tener cabida en una sociedad moderna.

MARQUÉS DE SADE. ¿Acaso no es la mayor aspiración del ser humano?

ANDREA DWORKIN. La felicidad.

MARQUÉS DE SADE. ¿El fin último?

ANDREA DWORKIN. Esa es la mayor aspiración de cualquier mente sana.

MARQUÉS DE SADE. Cada uno posee sus propios métodos para alcanzarla.

ANDREA DWORKIN. Sólo hay una libertad que tenga derecho a llamarse como tal: la que respeta al otro.

MARQUÉS DE SADE. ¡El otro! (*Remarcándolo con un gesto vivo de su mano derecha*) Precisamente en él radica el quid de la cuestión.

ANDREA DWORKIN. Y esa es la única libertad que puedo aceptar.

MARQUÉS DE SADE. Todas tus diatribas convergen en el otro.

ANDREA DWORKIN. Una libertad que se basa, por encima de todo, en el principio de igualdad.

MARQUÉS DE SADE. Nadie como tú para mezclar conceptos antagónicos. Te lo encuentras hecho.

ANDREA DWORKIN. Mientras impunemente se les prive a determinados ciudadanos de sus derechos...

MARQUÉS DE SADE. ¿Se puede saber de qué derechos hablas?

ANDREA DWORKIN. Mientras el Sistema, para su perpetuación e interés propio, fomente la existencia de categorías entre ellos...

MARQUÉS DE SADE. No es el Sistema quien lo favorece; eso no es más que oratoria barata... Es la propia Naturaleza quien lo genera. ¿Cuántas veces habré de repetírtelo para que por fin lo entiendas?

ANDREA DWORKIN. No nos quedará más remedio que hablar siempre de una libertad partidista e injusta.

MARQUÉS DE SADE. No profieres más que necedades. Toda libertad es injusta.

ANDREA DWORKIN. Me niego a aceptar semejante sofisma.

MARQUÉS DE SADE. La misma justicia en sí es un concepto antinatural.

ANDREA DWORKIN. ¡Usted y sus ideas sí que son antinaturales!

MARQUÉS DE SADE. Y todas esas estúpidas leyes de nada os van a servir para cambiarlo.

ANDREA DWORKIN. Eso aún está por ver.

MARQUÉS DE SADE. (*Después de una breve pausa*) Si hay algo que admiro en ti es tu inquebrantable voluntad.

ANDREA DWORKIN. Lamento no poder corresponderle.

MARQUÉS DE SADE. Ni yo lo espero.

ANDREA DWORKIN. No hallo en usted nada digno de ser elogiado.

MARQUÉS DE SADE. (*Burlón*) Eres libre de pensar como quieras.

ANDREA DWORKIN. No todas las mujeres pueden decir lo mismo.

MARQUÉS DE SADE. ¿Debo atribuirme también el mérito?

ANDREA DWORKIN. Y muchas menos todavía hacerlo público y defenderlo sin grave perjuicio para sus personas.

MARQUÉS DE SADE. Lo que no hace más que refutar mis palabras.

ANDREA DWORKIN. Háblele a ellas de su LIBERTAD con mayúsculas.

MARQUÉS DE SADE. Nunca sostuve que fuera recíproca ni mucho menos objetiva. Posee infinidad de atributos, pero no esos. En ello radica su grandeza, en no respetar sino a su igual. Por otra parte carece de toda justificación, porque, entre otras cosas, ni la tiene ni la necesita.

ANDREA DWORKIN. Ninguna libertad que se sustente en el menosprecio de su semejante merece ser calificada como tal y habría de ser combatida allá donde se manifiesta.

MARQUÉS DE SADE. (*Alzando los brazos en un gesto cómico*) ¡Oh! Por supuesto, por supuesto... ¿Y todo eso hacia dónde nos conduce? (*Esperando una respuesta que no llega*) Vamos, contesta... No te quedes ahora callada. Conoces perfectamente la respuesta, ¿no es cierto? (*Pausa breve*) En tu batalla personal contra la pornografía quedó patente el hecho de que...

ANDREA DWORKIN. No fue ninguna batalla personal.

MARQUÉS DE SADE. Admítelo.

ANDREA DWORKIN. No tengo nada que admitir.

MARQUÉS DE SADE. Tú y esa abogada McKinnon...

ANDREA DWORKIN. Y repito: no fue ninguna batalla personal.

MARQUÉS DE SADE. ¿Cómo os calificó la cachonda de la Plagia? (*Una breve pausa*) Ah, sí... ya lo recuerdo: "El sombrerero loco y su lirón durmiente". (*Explotando en una risa estentórea*)

ANDREA DWORKIN. Búrlese todo lo que quiera. Prefiero sus mofas a sus argumentos. Hieren menos.

MARQUÉS DE SADE. Apenas arrastrasteis a un puñado de marimachos depresivos con vuestra inspirada medida legislativa...

ANDREA DWORKIN. ¡No le tolero que tilde de ese modo a quienes valen mil veces más que usted!

MARQUÉS DE SADE. ¿En serio pensaste que podrían prosperar aquellas ordenanzas? No me cabe en la cabeza.

ANDREA DWORKIN. Por supuesto.

MARQUÉS DE SADE. ¿Así defiendes tú la libertad que tanto dices venerar? ¿Prohibiendo su manifestación?

ANDREA DWORKIN. Lo único que tratamos de prohibir fue la discriminación que supone una práctica tan nociva como es la pornografía, fomentadora de abusos no sólo sexuales sino de toda índole. Y eso es lo que vieron y trataron de corregir todos los consejos en los que fue aprobada.

MARQUÉS DE SADE. Para ser declarada inconstitucional poco tiempo después. No te engañes.

ANDREA DWORKIN. Tranquilo. Eso ni siquiera usted lo conseguirá.

MARQUÉS DE SADE. Vuestra ceguera, vuestra obcecación llegó hasta el extremo de dejaros utilizar.

ANDREA DWORKIN. ¡Miente! Teníamos muy claro lo que perseguíamos y en relación a ello no cedimos ni un ápice.

MARQUÉS DE SADE. ¿No te pareció extraño recibir el mayor apoyo del ala conservadora?

ANDREA DWORKIN. ¿Y qué pretendía que hiciéramos? Los liberales estaban muy preocupados defendiendo su inapreciable derecho a la libertad de expresión para prestarnos el suyo. Poco les importaba a costa de qué o de quienes.

MARQUÉS DE SADE. ¡Feministas radicales apoyando la censura!

ANDREA DWORKIN. Prohibiendo la injusticia.

MARQUÉS DE SADE. Un despropósito tras otro. Ese podría ser el resumen de su vida, la glosa de una odisea sin rumbo.

ANDREA DWORKIN. Si no conociera de sobra lo escabrosa y retorcida que es su mente incluso me sentiría ofendida por sus palabras.

MARQUÉS DE SADE. Remitámonos a los resultados.

ANDREA DWORKIN. No se moleste.

MARQUÉS DE SADE. Seamos por una vez prácticos. ¿Qué se consiguió con tal cúmulo de buenos propósitos?

ANDREA DWORKIN. Denunciar el deterioro que actividades tan nocivas y peligrosas como la pornografía y la prostitución causan en sus víctimas.

MARQUÉS DE SADE. (*Con un gesto de falsa sorpresa*) ¿Víctimas?

ANDREA DWORKIN. (*Advirtiendo la intención*) Sí, víctimas.

MARQUÉS DE SADE. ¿Entiendo con ello que niegas la posibilidad de una elección libre?

ANDREA DWORKIN. Taxativamente.

MARQUÉS DE SADE. En muchos casos se ha manifestado como una profesión rentable.

ANDREA DWORKIN. Jamás semejante actividad debió ni debiera ser considerada una profesión. Las trabajadoras del sexo son mujeres explotadas. Son utilizadas para perpetuar una concepción machista de la sexualidad que nada tiene que ver con el placer y el goce sexual. (*Mira el vaso de agua. Tiene la boca seca, pero no se atreve a beber*) La pornografía como la prostitución, el matrimonio, la religión y la ley son instituciones con las que el hombre agrede y somete sistemáticamente a la mujer. Y no habrá dignidad para ellas, para todas nosotras,

hasta que hayamos erradicado de nuestra sociedad todas esas lacras que nos lastran, sojuzgan y oprimen.

MARQUÉS DE SADE. Ahí es donde te equivocas. Ahí es donde toda tu argumentación se viene abajo.

ANDREA DWORKIN. Una toma de conciencia de su situación y de que ésta puede y debe cambiar si se toman las medidas necesarias. Y ese es el reto más importante al que nos enfrentamos, la concienciación, la denuncia de unos derechos pisoteados durante siglos, y sólo recuperados en parte. Lo que usted caricaturiza como despropósito no ha sido más que el intento de combatir de una manera efectiva la desigualdad que padecemos utilizando sus propias armas, las que siempre esgrimieron contra nosotras. Abonar en la conciencia de todos los ciudadanos que el agravio no debe quedar impune. (*Agotada por el esfuerzo le acomete un súbito ataque de tos*)

MARQUÉS DE SADE. Yo te diré lo que abonasteis; abonasteis la intolerancia, abonasteis el autoritarismo, allanando el campo para la persecución de minorías, fustigando así, paradójicamente, aquellos a quienes presumíais defender.

ANDREA DWORKIN. (*Escupiendo sobre un pañuelo que ha sacado de debajo de la almohada*) No son más que... infundadas injurias... que bajo ningún concepto... pienso tolerar...

MARQUÉS DE SADE. ¿Infundadas injurias?

ANDREA DWORKIN. Infundadas y prestadas.

MARQUÉS DE SADE. ¿Por quién?

ANDREA DWORKIN. Conoce muy bien su procedencia. Y por eso se regodea recordándomelo. La mayor oposición a la que tuvimos que hacer frente nació en nuestro mismo seno.

MARQUÉS DE SADE. Eso demuestra hasta qué punto era indefendible, contradictoria y contraproducente.

ANDREA DWORKIN. Aún ahora me duele tener que reconocerlo. Fue una lucha fratricida. Un cisma. Mujeres contra mujeres[3].

MARQUÉS DE SADE. Hermoso espectáculo.

ANDREA DWORKIN. La herida sigue abierta.

[3] Andrea Dworkin se refiere a las integrantes de la F.A.C.T. Feminist Anticensorship Taskforce. Organización feministas contra la censura.

MARQUÉS DE SADE. Bebería gustosamente de ella.

ANDREA DWORKIN. No tuvieron ningún reparo en desacreditarnos públicamente. Ni cejaron hasta lograr que la ordenanza fuera declarada inconstitucional. (*Nuevas toses*) ¡Jodida enmienda!

MARQUÉS DE SADE. ¿No me digas que todavía crees en su viabilidad?

ANDREA DWORKIN. Yo no soy responsable del mal uso que otros pudieran darle. No sé cuantas veces lo tendré que repetir.

MARQUÉS DE SADE. No estoy de acuerdo.

ANDREA DWORKIN. Y si, en su momento, pudo ser malinterpretada o utilizada aviesamente en otros fines contrarios para los que fue concebida, es a quienes tenían la potestad de ejecutarlas contra quienes debieron dirigir semejantes ataques.

MARQUÉS DE SADE. Su misma ambigüedad lo propiciaba.

ANDREA DWORKIN. Pero nunca prohibirla por ello.

MARQUÉS DE SADE. ¿Qué se podía esperar de una censura basada en una indigencia teórica deplorable, plagada de anécdotas y testimonios de supuestas víctimas tomadas como pruebas irrefutables?

ANDREA DWORKIN. ¡Acaso va a negar la evidencia de la discriminación!

MARQUÉS DE SADE. Voy mucho más lejos.

ANDREA DWORKIN. ¡La violación de los derechos civiles que trata de regular!

ARQUÉS DE SADE. Niego su necesidad.

ANDREA DWORKIN. Para que todo siga como está. Como usted quiere. Como ellos quieren.

MARQUÉS DE SADE. Es en la esencia de la norma donde radica el problema, (¿no te das cuenta?) porque la norma es el arma de la que se vale el poder. Y el poder es el mayor enemigo de la libertad.

ANDREA DWORKIN. Un arma que por otra parte siempre nos ha discriminado históricamente.

MARQUÉS DE SADE. La vuestra fue una fórmula viciada desde su propia concepción; parcial, tendenciosa, monolítica y ramplona, donde un solo acto o pasaje de la obra analizada que pudiera entrar en conflicto con ella era motivo suficiente para condenarla como pornográfica; y ninguna excepción en virtud de su valor literario, artístico e incluso científico la salvarían de arder en la hoguera de vuestro odio.

ANDREA DWORKIN. El daño no debe estar sujeto a gradaciones.

MARQUÉS DE SADE. (*Golpea con el puño cerrado sobre los pies de la cama*) ¡Todo se halla sujeto a gradaciones! ¡Maldita sea!

ANDREA DWORKIN. (*En lugar de amedrentarse como cabría esperar se yergue y alza la voz hasta donde sus limitadas fuerzas se lo permiten*) ¡La pornografía es mala en sí misma y por ello debe ser condenada de una manera absoluta, sin distinciones de ningún tipo! Allí donde esté debe ser erradicada.

MARQUÉS DE SADE. Deshagámonos pues de todo lo que se interpone en nuestro camino.

ANDREA DWORKIN. Si es necesario para defender nuestra integridad, estaría dispuesta, incluso, a aceptarlo sin reservas.

MARQUÉS DE SADE. Aunque con ello destruyamos obras maestras de la talla de "Los trópicos" de Miller, "El amante de Lady Chatterly" de Laurence o...

ANDREA DWORKIN. (*Interrumpiéndolo. Mordaz*) ... La "Justine" o "Los ciento veinte días de Sodoma" del Marqués de Sade. Sí, si ello evita perpetuar la desigualdad de géneros, el abuso sexual, la dominación... contra eso... ¿qué pueden importar un puñado de libros más o menos?

MARQUÉS DE SADE. Prohíbeme y tendrás que prohibir la Biblia[4]. (*Rodeando lentamente la cama. ANDREA le sigue con la mirada*) Su lectura fue la culpable de que Albert Fish castrara a niños pequeños para ofrendar sacrificios humanos a Dios. ¿No es ese suficiente mérito para entrar en la lista? Echémosla pues al fuego purificador junto con todos los demás libros, películas y materiales perniciosos e incitadores al mal. (*Pausa breve*) ¿Te das cuenta ahora de lo descabalado de vuestro proyecto, hasta qué extremo puede llegar el sinsentido de semejante maniobra?

ANDREA DWORKIN. Continúa repitiendo los mismos argumentos que esgrimieron quienes en su día se opusieron a ella.

MARQUÉS DE SADE. Con el juicio del que vosotras carecíais.

ANDREA DWORKIN. No voy a molestarme en responderle lo que presumo conoce de antemano.

MARQUÉS DE SADE. Que te eriges en paradigma de la moralidad.

[4] El Marqués de Sade hace aquí suya una frase de A. Burgees, "What is Pornography" en Hughes D. Perspectives on Pornography. St. Martín Press, New York 1970, pág. 6.

ANDREA DWORKIN. Nunca pretendí tal cosa.

MARQUÉS DE SADE. Que tienes la desfachatez de imponer a los demás tu particular y tendenciosa postura como la única verdad incuestionable.

ANDREA DWORKIN. ¿Particular y tendenciosa? Mi postura, ahora y siempre, no ha sido otra que la de exigir que nuestros derechos sean respetados, aquí y en cualquier lugar del mundo.

MARQUÉS DE SADE. ¿Colocándole mordazas a la libertad de expresión?

ANDREA DWORKIN. Sólo cuando ésta atenta contra la nuestra. Toda esa basura pornográfica encierra también una censura, no lo olvide; eliminándola devolveríamos a la mujer esa libertad que tanto defiende usted, y restituyéndole asimismo el derecho a ser iguales y no ciudadanas de segunda clase.

MARQUÉS DE SADE. Pero no te das cuenta de que esa censura es equívoca.

ANDREA DWORKIN.- ¿Equívoca?

MARQUÉS DE SADE.- Contraproducente.

ANDREA DWORKIN. ¿En qué sentido?

MARQUÉS DE SADE. Basta con prohibir algo para excitar su consumo, para hacerlo, incluso, más atractivo a los ojos de sus clientes. (*Espera un segundo, como estudiando la reacción de sus palabras en el rostro de ANDREA DWVORKIN*) Se encarecería el producto, incluso muy probablemente se extremaría su contenido, adulterándose, como todo lo clandestino. Prohibir no es sinónimo de erradicar. En todo caso de marginar. Pero... si alguien desea algo, no importa lo que sea con tal de que pueda pagarlo, siempre habrá otro dispuesto a proporcionárselo. Que no te quepa la menor duda. Drogas, sexo, alcohol, ¡qué más da! (*Pausa breve*) Acuérdate de la "ley seca". Jamás hubo más alcohólicos en América. En cada granero tenían montada una destilería. ¿Es eso lo que quieres?

ANDREA DWORKIN. Por esa misma regla de tres, ¿para qué molestarse en prohibir entonces el robo o el asesinato? Saqueemos al vecino, matemos a nuestro enemigo en aras de una mayor libertad.

MARQUÉS DE SADE. Bien conoces mi opinión al respecto.

ANDREA DWORKIN. La opinión del verdugo.

MARQUÉS DE SADE. Tan válida o despreciable como la tuya. Y si lo miras bien, los dos defendemos lo que nos beneficia. No somos tan diferentes.

ANDREA DWORKIN. Como la noche al día. En eso nos parecemos.

MARQUÉS DE SADE. (*Delatando en su sonrisa cierta complacencia*) Que haya algo que pueda relacionarnos te enferma... más de lo que ya estás. Quizá no fueras consciente de estar propiciándolo al elegirme como adversario. (*Pausa breve*) Soy el espejo de tus defectos. Mírame y descubrirás tus carencias.

ANDREA DWORKIN. Nada de lo que venga de usted, entérese de una vez, ¡nada!, tiene que ver conmigo. Ni remotamente. Le odio. Solo siento desprecio por su persona y mucho más por lo que significa. Y allá donde encuentre su infame figura o sus despreciables ideas las combatiré con todo el furor de las mías.

MARQUÉS DE SADE. Para censurarlas, por supuesto.

ANDREA DWORKIN. No se merecen otro trato.

MARQUÉS DE SADE. Utilizando un arma que acabará volviéndose contra ti. La censura es una Caja de Pandora, querida Andrea.

ANDREA DWORKIN. No sé por qué... pero...

MARQUÉS DE SADE. Uno sabe cuándo la abre pero no así cuándo podrá cerrarla. Ni mucho menos lo que saldrá de ella.

ANDREA DWORKIN.- Siempre que se habla de libertad somos nosotras las que salimos perdiendo.

MARQUÉS DE SADE. Porque desconocéis como utilizarla.

ANDREA DWORKIN. ¿Utilizarla?

MARQUÉS DE SADE. Eso he dicho.

ANDREA DWORKIN. ¿De qué modo si se nos niega su acceso?

MARQUÉS DE SADE. Del único modo posible.

ANDREA DWORKIN. Según su criterio.

MARQUÉS DE SADE. ¿Conoce otro que diera resultados?

ANDREA DWORKIN. Renuncio a ella en esas condiciones.

MARQUÉS DE SADE. Haces mal.

ANDREA DWORKIN. Una libertad amañada. Además de ser injusta su acceso es restringido.

MARQUÉS DE SADE. Solo el fuerte tiene licencia para ser libre. Lo diré las veces que haga falta. Hasta que por fin lo entiendas.

ANDREA DWORKIN. En su mundo, no en el mío.

MARQUÉS DE SADE. El mundo no nos pertenece.

ANDREA DWORKIN. Pero estamos en nuestro derecho a cambiarlo.

MARQUÉS DE SADE. Ese es otro de tus graves errores.

ANDREA DWORKIN. A intentarlo al menos.

MARQUÉS DE SADE. Nunca en lo esencial.

ANDREA DWORKIN. Es la propia esencia la que hay que dinamitar, de lo contrario, sería imposible construir una nueva sociedad sobre las mismas y podridas bases.

MARQUÉS DE SADE. Esas bases a las que te refieres no son potestad de ninguna sociedad en particular.

ANDREA DWORKIN. ¡Miente!

MARQUÉS DE SADE. Y no se os escapa. (*Rodea la cama. Situándose junto a la cabecera*) En realidad no pretendéis nada de eso. No. Lo venís usando como propaganda.

ANDREA DWORKIN. ¿Cómo se atreve a calificar de propaganda...?

MARQUÉS DE SADE. ¡Puro panfleto para ocultar vuestra verdadera intención!

ANDREA DWORKIN. Está muy equivocado si piensa que voy a consentirle que ponga en entredicho la integridad de...

MARQUÉS DE SADE. (*Sin dejarla acabar*) Que no es otra que el asalto al poder.

ANDREA DWORKIN. Cállese de una vez. No dice más que disparates.

MARQUÉS DE SADE. Está bien. Utilizaré tus mismas palabras: Derrocar una sociedad patriarcal en la que carecéis de privilegios. (*Abriendo los brazos*) ¿Para luego qué?

ANDREA DWORKIN. Crear una plataforma donde la igualdad y la libertad no tengan género ni número.

MARQUÉS DE SADE. ¿Te das cuenta?

ANDREA DWORKIN. No me importa lo que piense.

MARQUÉS DE SADE. ¡Puro panfleto! Utopía barata. ¿Quién ostentaría el poder en esa nueva sociedad? ¿Eh?

ANDREA DWORKIN. Sus opiniones carecen de relevancia para mí, están tan podridas como su mente.

MARQUÉS DE SADE. ¿A quién pretendes engañar a estas alturas? Tú has sido la primera en abanderar la diferencia.

ANDREA DWORKIN. No pierda los papeles.

MARQUÉS DE SADE. Todas tus teorías se vendrían abajo como un castillo de naipes sin ella. Y lo sabes.

ANDREA DWORKIN. (*Trata, sin conseguirlo por el momento, de volver a colocar la almohada detrás de su espalda, que con sus movimientos se ha ido venciendo hacia un lado*) Lo único que sé es que...

MARQUÉS DE SADE. (*Sin dejarla acabar*) No queda un solo rincón de este país donde no las hayas gritado a voces. "Entre el hombre y la mujer no puede haber entendimiento". ¿Te suena?

ANDREA DWORKIN. ¡Nunca suscribiría semejantes afirmaciones!

MARQUÉS DE SADE. ¿Necesitas que te refresque la memoria?

ANDREA DWORKIN. Está manipulando intencionadamente...

MARQUÉS DE SADE. (*Aumentando su presión verbal*) Afecto versus sexo. Sensualidad difusa versus genitalidad. Violencia versus no violencia. ¡Dime! Cómo diablos puede alguien que piensa de ese modo demandar, combatir, soñar, construir una sociedad basada en el principio de igualdad. ¡Contesta!

EL MARQUÉS DE SADE, ANTE LA INEFICACIA DE ANDREA DWORNIN PARA RESTAURAR LA ALMOHADA A SU POSICIÓN, DECIDE INTERVENIR.

ANDREA DWORKIN. ¡Ni se le ocurra ponerme un solo dedo encima...!

MARQUÉS DE SADE. (*Realiza la maniobra con una desmesurada violencia. ANDREA DWORKIN no puede hablar ya que la tiene amordazada con su mano*) Veo que todavía no eres del todo consciente de tu situación. Trataré de esclarecértela. (*ANDREA DWORKIN, debido al estado de debilidad en que se halla, apenas opone una leve resistencia*) No estás en disposición de darme órdenes. No posees ningún poder sobre mí. ¿Me oyes? ¡Ninguno! Te aconsejo que tengas un poco más de tacto. Para tu seguridad. Te conviene no provocarme. Soy un hombre violento e irascible, ¿o acaso lo has olvidado? (*Acercando su rostro al de ella, que abre unos ojos llenos de terror*) Y si piensas por un momento que tu amiguito John vaya a acudir en tu ayuda, ya puedes ir desechando la idea. Mira a tu alrededor. (*La obliga a hacerlo girándole él mismo el rostro a derecha e izquierda*) ¿Convencida? En esta función sólo hay dos personajes. Entérate de una vez. Tanto tú como yo somos prisioneros de nuestros deseos. Ya es tarde para quejas, ¿no te parece? Aprovechemos la oportunidad que se nos brinda de enfrentarnos cara a cara con nuestro enemigo. Porque eso es lo que soy para ti, ¿verdad? Tu enemigo. La personificación del mal, lo que más desprecias en el hombre. ¡¿Me equivoco?! No. (*Pausa breve. ANDREA DWORKIN comienza a dar señales de fatiga. Su respiración se torna irregular*) Eso es lo

malo de los sueños, que en ocasiones tienen la tremenda osadía de cumplirse. Y aquí estamos. Quién sabe, tal vez de este encuentro pueda surgir alguna luz. De nosotros depende. (*Pausa breve*) Voy a soltarte. Esto es lo que ha sucedido: se te cayó la almohada y yo la he vuelto a colocar en su sitio, ¿de acuerdo? (*ANDREA DWORKIN asiente con un movimiento compulsivo de cabeza*) Estupendo. Ahora quiero que te relajes. En tu estado no es bueno tanta excitación.

EL MARQUÉS DE SADE RETIRA SU MANO DE LA BOCA DE ANDREA DWORKIN.

ANDREA DWORKIN. ¿A qué ha venido?

MARQUÉS DE SADE. A estas alturas ya deberías saberlo, ¿no te parece?

ANDREA DWORKIN. Quiero oírlo de su boca.

MARQUÉS DE SADE. Está bien. Trataré de satisfacerte. (*Pausa breve*) En busca de una reparación.

ANDREA DWORKIN. ¿Una reparación?

MARQUES DE SADE. Como todo acusado tengo derecho a una defensa. Exijo un desagravio por todos los descréditos e infundadas acusaciones recibidos contra mi obra y mi persona.

ANDREA DWORKIN. (*Después de una breve pausa*) ¿Qué piensa hacer conmigo?

*Oscuro.*

**5**

*Al iluminarse el escenario hallamos al Marqués de Sade sentado en un escritorio (que sólo en esta escena aparecerá ubicado en el lateral izquierdo, muy próximo al proscenio) ojeando unos papeles arrugados y un viejo libro. Andrea dworkin, desde su lecho, espía detenidamente todos sus movimientos.*

MARQUÉS DE SADE. Tal vez ése haya sido el mayor de tus errores. (*Pausa breve. Desechando uno de los folios después de una rápida revisión*) Sí, no cabe la menor duda. Un grave error.

ANDREA DWORKIN. ¿Cuál?

MARQUÉS DE SADE. El de haberme sobreestimado...

ANDREA DWORKIN. ¿A usted?

MARQUÉS DE SADE. ... en un único aspecto.

ANDREA DWORKIN. ¿Qué quiere decir?

MARQUÉS DE SADE. Creando así un nuevo, o como poco, mutilado Marqués de Sade.
ANDREA DWORKIN. ¿Inventarle yo?
MARQUÉS DE SADE. Un Marqués de Sade de bolsillo.
ANDREA DWORKIN. ¡Esa sí que es buena!
MARQUÉS DE SADE. A la medida de tus necesidades.
ANDREA DWORKIN. Todo lo que dije está refrendado por usted, no una, sino mil veces, en sus escritos.
MARQUÉS DE SADE. Sólo la parte que te interesa.
ANDREA DWORKIN. En sus escritos y en sus actos.
MARQUÉS DE SADE. (*Negando con un leve movimiento de su cabeza*) Y siempre que se da una visión sesgada...
ANDREA DWORKIN. No me haga reír...
MARQUÉS DE SADE. ... incompleta...
ANDREA DWORKIN. ¿Cómo puede ser tan hipócrita para afirmar algo tan...?
MARQUÉS DE SADE. ... y por lo tanto simplista oculta una intención.
ANDREA DWORKIN. Si lo duda no tiene más que acudir y refrescar la memoria en ellos.
MARQUÉS DE SADE. Además de una traición.
ANDREA DWORKIN. Usted se descalifica solo.
MARQUÉS DE SADE. (*Después de una breve pausa. Volviéndose hacia ANDREA DWORKIN*) De eso te acuso.
ANDREA DWORKIN. No necesita ayuda.
MARQUÉS DE SADE. De haberme utilizado para tus sucias maniobras.
ANDREA DWORKIN. Se equivoca.
MARQUÉS DE SADE. He sido la escupidera...
ANDREA DWORKIN. Yo no utilizo a la gente como lo ha hecho usted. Al contrario. Trato de abrirles los ojos...
MARQUÉS DE SADE. La diana donde lanzar tus alevosas frustraciones en desmedidos ataques sin sentido.
ANDREA DWORKIN. De explicarles que las cosas no tienen por qué ser así... como los de su calaña pretenden que sigan siendo.

*Pausa breve.*

MARQUÉS DE SADE. Me he tomado la molestia de seleccionar una serie de párrafos que justifican sobradamente mis argumentos.
ANDREA DWORKIN. Yo no he forjado al pervertido.
MARQUÉS DE SADE. Pensaba leértelos si no te molesta.
ANDREA DWORKIN. ¿Para qué me pide opinión si luego hará lo que le plazca? ¿Acaso no es esa la base de su "filosofía"?
MARQUÉS DE SADE. Trato de ser cortes.
ANDREA DWORKIN. ¿En serio?
MARQUÉS DE SADE. No me lo pongas más difícil.
ANDREA DWORKIN. Ese juego no le presta.
MARQUÉS DE SADE. Como gustes.
ANDREA DWORKIN. Mi único gusto en estos momentos sería verle desaparecer de mis pesadillas. Aunque, bien mirado, sólo usted las convierte en tal.
MARQUÉS DE SADE. Tú me elegiste.
ANDREA DWORKIN. A los enemigos no se les elige.
MARQUÉS DE SADE. Te era imprescindible. De no existir me hubieras inventado.
ANDREA DWORKIN. Están ahí cuando una toma partido.
MARQUÉS DE SADE. De algún modo aún sigo siéndolo, ¿verdad? (*Pausa breve*) No debes quejarte.
ANDREA DWORKIN. Pues me quejo.
MARQUÉS DE SADE. Soy yo el afrentado.
ANDREA DWORKIN. Lo reconozco: jamás dejarán de sorprenderme sus curiosos puntos de vista.
MARQUÉS DE SADE. He sido muy paciente en mi defensa. No por falta de ganas, pero he sabido esperar.
ANDREA DWORKIN. Me temo que ha llegado tarde.
MARQUÉS DE SADE. No.
ANDREA DWORKIN. Es en lo único en que lamento discrepar con usted.
MARQUÉS DE SADE. Ni antes, ni después. En el momento justo.
ANDREA DWORKIN. Nunca pensé que diría algo así.
MARQUÉS DE SADE. Eso es impropio de ti.
ANDREA DWORKIN. Pero sería estúpido negarlo.
MARQUÉS DE SADE. No me decepciones ahora... No voy a consentirlo. Sé la rival que un hombre de mi talla merece. Sólo te pido eso.

ANDREA DWORKIN. ¿No tiene ojos en la cara?
MARQUÉS DE SADE. ¿Es otra de tus tretas?
ANDREA DWORKIN. ¡Estoy muriéndome!
MARQUÉS DE SADE. ¿Y?
ANDREA DWORKIN. ¿También esto le parece una de mis sucias maniobras?
MARQUÉS DE SADE. ¿Acaso pretendes infundir pena?
ANDREA DWORKIN. ¿A usted? ¡Qué imperdonable derroche de tiempo sería!
MARQUÉS DE SADE. Sólo por llevarle la contraria a la muerte. Una mujer como tú luchará hasta el último aliento. Por pura costumbre.
ANDREA DWORKIN. Ya no le tengo miedo.
MARQUÉS DE SADE. Mejor así.
ANDREA DWORKIN. Ahora sé a lo que me enfrento.
MARQUÉS DE SADE. A un juicio sumarísimo.
ANDREA DWORKIN. A una ilusión. Un engaño de los sentidos. A un demonio...
MARQUÉS DE SADE. Tu demonio.
ANDREA DWORKIN. ... creado por mi mente agonizante.
MARQUÉS DE SADE. Todas las pruebas te inculpan.
ANDREA DWORKIN. No sé cómo pero le venceré.
MARQUÉS DE SADE. Demasiado tarde. Tú misma acabas de reconocerlo hace un momento.
ANDREA DWORKIN. Sí... Pero estaba equivocada. Ahora lo sé. Aún hay tiempo.
MARQUÉS DE SADE. Un tiempo que me pertenece por entero.
ANDREA DWORKIN. Le venceré....
MARQUÉS DE SADE. Y que no pienso compartir ni siquiera contigo.
ANDREA DWORKIN. No sé cómo pero le venceré.

*Pausa larga. El MARQUÉS DE SADE regresa a sus papeles. ANDREA DWORKIN cierra por unos segundos los ojos y cuando los abre de nuevo mira de soslayo la puerta entreabierta.*

MARQUÉS DE SADE. (*Revolviendo de nuevo sus papeles*) Aquí lo tenemos. (*Mostrando triunfal la hoja que ha estado buscando*) Las he sacado de ese inmundo alegato[5] que escribiste en el que me dedicas un capitulo integro. Espero que

[5] Se refiere a la obra "Pornography: men possessing women". La edición utilizada aquí es la publicada por Perigee Books. New York. 1981. Todas las citas siguientes pertenecen al capitulo 3 titulado The Marquis de Sade (1740-1814).

la fiebre no agudice tu desmemoria y te reconozcas en ellas. Pasaré por alto la distinción de primer pornógrafo de la historia… (*Leyendo:*) "Su vida y sus relatos son la misma cosa, un paño totalmente empapado en la sangre de mujeres imaginarias y reales" ¿Te suena? ¿Y esta otra?: "Fue maltratador, violador, raptor, y pederasta. En sus obras encomió la fuerza bruta como esencia del erotismo: combinaba actos sexuales con torturas y asesinatos y utilizaba violencia y sexo como sinónimos." ¿Es necesario que continúe?

ANDREA DWORKIN. ¿No sé adónde quiere ir a parar?

MARQUÉS DE SADE. ¿En serio?

ANDREA DWORKIN. Nada de lo dicho debiera extrañarle lo más mínimo.

MARQUÉS DE SADE. ¿Ni una vaga sospecha?

ANDREA DWORKIN. Creo que es un fiel retrato del Marqués de Sade que todos conocen.

MARQUÉS DE SADE. Maticemos.

ANDREA DWORKIN. No hay nada más que añadir.

MARQUÉS DE SADE. El que tú quieres que todos conozcan. "TU MARQUÉS DE SADE". (*Pausa breve*) El máximo exponente de los valores sexuales masculinos. Nada más falso y tendencioso. ¿Y qué consigues con ello? Yo te lo diré: adjudicar al hombre, a través de mi figura, todos aquellos atributos que la naturaleza concedió al fuerte, con independencia de su sexo.

ANDREA DWORKIN. ¿Quién es ahora el que agita la coctelera de los conceptos?

MARQUÉS DE SADE. Olvidas acaso que un buen número de los integrantes que han nutrido, nutren y nutrirán las bandas terroristas son mujeres; que en los ejércitos de cualquier país son conocidos los ejemplos de mujeres soldados que torturan, incluso con mayor crueldad con la que se emplean los hombres.

ANDREA DWORKIN. No lo olvido…

MARQUÉS DE SADE. Abre cualquier diario por la página de sucesos: hallarás docenas de casos de madres que matan a sus hijos, esposas que envenenan a sus maridos…

ANDREA DWORKIN. … pero usted sí parece olvidar el porcentaje en que se dan esos casos a los que alude…

MARQUÉS DE SADE. ¡Ah! ¿Importa la medida?

ANDREA DWORKIN. Cuando es desproporcionada por supuesto.

MARQUÉS DE SADE. Busca sus orígenes.

ANDREA DWORKIN. Porque se convierte en un claro indicador.
MARQUÉS DE SADE. Allí hallarás la respuesta. No en los números.
ANDREA DWORKIN. La respuesta ya la tengo.
MARQUÉS DE SADE. ¿Quién comete los abusos?
ANDREA DWORKIN. Otra cosa muy distinta es...
MARQUÉS DE SADE. ¿El hombre? ¿La mujer?
ANDREA DWORKIN. Me pregunto si a día de hoy aún tiene algún sentido hacerse semejantes interro...
MARQUÉS DE SADE. (*Sin dejarla acabar. Con un gesto de desprecio*) ¡El fuerte! Y cuando éste coincide con la mujer, ni su condición ni todos esos atributos que le otorga, y que según tú tanto nos diferencian, le impiden ejercerlos.
ANDREA DWORKIN. No niego que haya mujeres que equivocadamente asuman un rol masculino...
MARQUÉS DE SADE. (*Sin poder reprimir una sonrisa tan sonora como sarcástica*) Equivocadamente.
ANDREA DWORKIN. Que actúen como tales en determinadas circunstancias... pero de ningún modo dicho proceder las libera...
MARQUÉS DE SADE. Disiento.
ANDREA DWORKIN. Al contrario, sólo están jugando con las reglas de un sistema que nunca las aceptará como a iguales, que las seguirán considerando como ciudadanas de segunda clase.
MARQUÉS DE SADE. ¡Quieres dejar por un momento de lanzar tus odiosas arengas de mitin, por favor! Oírte hablar así me produce náuseas. (*Aumentando la intensidad verbal*) Es inútil rebelarse contra el destino.
ANDREA DWORKIN. Hermosa frase.
MARQUÉS DE SADE. Hasta el más necio de los hombres lo sabe.
ANDREA DWORKIN. Es inútil rebelarse contra el destino.
MARQUÉS DE SADE. ¿Necesitas otra evidencia?
ANDREA DWORKIN. Marqués de Sade dixit.
MARQUÉS DE SADE. Pues aquí la tienes: La naturaleza creó al débil para ser esclavo del fuerte.
ANDREA DWORKIN. ¿La enmarcamos también?
MARQUÉS DE SADE. Y cuando lo hizo tendría sus razones. Porque nada en ella es arbitrario ni caprichoso, aunque lo parezca. Todo responde a un orden

minucioso que ni el mismísimo hombre puede alterar sin atenerse a las consecuencias. Y eso, entérate bien, no lo dice el Marqués de Sade; basta con tener ojos en la cara para darse cuenta.

ANDREA DWORKIN. La naturaleza otorgó al ser humano de conocimiento...

MARQUÉS DE SADE. Y si hay alguna forma de escapar a ello es admitiendo sus condiciones, no cuestionándolas, utilizando el camino que nos brinda, abrazando la tiranía en beneficio propio.

ANDREA DWORKIN. Un camino equivocado...

MARQUÉS DE SADE. El único.

ANDREA DWORKIN. ... que todos sabemos a dónde conduce.

MARQUÉS DE SADE. Todos los demás no son más que senderos pedregosos que acaban desapareciendo en la maleza de su propia inconsistencia. (*Pausa breve*) Yo mismo, en no pocas ocasiones, me he hallado en similares circunstancias... Llamémoslas... desfavorables. ¿Y qué fue lo que hice?

ANDREA DWORKIN. Mejor no saberlo.

MARQUÉS DE SADE. Adaptarme.

ANDREA DWORKIN. Huir sería un verbo más adecuado si se me permite la corrección.

MARQUÉS DE SADE. Aprovechar todo cuanto estuviera a mi alcance para recobrar la posición extraviada. (*Pausa breve*) No me tembló la mano cuando tuve que escribir aquellos panfletos políticos e incluso un elogio de admiración a ese despreciable cortacabezas de Marat. Sólo la incompetencia de su Administración evitó que probara en mi cuello el afilado acero de su guillotina. (*Sonríe*) ¿Sabes de qué se me acusó en aquel momento?

ANDREA DWORKIN. Fuera lo que fuera lo daría por bueno si hubiera llegado a término...

MARQUÉS DE SADE. De moderantismo.

ANDREA DWORKIN. Un hombre original, ese Marat.

MARQUÉS DE SADE. (*Alzando las manos y declamando sarcásticamente. A veces se diría que no se lo toma muy en serio*) "El ciudadano Sade" estuvo a punto de perder la cabeza a manos de "La Revolución" por ser un jodido conservador.

ANDREA DWORKIN. No le perdonaron su condición de aristócrata, eso es todo.

MARQUÉS DE SADE. Como usted.

ANDREA DWORKIN. Su rancio abolengo nunca supuso problema alguno para mí.

MARQUÉS DE SADE. ¿Estás segura?
ANDREA DWORKIN. Lo que yo no le perdono… nada tiene que ver con la cuna.
MARQUÉS DE SADE. Te recuerdo que nací hombre.
ANDREA DWORKIN. Por sus hechos los conoceréis.
MARQUÉS DE SADE. Y sólo por eso manchado con el estigma del pecado.
ANDREA DWORKIN. ¿Sólo?
MARQUÉS DE SADE. No hago más que utilizar tus propios razonamientos.
ANDREA DWORKIN. Que en su boca suenan a sofismas.
MARQUÉS DE SADE. Lo que son. Nada más ni nada menos que lo que son. (*Pausa*) Pero… Continuemos, continuemos con lo nuestro. ¿Por dónde nos habíamos quedado? Ah, sí… Mira… Podría suscribir todas esas expresiones que me dedicas. No tengo inconveniente alguno, incluso sentirme inmerecidamente honrado, ese no es el problema; el problema es lo que subyace detrás de ellas, lo que en el fondo intentan impregnar en la mente del incauto lector: el Marqués de Sade no es más que un degenerado.
ANDREA DWORKIN. Si usted lo dice.
MARQUÉS DE SADE. El mayor de los degenerados tal vez, pero al fin y al cabo un degenerado. Nada más.
ANDREA DWORKIN. Ni nada menos.
MARQUÉS DE SADE. Y no, eso no te lo consiento. No permitiré que ni tú ni nadie me menosprecie de ese modo.
ANDREA DWORKIN. ¿Menospreciarle?
MARQUÉS DE SADE. ¿Cómo lo definirías si no?
ANDREA DWORKIN. ¿Qué tal le parece describirle? O acaso le guste más desenmascararle.
MARQUÉS DE SADE. ¿Convirtiéndome en un pelele caprichoso y banal?
ANDREA DWORKIN. No culpe a nadie de lo que usted es el único responsable.
MARQUÉS DE SADE. Te culpo de retorcer mi filosofía hasta acomodarla al corsé de tus argucias.
ANDREA DWORKIN. ¿Filosofía?
MARQUÉS DE SADE. ¡Sí!
ANDREA DWORKIN. ¿Cómo se atreve a llamar filosofía a toda esa acumulación de atrocidades?
MARQUÉS DE SADE. ¿Atrocidades?

ANDREA DWORKIN. Yo le diré cual es su filosofía: brutalidad, barbarie, violación, asesinato...
MARQUÉS DE SADE. Pura cuestión de perspectivas.
ANDREA DWORKIN.- Esas son sus credenciales.
MARQUÉS DE SADE. Cada uno de nosotros lo vemos desde un punto de vista diferente.
ANDREA DWORKIN. Su sello personal acuñando un nuevo término: sadismo.
MARQUÉS DE SADE. Y por qué no decirlo, nada desinteresado, por cierto.
ANDREA DWORKIN. Difícil negarlo en su caso.
MARQUÉS DE SADE. Mi rival posee vocación de censor.
ANDREA DWORKIN. No me haga reír, por favor.
PAUSA BREVE.
MARQUÉS DE SADE. Una filosofía, no lo olvidemos, que nace de la observación de la propia naturaleza.
ANDREA DWORKIN. ¿A quién quiere engañar?
MARQUÉS DE SADE. Datos.
ANDREA DWORKIN. Yo no he inventado al misógino.
MARQUÉS DE SADE. ¿Quieres datos?
ANDREA DWORKIN. ¿Me oye?
MARQUÉS DE SADE. Muy bien. Los tendrás.
ANDREA DWORKIN. Yo no he creado al violador.
MARQUÉS DE SADE. De minimizar mis ideas, de desdeñar mis postulados, de atacar desde el descrédito más rastrero la base de mi doctrina.
ANDREA DWORKIN. Yo no he concebido al sádico.
MARQUÉS DE SADE. De eso te acuso. Y de eso vengo hoy a tomarme cumplida venganza.
ANDREA DWORKIN. ¿Cómo?
MARQUÉS DE SADE. Tu única ambición ha sido la de destruirme...
ANDREA DWORKIN. ¿Qué ha querido decir con...
MARQUÉS DE SADE. ... tanto a mí persona como a mi obra...
ANDREA DWORKIN. ... vengarse?
MARQUÉS DE SADE. Yo...
ANDREA DWORKIN. ¿Qué está tramando?
MARQUÉS DE SADE. ... por el contrario...

ANDREA DWORKIN. ¿Conteste?

MARQUÉS DE SADE. … sólo pretendo abrir la posibilidad de otra opción…

ANDREA DWORKIN. ¿Qué diablos está tramando?

MARQUÉS DE SADE. … que la hay.

ANDREA DWORKIN. ¡Responda de una vez!

MARQUÉS DE SADE. Una opción que pasa, inexcusablemente, por aceptar que la única ley…

ANDREA DWORKIN. (*En un grito desgarrado donde sólo cabe el horror*) ¡Qué piensa hacer conmigo!

*Pausa larga. El MARQUÉS DE SADE y ANDREA DWORKIN cruzan una mirada gélida en un pulso desigual.*

*MARQUÉS DE SADE. (Removiendo entre sus papeles) ¡Donde diablos se habrá metido! ¡Ah! (Alzando y agitando con gesto triunfal uno de los folios arrugados) Aquí lo tenemos.*

*ANDREA DWORKIN aprovechando que el MARQUÉS DE SADE le ha dado la espalda se desprende de la cubierta y trata, lenta y dolorosamente, de bajarse de la cama, con el sigilo impropio de una mujer agónica.*

MARQUÉS DE SADE. Veamos… (*Leyendo:*) "La transgresión de Sade de los límites sexuales y sociales, tanto en sus relatos como en su vida, es vista como intrínsecamente revolucionaria."…

*ANDREA DWORKIN SE DETIENE AL BORDE DE LA CAMA, TOMA RESUELLO Y APOYA LOS PIES DESNUDOS EN EL SUELO SIN QUITAR NI UN SEGUNDO LA VISTA DEL COGOTE DEL MARQUÉS DE SADE.*

MARQUÉS DE SADE. (*Leyendo:*) "El carácter antisocial de su sexualidad se presencia como un desafío radical a una sociedad aferrada a sus convenciones altamente restrictivas."

*ANDREA DWORKIN SE DEJA CAER AL SUELO ASIÉNDOSE CON AMBAS MANOS AL BORDE LA CAMA PARA NO HACER RUIDO, PROBABLEMENTE DESPUÉS DE EVALUAR LAS ESCASAS FUERZAS CON LAS QUE CUENTA.*

MARQUÉS DE SADE.- (*Leyendo:*) "Se concibe a Sade como víctima de ese sistema cruel, como alguien que fue castigado por atreverse a rechazarlo. La leyenda de Sade cobra importancia especialmente en la afirmación falsa, muy extendida, de que estuvo en prisión la mayor parte de su vida como castigo por sus obras obscenas. En general, se piensa que la historia de Sade fue la

siguiente: fue un genio cuya mentalidad era demasiado grande para los mezquinos puritanos que le rodeaban; fue encarcelado por su abandono sexual, especialmente en la escritura y permaneció en prisión porque ninguna otra cosa podía refrenar el peligro que suponía para el orden establecido; fue victimizado, injustamente encarcelado y perseguido por atreverse a expresar los valores sexuales radicales proliferantes en su vida y sus obras."

*ANDREA DWORKIN, arrastrándose e impulsándose con ambos brazos, se dirige hacia la puerta entreabierta de la habitación.*

MARQUÉS DE SADE. (*Leyendo*:) "La parte esencial de la leyenda de Sade fue inventada por él mismo, fundamentalmente en las cartas que escribió en prisión y en los discursos..." (*Algún ruido emitido involuntariamente por ANDREA DWORKIN alertan al MARQUÉS DE SADE, que inmediatamente abandona su tarea y la descubre, tendida en el suelo, muy cerca ya de la puerta*) Vaya, vaya, vaya... (*ANDREA DWORKIN al sentirse descubierta se parapeta en su inmovilidad como si ello le otorgara algún carácter de invisibilidad. EL MARQUÉS DE SADE abandonando su asiento se dirige hacia donde se encuentra ANDREA DWORKIN*) ¿Se puede saber qué diablos haces ahí? (*ANDREA DWORKIN oculta su cabeza protegiéndola bajo las manos cuando siente la proximidad del MARQUÉS DE SADE*) ¿Te he hecho una pregunta? (*Los hombros de ANDREA DWORKIN comienzan a convulsionarse*) ¿Dónde pensabas ir? ¿Eh? (*Pausa breve*) No sé cómo decírtelo: es inútil que huyas de mí. (*Un leve sollozo se escapa de la garganta de ANDREA DWORKIN*) ¿No te da vergüenza? ¿Son estas formas de despedirse?: arrastrándote lloriqueante por los suelos como un vulgar gusano. (*Pausa breve*) Una imagen que lo resume todo. (*Con la puntera de su zapato empuja a ANDREA DWORKIN hasta que queda boca arriba*) Ni siquiera en un día tan señalado para ti eres capaz de estar a la altura de las circunstancias. (*ANDREA DWORKIN balbucea lo que parece una súplica. EL MARQUÉS DE SADE se inclina para escucharla*) Haces bien temiéndome. Estoy muy enojado contigo. ¿Me oyes? (*Pausa breve*) Vine en tu busca para resolver un malentendido... y ¿con qué me encuentro?... con una rival intransigente... que empecinada en su error no sólo desprecia mi pensamiento sino que me impide defenderlo... Y ahora, por si todo eso no fuera suficiente escarnio pretendías marcharte sin decirme nada... dejándome con la palabra en la boca... Tus palabras para ser

más exactos… y sin mi… compensación. (*EL MARQUÉS DE SADE, asiéndola por los hombros, sienta en el suelo a ANDREA DWORKIN*) Estás ardiendo. Debe haberte subido la fiebre. (*Pausa breve*) ¿No te habrás equivocado de pastillas? (*Coge el vaso que dejara sobre la mesita de noche y se lo ofrece*) Toma un poco de agua. (*ANDREA DWORKIN sella sus labios*) No seas terca. Te sentará bien. (*Logra que beba algo aunque la mayor parte se derrama sobre su camisón*) Y ahora volvamos a la cama. (*ANDREA DWORKIN se encoge como un ovillo, resistiéndose*) Tiritas. ¿Es frío o miedo? (*Tras un penoso y largo forcejeo que lo deja prácticamente exhausto consigue incorporarla del todo. Jadeantes y sosteniéndose en un extraño abrazo comienzan lo que se podría calificar como una danza esperpéntica, torpe e inestable*) Reconócelo. (*Lentamente se aproximan al lecho*) Te he vencido Andrea Dworkin. No puedes seguir negándolo. (*Girando sobre sí mismos como peonzas borrachas*) Mira a tu alrededor y juzga por ti misma. Por doquier encontrarás vestigios de tu derrota. Tu tiempo no te ha sido nada propicio. Como tampoco lo serán los venideros para tu causa. Vamos… reconócelo, ahora que ha llegado el momento de la verdad…. Una causa perdida. (*Pausa breve. Se desploman sobre la cama. ANDREA DWORKIN trata de gritar pero de su garganta apenas fluye un gorjeo afónico*) Fracasaste… como no podía ser de otro modo. (*Pausa breve*) ¿Para esto es para lo que has peleado tanto?: para acabar dócilmente rendida en mis brazos. (*Luciendo en su rostro la sádica sonrisa del triunfador*) En los brazos del más fuerte. (*Pausa breve. Comienza a desabrocharle el camisón ante la nula resistencia de una ANDREA DWORKIN inánime*) ¡Quién sabe! Tal vez haya merecido la pena tan dolorosa y larga espera. (*Despojándose de su vestimenta se introduce en el lecho con el cadáver de ANDREA DWORKIN*) Pronto lo averiguaremos.

*OSCURO FINAL.*

# *EN LA RED*
# *Virginia Campón*

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

2024

## PERSONAJES

AMAYA: Una joven de 23 años aproximadamente.
SERGIO: Un hombre de 32 años.

## SINOPSIS

Amaya y Sergio viven una particular relación desde su primer encuentro en la Red. Están esperando a alguien que cambiará sus vidas para siempre. En ese lapso iremos desenmarañando la tela de araña donde se ven atrapados puesto que en este juego nada es lo que parece.

## *EN LA RED*
## *Virginia Campón*

*(Un garaje convertido en habitación. La puerta de entrada a la izquierda. A la derecha, un acceso al piso superior que siempre permanece cerrado. Al fondo, podemos ver un aseo básico. Cerca del baño hay un camastro vencido y mugriento, lleno de ropa desorganizada y una mochila. En el medio de la habitación, una mesa rectangular de cocina y dos sillas que parecen recicladas de la basura. En primer término, a la derecha, una mesa con un ordenador, impoluta.)*

*(En una de las sillas colocada detrás de la mesa, frente al espectador, estará sentada Amaya, inmóvil. Sergio permanece en su puesto de trabajo, detrás del monitor.)*

AMAYA: Ya queda poco tiempo. Una hora apenas. Estás nervioso, lo noto.
SERGIO: ¡Qué sabrás tú de lo que yo siento!
AMAYA: Tienes razón, tú no tienes sentimientos.
SERGIO: No eres la más adecuada para juzgarme.
AMAYA: ¿Crees que será como yo?
SERGIO: Espero que no.
AMAYA: ¿Por qué dices eso?
SERGIO: Porque es la verdad.
AMAYA: ¡Eres muy grosero! Estoy segura de que cuando nos conocimos te gusté… Tú mismo lo dijiste.
SERGIO: De eso ya no me acuerdo.
AMAYA: Pues yo lo recuerdo perfectamente.
SERGIO: Ha pasado mucho tiempo… *(Comienza a teclear en silencio. Ignorándola.)*
AMAYA: ¿No quieres hablar?
SERGIO: Contigo no. Me molestas cuando estoy trabajando. ¡No me dejas pensar con claridad!
AMAYA: ¿Trabajar? Me apuesto lo que sea a que estás jugando o metido en internet…
SERGIO: ¡Cállate!
AMAYA: Eso es porque he acertado. Estás enganchado al ordenador. Siempre con los jueguecitos. ¡Eres un adicto!
SERGIO: Es mi trabajo. Soy informático, ¿recuerdas?
AMAYA: Reconoce que estás obsesionado.
SERGIO: *(Se levanta. Amenazante.)* ¡He dicho que te calles!

AMAYA: Yo no te he hablado.
SERGIO: A este paso vas a conseguir volverme loco.
AMAYA: ¿Me olvidarás cuando llegue?
SERGIO: Ya te he olvidado.
AMAYA: Eso no es cierto y lo sabes. Míranos conversando como el primer día…
SERGIO: No me interesa nada de lo que puedas decirme.
AMAYA: Y ¿qué harás conmigo?
SERGIO: Aún no lo he decidido.
AMAYA: Estaría bien que antes de que llegara, prepararas todo esto un poco. Lo tienes hecho un asco. ¿Tu crees que notará que he estado aquí?
SERGIO: ¡Cállate de una vez! No puedo concentrarme.
AMAYA: ¿Te acuerdas del día que nos conocimos?
SERGIO: ¡Quiero sacármelo de la cabeza!
AMAYA: Entonces, lo recuerdas…
SERGIO: ¿Ese maldito día que aceptaste mi invitación para ligar conmigo?
AMAYA: No, esa no era yo. Ya lo habíamos hablado… Me refería al día que nos conocimos de verdad. En persona.
SERGIO: Contigo nunca he sabido qué era verdad y qué mentira.
AMAYA: ¿Yo soy la complicada? ¡No jodas!
SERGIO: Llámalo como quieras pero nunca me quedó claro cuando fue el momento exacto en el que te conocí.
AMAYA: ¿Al menos te acordarás del día que nos vimos por primera vez?
SERGIO: Me gustaste más en la web. Aunque me engañaste.
AMAYA: Solo obvié algunos datos.
SERGIO: Ese es tu problema. ¡Nunca sabré quién eres!
AMAYA: Lo dices como si te importara…
SERGIO: No me gusta que me mientan.
AMAYA: Y ¿quién no miente en la red? Es el lugar idóneo. Yo solo puse lo que tú querías leer. Me pareciste un chico muy atractivo.
SERGIO: Por eso viniste a verme…
AMAYA: Por eso y porque después de un mes diciéndote guarradas por el chat tenía ganas de experimentar alguna…
SERGIO: Estabas bastante obsesionada con el sexo.

AMAYA: ¿Yo? ¡Quería echar un polvo! Como todas las chicas de mi edad. ¡No te confundas! Pero fui a dar con la única persona en el mundo al que no le interesaba el tema.

SERGIO. ¡DÉJAME EN PAZ!

AMAYA: Yo que tú me lo haría mirar… *(Silencio tenso.)* ¿A ella te la vas a "tirar"?

SERGIO: ¡Deja de bombardearme la cabeza con tus guarradas!

AMAYA: Creo que ese es uno de tus problemas, entre otros muchos… Tienes un trauma con tu sexualidad. ¿También le pasaba a tu padre?

SERGIO: ¡No vayas por ahí!

AMAYA: Igual por eso le dejó.

SERGIO: ¡He dicho que pares!

AMAYA: Si un hombre no es bueno en la cama, es un aburrimiento. Tu padre debía ser uno de esos sosos y tú eres como él. Bueno, eso creo, porque la verdad es que no tengo datos para realizar un estudio sobre el tema…

SERGIO: No tengo ningún problema con el sexo.

AMAYA: ¿Con cuántas mujeres te has acostado?

SERGIO: ¡Cállate!

AMAYA: Eso me indica que la cuenta es fácil: con ninguna. Y mira que te lo puse a huevo.

SERGIO: ¡No eras mi tipo!

AMAYA: Tú no tienes tipo.

SERGIO: ¡No me atraen las mujeres como tú!

AMAYA: ¿Y quién te atrae? ¿Te atrae ella? ¿Te atraía tu madre?

SERGIO: ¡Basta!

AMAYA: Todas estas son tus inseguridades y lo sabes. Tus pensamientos te golpean una y otra vez… ¡Estás enfermo! Solo piensas en ellas. Con ella si te pones, ¿verdad?

SERGIO: ¡He dicho que pares de una puta vez!

*(Levanta la mano para golpearla pero se comienza a golpear en su cabeza de una manera violenta. Amaya se ríe.)*

AMAYA: *(Después de un silencio.)* En el fondo eres un cobarde. No la impresionarás de esa manera. ¿Te vas a cambiar de ropa?

SERGIO: No lo sé.

AMAYA: Cuando yo llegué estaba todo bastante más organizado. Olía casi bien y tenías la mesa puesta con velas. Me impresionaste. ¿La vas a recibir de la misma manera? Creo que es lo justo. No tiene la culpa de que yo esté aquí.

SERGIO: ¡Por supuesto que no la tiene! La única que tiene la culpa de eso eres tú. Me voy a cambiar.

*(Coge algo de ropa de encima de la cama.)*

AMAYA: Me gustaban esos pantalones vaqueros y la camiseta oscura.

SERGIO: No me voy a poner la misma ropa.

AMAYA: Estoy segura de que así llamarías su atención. Llevas tanto tiempo esperándola que creo que se merece un buen recibimiento.

SERGIO: ¿Por qué te empeñas?

AMAYA: Quiero que no se pierda ninguno de tus encantos.

*(Se termina de poner un vaquero y rebusca entre la ropa.)*

AMAYA: *(Como si ella la hubiese colocado.)* La camisa que buscas está debajo de todo eso.

*(Sergio la mira de mala gana. )*

AMAYA: Ahora solo queda la mesa. Cuando venga tendremos que procurar que no me vea. No creo que le haga mucha gracia que esté aquí. Cuando vivíamos juntas, no me porté muy bien con ella.

SERGIO: También te aprovechaste de ella.

AMAYA: No es una mala chica.

SERGIO: En el fondo te mereces todo lo que te ha pasado en la vida.

AMAYA: Eso es lo que tú quieres creer. ¿Me tendré que quedar arriba con ellos?

SERGIO: *(Terminándose de poner la camisa.)* De eso ya me encargaré después.

AMAYA: No tienes mucho tiempo… ¿Qué vas a hacer?

SERGIO: Aún no lo he pensado. No creo que les haga mucha gracia tu presencia. Están en un momento de intimidad.

AMAYA: ¡Di la verdad! Te gusta que esté aquí, porque así te sientes poderoso, más hombre. Al fin y al cabo, no soy mala compañía.

SERGIO: Nunca debiste entrar en mi vida.

AMAYA: Te dije que vine para quedarme. *(Al verle con la ropa.)* Me gusta que me hagas caso.
SERGIO: *(Poniendo unas flores de plástico y dos velas.)* Esto es lo que hay. Tengo que hacer el pedido de la compra por internet y aún no me ha dado tiempo.
AMAYA: Mis flores eran frescas...
SERGIO: Antes iba a la calle más a menudo.
AMAYA: Deberías salir...
SERGIO: La culpa es tuya.
AMAYA: Te has convertido en un chico muy solitario...
SERGIO: No te puedo dejar sola ni un solo minuto.
AMAYA: ¿Por qué no? No voy a irme a ningún lado...
SERGIO: No me fio de ti.
AMAYA: ¿Me echarías de menos?

*(Silencio incómodo. Sergio vuelve a teclear en su ordenador.)*

AMAYA: ¿Estás hablando con ella?
SERGIO: ¡A ti qué te importa!
AMAYA: ¿Te ha dicho que vendría?
SERGIO: No te preocupes, no os vais a encontrar.
AMAYA: Al final le tendrás que contar la verdad.
SERGIO: ¿Cuál es la verdad? Ella no sabe que tú estás aquí...
AMAYA: ¿Me mentiste?
SERGIO: Solo quería su dirección de mail. Nunca confié en ti.
AMAYA: ¡Eres un cabrón!
SERGIO: La hubiera conseguido igual. Quizás me hubiera llevado un poco más de tiempo. Pero no, no estoy hablando con ella, si esa era tu pregunta. Ya está de camino.
AMAYA: Supongo que no hay marcha atrás.
SERGIO: Llevo demasiado tiempo esperando...
AMAYA: Una vez pensaste que ese momento ya había llegado.
SERGIO: Cuando te vi entrar por la puerta.
AMAYA: ¿Era como te esperabas?
SERGIO: Para nada.

AMAYA: Tú tampoco eras mi hombre ideal, pero hice de tripas, corazón. ¿Y si tampoco es lo que esperas?
SERGIO: Al menos ahora sé que es ella. *(Sigue tecleando.)*
AMAYA: ¿Qué escribes?
SERGIO: No te importa. ¡No quieras controlarlo todo!
AMAYA: Deja ya el puto ordenador. ¡Me pones nerviosa!
SERGIO: ¿Estás así porque viene?
AMAYA: ¡A mí me da lo mismo!
SERGIO: No seas falsa, conmigo no cuela. En el fondo desearías que no entrara por la puerta. Te has acostumbrado a que estemos solos.
AMAYA: ¡Me importa una mierda!
SERGIO: ¿No tienes corazón?
AMAYA: ¿Y tú?
SERGIO: ¿Desearías haberle escrito un e-mail de verdad?
AMAYA: ¿Para qué?
SERGIO: Para avisarla.
AMAYA: Me importa un carajo lo que hagas con ella.
SERGIO: Eres mala persona.
AMAYA: Lo único que me interesa es lo que haces conmigo.
SERGIO: Ya, pero lo tuyo no tiene remedio. Aunque no me creo que seas tan egoísta. Seguro que si pudieras…
AMAYA: ¡Por mí como si se pudre en el infierno!
SERGIO: ¡Estás celosa! Te hubiera gustado que mostrara el mismo interés por ti.
AMAYA: No creas, me hubiera encantado que no hubieras mostrado ningún tipo de interés. Ahora no estaría aquí.
SERGIO: No se está tan mal.
AMAYA: ¡No te soporto!
SERGIO: Hace un momento te preocupabas por mi aspecto, y ¿ahora no me soportas? ¡Eres pura contradicción! Siempre fuiste un poco bipolar.
AMAYA: Tu aspecto no me importa. ¡Es a ti a quien le importa!
SERGIO: ¿No querías que todo fuera igual que fue para ti?
AMAYA: Quiero que ella tenga lo mismo que tuve yo. Solo eso.
SERGIO: ¿Quieres vengarte? Sabes que no tiene la culpa. La culpa solo es tuya, pequeña. Tú empezaste este juego.

AMAYA: En algo tienes razón, la culpa no es suya. Es tuya.
SERGIO: ¡Eso, tú siempre la víctima! Que yo sepa nadie te obligó a venir. Entraste por tu propio pie, así que no te quejes tanto que no lo aguanto.
AMAYA: *(Irónica.)* ¡Pues tuve toda la suerte del mundo!
SERGIO: *(Zalamero.)* Deja de gimotear, ya no puedes vivir sin mí. Además, te he hecho caso, me he arreglado, como aquella noche. He puesto toda la habitación más o menos igual...
AMAYA: No tenías el ordenador encendido. ¡Así que apágalo!
SERGIO: ¿Te molesta?
AMAYA: ¡Apaga ese puto trasto!
SERGIO: *(Levantándose de su silla se acerca a ella.)* Te has vuelto muy quisquillosa. *(Le acaricia el pelo. Amaya no se inmuta.)* Antes te encantaba.
AMAYA: Pues ahora no.
SERGIO: ¡Tú que eras la reina de las redes! ¿Quién lo diría?
AMAYA: *(Seca.)* ¿Por qué no las enciendes? Le darán a este antro un poco más de ambiente.

*(Sergio coge unas cerillas del cuarto de baño y enciende las velas. Todo cambia de luz. Amaya se levanta y se coloca cerca de la puerta.)*

SERGIO: *(Encantador.)* Hola, ¿eres Amaya?
AMAYA: *(Dulce.)* ¿Esperabas a alguien más?
SERGIO: No, perdona, soy bobo. Era una manera de romper el hielo.
AMAYA: *(Mirando alrededor.)* ¿Vives aquí?
SERGIO: La verdad es que es un poco mi lugar de recogimiento.
AMAYA: ¡Vaya, tu picadero!
SERGIO: ¿Siempre eres así de directa?
AMAYA: *(Sentándose.)* Supongo que no me has invitado a este nidito para tomar un café... Aunque lo de las velas y las flores es todo un detalle.
SERGIO: Ya veo. *(Se sienta.)*
AMAYA: ¿Por qué me da la impresión de que es nuestra primera cita?
SERGIO: Porque lo es.
AMAYA: Llevamos un mes chateando...
SERGIO: Pero eso es distinto.
AMAYA: ¿Es que no eres el mismo? ¿Qué secretos escondes?

SERGIO: *(Serio.)* ¿Y tú?
AMAYA: *(Juguetona.)* Quizás te he mentido un poco con mi físico…
SERGIO: ¿Solo eso? *(Sonríe.)* Creo que lo puedo pasar por alto.
AMAYA: Lo hace todo el mundo.
SERGIO: Yo no.
AMAYA: Y en algunas cosillas sin importancia.
SERGIO: Espero que realmente sean sin importancia.
AMAYA: ¡Según para quien!
SERGIO: Nunca me gustó que me mintieran.
AMAYA: *(Divertida.)* Pero al menos soy de carne y hueso. Eso para la mayoría de la gente que chatea suele valer…
SERGIO: Eso es lo que más me interesa.
AMAYA: ¿Puedo ir al baño? He pasado horas en un bus para venir a verte y me meo.
SERGIO: *(Indicándole dónde se encuentra.)* ¿Alguien sabe que has venido?
AMAYA: *(Entrando en el baño.)* Se lo dije a la policía por si eras un psicópata y me dijeron que estuviera tranquila que si te había conocido por internet seguro que lo eras. *(Desde el baño.)* ¿Vives solo?
SERGIO: Mi padre está arriba. Así que mejor no grites demasiado. ¡No queremos que se una a la fiesta!
AMAYA: Tendría morbo, pero no me gusta hacérmelo con tíos de diferentes generaciones. *(Pícara.)* La última vez no fue demasiado bien. *(Sacando la cabeza por la puerta del baño.)* Aunque si es tan atractivo como tú, igual me hace un trío.
SERGIO: ¡No seas burra!
AMAYA: Seguro que te ha puesto un poco…
SERGIO: ¡Cállate! No me gustan esas bromas.
AMAYA: Cuando te quedas tan serio sí que tienes pinta de psicópata…
SERGIO: *(Mientras que ella termina, mete la mano en su bolso. Saca su móvil, lo mira y lo vuelve a meter.)* Tranquila la puerta está abierta para cuando quieras marcharte.
AMAYA: *(Saliendo con los pantalones a medio subir.)* ¡Pues ciérrala que me van a ver el culo! *(Sonriendo.)* No tenía intención de escaparme. Me había propuesto quedarme aquí una "temporadita".
SERGIO: Veo que traes mochila.

AMAYA: Un par de bragas, ya sabes…
SERGIO: Eso me lo debo tomar como que no te espera nadie…
AMAYA: Eso te lo debes tomar como quieras. ¿Tienes algo de beber?
SERGIO: Cerveza.
AMAYA: Hubiera preferido champán y fresas, pero bueno…
SERGIO: De eso no tengo.
AMAYA: La cerveza está bien.

*(Él va al cuarto de baño y abre una nevera de camping y saca dos cervezas de lata. Se las lleva. Ella se ha sentado en la mesa con las piernas abiertas.)*

AMAYA: ¡De lata! ¡Lo tuyo es el glamour!
SERGIO: *(Se sienta junto a ella. Incómodo.)* Lo siento…
AMAYA: *(Le rodea con sus piernas. Bebe un trago de la cerveza.)* Me gusta mucho tu rollo de "dejado"… *(Se le abalanza para besarle. )* Me pones muy cachonda.
SERGIO: ¡Amaya!
AMAYA: ¿Estás igual de caliente que yo? *(Se intenta escapar pero ella le aprisiona con las piernas.)*
SERGIO: ¡Para, coño! *(La empuja, violento.)*
AMAYA: *(Dejando el juego.)* Pensé que esto era lo que querías.
SERGIO: ¡Tú no eres así!
AMAYA: *(Se sienta con las piernas cruzadas en la mesa. A la defensiva.)* Y ¿cómo soy? ¡Me lo puedes explicar!
SERGIO: Por internet parecías más…
AMAYA: *(Se levanta.)* ¡Más ¿qué?! ¿Cómo te imaginabas que era? He venido hasta aquí para verte. ¿Qué pretendías? *(Se levanta haciéndose la ofendida.)* Mira tío, no sé de qué vas, pero creí que me seguías en esto… ¡Llevas un mes mandándome mensajitos y chorradas! ¿Qué cojones querías?
SERGIO: *(Se levanta.)* Perdona, no pretendía ser grosero…
AMAYA: ¡Pues lo has sido! ¡Me he equivocado! ¡Me voy, tío!
SERGIO: (*Se coloca delante de la puerta.)* ¡No te vayas!
AMAYA: *(Violenta.)* ¡Déjame!
SERGIO: ¡Amaya, por favor!
AMAYA: No me gusta tu rollo. ¡Eres muy raro! *(Cogiendo la mochila.)* Mejor me vuelvo a casa. Esto no va a salir bien.

SERGIO: ¡Por favor, escúchame!
AMAYA: ¡He dicho que me dejes salir o comienzo a gritar!
SERGIO: *(Abre la puerta.)* Puedes irte cuando quieras pero, por favor, no lo hagas. Solo es que estoy un poco nervioso. *(Sincero.)* Para mí todo esto es nuevo…
AMAYA: ¿Acostarte con una tía? ¡No me digas que eres virgen que salgo corriendo ahora mismo!
SERGIO: Ligar por internet. Dame un poco de tiempo.
AMAYA: ¡Joder, me tenía que tocar el rarito! ¡Odio los *niños ratas*, así que si eres uno de esos ya me estoy pirando! *(Ante la mirada de Sergio.)* Estás más chalado de lo que imaginaba.
SERGIO: *(Encantador.)* Pero te gusta.
AMAYA: Me pone un poco.
SERGIO: *(Amable le quita la mochila.)* Y no tienes autobús a esta hora para volver… ¿Qué vas a hacer con tus bragas limpias?
AMAYA: Supongo que no tengo elección, no sabría donde ir…
SERGIO: Siéntate, hablamos un poco y te invito a cenar.
AMAYA: ¿Has hecho la cena? ¡Qué mono!
SERGIO: Digamos que la he pedido…
AMAYA: Ya me parecía a mí. *(Se sienta en la silla del principio.)*
SERGIO: *(Cierra la puerta y se sienta.)* ¿Comenzamos de nuevo?

*(Amaya se sienta en su sitio de la mesa. Sergio sopla las velas y la luz se vuelve fría y con ella, el ambiente se vicia.)*

AMAYA: La verdad es que la cosa no había empezado como esperaba…
SERGIO: Debiste irte.
AMAYA: Supongo que me gustaron tus encantos.
SERGIO: Otro de tus engaños…
AMAYA: ¿No lo sabías todo de mí?
SERGIO: Eso pensaba yo.
AMAYA: Me habías espiado…
SERGIO: Yo solo te seguí por las redes o eso creía.
AMAYA: *(Se ríe.)* Pues parece que al final conseguí engañarte.
SERGIO: No sé por qué te ríes. No creo que tenga gracia.

AMAYA: Pues a mí me parece de lo más gracioso. Un informático obsesionado con la red a quien se la cuelan por el chat. ¡Deberías salir a ligar a la calle! Eres un tío atractivo...

SERGIO: ¿Y para qué voy a buscar fuera? Hoy en día lo tengo todo a un click de ordenador.

AMAYA: ¡Claro, que a ti no te interesan las personas! Solo ese maldito trasto.

SERGIO: Todo pasa aquí, por si no te has dado cuenta. Los políticos nos hablan a través de *Twiter*, la gente cuelga sus vidas en *Facebook* y sus fotos en *Instagram*, buscan trabajo en *Infojobs* o *Linkedin*, ligan por páginas de contacto y lo que comes lo compra una madre ficticia de alguna web... ¡Bienvenidos a la IA! Vivimos pegados constantemente a un dispositivo, no sabemos comunicarnos sin estar conectados.

AMAYA: Según tú, hemos perdido la humanidad...

SERGIO: ¡Así es!

AMAYA: ¡Y tú eres el mejor ejemplo!

SERGIO: ¿Yo? ¡Qué ilusa! Todos hacemos lo mismo. Hemos aceptado el juego. Cada día más. ¿No ves a la gente pegados a sus pantallas? Ordenadores, tablets, móviles, cualquier dispositivo vale.

AMAYA: La red pone trampas para poder cazar a sus presas...

SERGIO: ¿Esa frase es tuya? ¿O la has copiado de algún perfil del *Insta*?

AMAYA: ¡Imbécil!

SERGIO: Ya ni siquiera hablamos con nuestras propias palabras, solo cogemos frases de otros, citas, fotografías que demuestran nuestro estado de ánimo... Si no estás en las redes y expones tu vida públicamente, no estás viva. Además es muy fácil ligar por internet, está lleno de solitarias, cachondas, deprimidas, abandonadas, fáciles de buscar por las fotos y los "me gusta". Puedo ver vuestras casas, viajes, mascotas e incluso a vuestros hijos. Es fácil hacer o decir lo que queréis escuchar, cuando escucháis. Y así puedo ser Roberto, Fernando, Diablo 82... La red nos envuelve a todos, se ha hecho dueña de nuestras vidas.

AMAYA: Es una trama de apariencias.

SERGIO: Seguro que esa frase tampoco es tuya.

AMAYA: Seguramente.

SERGIO: Lo de aparentar, lo sabes bien, ¿verdad?

AMAYA: No se trataba de ser yo misma sino de convertirme en lo que tú estabas buscando.
SERGIO: Yo pensé que eras real.
AMAYA: Pues ya sabes que no lo soy.
SERGIO: Por un momento dudé, pensé que me había enamorado de ti...
AMAYA: ¡Pues menos mal!
SERGIO: ... O de quien yo pensé que eras.
AMAYA: No te diste demasiado tiempo para conocerme.
SERGIO: No opino lo mismo. Me hiciste perder demasiado...
AMAYA: Bueno, ahora tienes todo el del mundo.
SERGIO: Ahora es demasiado tarde, no me interesa.

*(Vuelve a encender las velas de la mesa. La luz cambia.)*

AMAYA: ¿Y ahora qué?
SERGIO: Tendrás que llamar a alguien para avisar que has llegado...
AMAYA: ¡Ah sí! Mis padres estarán esperando noticias de cómo me ha ido con mi primer polvo de la noche.
SERGIO: *(Irónico.)* ¿De verdad?
AMAYA: *(Divertida.)* ¿Eres bobo? Ya soy mayorcita. Además tengo el móvil apagado.
SERGIO: ¿Y eso?
AMAYA: No quiero que nadie me moleste.
SERGIO: Ponlo a cargar.
AMAYA: Ya lo pondré mañana. No me apetece que me localicen.
SERGIO: ¡Qué valiente!
AMAYA: Ya ves, me va el riesgo. Pero eso ya lo sabías. Te he visto meter la mano en mi bolso cuando estaba en el baño.
SERGIO: Me pareció que te estaba vibrando.
AMAYA: Mentiroso. No tengo novio si es lo que querías comprobar.
SERGIO: No era por eso.
AMAYA: Ni nadie que me espere.
SERGIO: No es la primera vez que haces esto, ¿verdad?
AMAYA: Tú sí.
SERGIO: ¿Es una pregunta?

AMAYA: Te lo voy a poner fácil: me gustas. No voy a huir. Así que déjate de rodeos y bésame de una vez.

*(Se le abalanza.)*

SERGIO: *(Se aparta.)* ¡Para, para!
AMAYA: *(Incómoda.)* ¡Joder, nunca lo he puesto tan fácil! Y jamás me habían rechazado tanto en tan poco tiempo. Me has hecho "la cobra" dos veces, tío.
SERGIO: Lo siento. No quiero que te sientas mal. Eres demasiado directa.
AMAYA: ¿Y tú?
SERGIO: No quiero acostarme contigo.
AMAYA: Tampoco te andas por las ramas. Entonces, ¿qué quieres?
SERGIO: Déjame conocerte.
AMAYA: ¿En serio?
SERGIO: No tenía ninguna intención de hacerlo, la verdad.
AMAYA: ¿Ibas a ir directamente al tema?
SERGIO: Digamos que sí.
AMAYA: Y ¿qué te ha hecho cambiar de opinión?
SERGIO: Me gustas.
AMAYA: ¡Vaya! Me acabas de desarmar.
SERGIO: Lo tenía todo planeado de otra manera pero, de repente, he decidido que necesito un poco de tiempo.
AMAYA: Tengo todo el del mundo.
SERGIO: Quédate unos días y así podremos comenzar una relación de verdad.
AMAYA: Perfecto.

*(Amaya vuelve a su silla. Sergio vuelve a soplar las velas y la estancia vuelve a ser asfixiante y oscura.)*

AMAYA: Parece que tarda más de lo esperado.
SERGIO: Aquel habría sido el momento perfecto para que te marcharas. ¿Por qué te quedaste?
AMAYA: ¡Ya lo sabes! No tenía ningún sitio donde ir. Me había quedado sin un duro y sin casa. Tú eras mi única opción. ¡Una mierda de opción, por cierto!
SERGIO: Si te hubieras largado…
AMAYA: Tú también me mentiste.
SERGIO: Yo dije la verdad, solo que tú escuchaste lo que querías oír.

AMAYA: ¿Para qué necesitabas tiempo?
SERGIO: Te lo dije, para saber más de ti.
AMAYA: ¿En serio te gusté?
SERGIO: No como tú esperabas.
AMAYA: Es verdad, que eres asexual, ¡como tu padre!
SERGIO: Ya te he advertido que no vayas por ahí...
AMAYA: Dudaste porque eres un cobarde.
SERGIO: Me apetecía saber quién eras.
AMAYA: ¿Esperabas que fuera como tú?
SERGIO: Quería conocer más cosas para poder valorarlo.
AMAYA: ¿Te daba morbo tenerme en tu garaje?
SERGIO: No es lo que piensas.
AMAYA: Sentí cómo me besabas, ¿recuerdas?
SERGIO: Fuiste tú la que me metió la lengua hasta dentro.
AMAYA: Y te gustó.
SERGIO: Pero tú no eras tú.
AMAYA: Aunque tú no lo sabías.
SERGIO: Te aparté.
AMAYA: ¿Sueñas con ella?
SERGIO: ¡Estás enferma!
AMAYA: ¿Se lo contarás?
SERGIO: ¿El qué?
AMAYA: Lo nuestro...
SERGIO: No pasó nada.
AMAYA: Sé que me tocaste por la noche. Pude sentir tus manos. Y después ambos sabemos lo que pasó.
SERGIO: Tú me provocaste. Pero no te hice nada.
AMAYA: Te lo hiciste tú solo.
SERGIO: Te respeté.

*(Sergio se deja caer en la cama. Amaya sigue en su silla. La luz cambia.)*

SERGIO: *(Al verla en la mesa.)* ¿Cómo estás? ¿Has descansado? Te has levantado pronto.
AMAYA: *(Se mueve por la estancia.)* Cuando dijiste que esto era tu picadero...

SERGIO: Yo nunca dije eso…
AMAYA: Perdón, tu lugar de recogimiento. Pensé que dormiríamos en un cuarto, no en ese camastro. Me ha dejado la espalda…
SERGIO: Ya te expliqué que arriba está mi padre.
AMAYA: *(Graciosa.)* Y yo te propuse un trío. Al menos así podría haber dormido cómoda.
SERGIO: No me interesan esas cosas. Y a ti tampoco deberían, ¡créeme!

*(Le da un beso en la cara.)*

AMAYA: De verdad, ¿en la mejilla? No sé si es encantador o preocupante.
SERGIO: *(Sonriendo.)* Sabes que es encantador. *(Poniéndose una camiseta y los vaqueros.)* ¿Qué te parece si voy a por algo para desayunar?
AMAYA: ¿Vamos los dos y tomamos algo por ahí?
SERGIO: Mejor, quédate. Te pegas una ducha y te aclimatas.
AMAYA: ¿Por qué no lo pides?
SERGIO: No esperaba que estuvieras tanto tiempo. No lo tenía planeado. Tengo que ir a por pasta.
AMAYA: Me alegro de que al final pueda quedarme y no me hayas echado después de un polvo.
SERGIO: Ya te dije que me interesa conocerte, no el sexo.
AMAYA: Pues te digo que eres un tío muy raro.

*(Se pone la chaqueta para marcharse.)*

SERGIO: Voy a por algo de comer. Tendré que comprar alguna que otra cosa.
AMAYA: ¿Tardarás?
SERGIO: ¿No eras tú la que tenías todo el tiempo del mundo?
AMAYA: Pero igual me aburro.
SERGIO: Solo una cosa. No molestes a mi padre, ¿vale?
AMAYA: Tranquilo.
SERGIO: No sabe que estás aquí. Ya te lo presentaré.
AMAYA: Me voy a dar una ducha.
SERGIO: Te cierro la puerta con llave. No vaya a ser que entre alguien.
AMAYA: ¿Me vas a dejar encerrada?

SERGIO: Si no vas a salir a ningún sitio, evito que alguien pueda entrar. Es un garaje, y últimamente hay muchos robos por la zona. Si estás en la ducha no escucharías con el agua. No quiero que te den el susto de tu vida. *(En la puerta.)* Hay una llave en el cajón de la mesa, por si acaso. *(Se marcha.)*

AMAYA: *(Sola.)* ¡Joder con el rarito! Ahora resulta que se ha enamorado, ¡el gilipollas! *(Dando una vuelta por la habitación.)* No sé ni como no he salido corriendo. Treinta tacos y viviendo con el padre, en el garaje. ¡La hostia! ¿Es que no hay tíos normales? Bueno, por lo menos me ahorro tener que tirármelo. La estancia me sale gratis. *(Se ríe.)* ¡Pardillo! Si yo lo único que pido es un sitio donde estar, y este imbécil, me da cama, no me folla y encima me trae el desayuno. *(Se tira en la cama.)* ¡Joder, qué chollo! *(Cogiendo la almohada como si fuera él.)* Querido, vas a tener Amaya para rato.

*(Se levanta como un resorte.) Habrá que hacer de chica recatada que es lo que le va a este. Colocamos la mesita… (Se sienta en su sitio.) Y Amaya, calladita que eres una niña buena… (Como si estuviera sentada en el comedor de un colegio.) De colegio de monjas. (Empieza a poner los codos sobre la mesa y pierde su posición erguida.) Lo que pasa es que esto puede ser tedioso. Tendré que buscarme una ocupación, porque este tío tiene pinta de ser lo más aburrido del mundo. (Imitándolo.) "¡Date una ducha y aclimátate!" Se piensa que vive en un palacio, ¡el mamón! Y esto no llega ni a cochiquera.*

*(Aparece Sergio. Y Amaya se queda en su silla en su posición estática. El ambiente se enrarece.)*

AMAYA: ¿Dónde estabas? Me había asustado. Pensé que iba a llegar antes de que regresaras. Hacía mucho tiempo que no me dejabas sola.

SERGIO: Necesitaba tomar un poco el aire. Para pensar.

AMAYA: ¿Me habías encerrado?

SERGIO: No me puedo permitir el lujo de que entre alguien a robar…

AMAYA: ¿Sabes que aquel día no busqué la maldita llave? Si la hubiera buscado en el primer momento, antes de subir…

SERGIO: No había ninguna llave. No soy tan tonto.

AMAYA: Hoy lo sé. Jugaste muy bien tus cartas.

SERGIO: Nunca te debí dejar sola en la casa. Pero como siempre, no cumpliste tu palabra.

AMAYA: Tardabas demasiado y me aburría. No pensé que hacía nada malo.

SERGIO: La cagaste.

AMAYA: ¿Cómo la convenciste?
SERGIO: ¿A quién?
AMAYA: A tu madre.
SERGIO: Fue muy fácil.
AMAYA: Estoy segura de que era una buena persona.
SERGIO: ¡Era una puta! Destrozó a mi padre.
AMAYA: Se enamoró de otro hombre, nada más.
SERGIO: Y me abandonó. Solo era un niño de nueve años. Ella tenía que haberse quedado. Habernos cuidado. Tenía que haber ido a mis partidos de fútbol, haberme planchado el uniforme, haber visto mis obras de navidad y repasado conmigo los deberes. Tenía que haber sido una madre y no una fulana.
AMAYA: Quizás tu padre era como tú.
SERGIO: ¿A qué te refieres?
AMAYA: Igual no le daba lo que necesitaba.
SERGIO: Te mereces que te cruce la cara.
AMAYA: Te jode que te diga la verdad. Ella necesitaba algo más.
SERGIO: ¿Y por eso tuvo que abandonarnos? Podía haber tenido una aventura y haber vuelto a casa cada noche, para hacer la cena y fingir que éramos una familia feliz. ¡Tenía un hijo!
AMAYA: ¿Te estás escuchando? ¡Eres un egoísta!
SERGIO: ¿Yo? ¡Ella fue la egoísta! Solo pensó en su felicidad y no en la nuestra.
AMAYA: Quería vivir su vida.
SERGIO: Y la vivió. Lo que pasa que le duró poco.
AMAYA: No entiendo cómo conseguiste que volviera.
SERGIO: Recibió una carta de mi padre amenazando con asesinarme y suicidarse sino volvía para hablar con él.
AMAYA: Pero la carta no era de tu padre...
SERGIO: Lo importante es que ella creyó que sí.
AMAYA: ¿Seguía queriéndole?
SERGIO: Se sentiría culpable. ¡Todo lo que le pasó fue por puta!
AMAYA: Después de tanto tiempo vino a convencerlo para que no te hiciera daño. Vino a salvaros.
SERGIO: Después de tanto tiempo ya era demasiado tarde.
AMAYA: ¿Cuántos años tenías?

SERGIO: Diecinueve.
AMAYA: ¿Y cuánto llevabas viviendo aquí solo?
SERGIO: Nunca estuve solo, él siempre estuvo conmigo.
AMAYA: Ya sabes a lo que me refiero.
SERGIO: Desde los 16. Cuando él se enteró.
AMAYA: ¿De qué?
SERGIO: De que ella había tenido una niña con el otro. Nunca pudo superarlo.
AMAYA: ¿Y nadie sospechó nada? ¿No tienes más familia?
SERGIO: Al largarse mi madre, su familia se desentendió y mi padre era hijo único... Mi madre no quiso saber nada de mí, porque no quería ver a mi padre y darle explicaciones. Así que aquella noche fue la última que la vi.
AMAYA: ¿Y cómo sobreviviste aquí solo?
SERGIO: Los primeros años fueron los más complicados. Desde sacar dinero a firmar papeles, ¡era un mundo! Había que andar con cuidado. Me hacía pasar por él e intentaba parecer más mayor, aunque no siempre colaba. Pero con el ordenador, no tuve problemas. Todo lo hacía online. Desde sacar dinero a la compra, solo con su firma.
AMAYA: ¿Por eso te hiciste informático?
SERGIO: Digamos que adquirí cierta práctica.
AMAYA: Y ¿qué pasó aquel día?
SERGIO: Volvimos a ser una familia.
AMAYA: Pero, ¿por qué después de 3 años?
SERGIO: Le había perdido la pista.
AMAYA: ¿Todo ese tiempo estuviste pensando en vengarte?
SERGIO: Planeaba cómo hacer que pagara por lo que nos hizo desde el día que se marchó y nos abandonó. Había tenido suerte y consiguió desaparecer del mapa. Pero ya sabes que soy bueno encontrando a gente. No me rindo con facilidad. Contigo tardé 13 años...
AMAYA: Aunque en mi caso encontraste lo que no querías.
SERGIO: No contaba con el factor sorpresa.
AMAYA: Sabes que necesitas ayuda, ¿verdad?
SERGIO: ¿Me lo dices tú? Yo al menos sé quién soy.
AMAYA: Un psicópata.

SERGIO: ¿Y tú? Te recuerdo que eres tú la que usurpa identidades. Yo al menos siempre he sido yo. Nunca he mentido.
AMAYA: Pero ¿es que no lo ves? ¡Estás enfermo!
SERGIO: ¡Cállate! Me agotas. Tú y tus putas enfermedades.
AMAYA: Aún estás a tiempo de marcharte. Déjanos aquí a todos y vete.
SERGIO: ¡Esta es mi casa! No me voy a marchar a ningún lado. Si alguien se tiene que ir eres tú.
AMAYA: *(Silencio incómodo.)* ¿Qué vas a hacer conmigo?
SERGIO: Aún no lo sé. ¡Déjame en paz!
AMAYA: ¡No puedo estar aquí cuando venga ella!
SERGIO: ¡Lo sé!
AMAYA: ¡Pues tendrás que decidirte! ¡O ella o yo! Si me ve aquí se acabó y lo sabes.
SERGIO: ¡Tengo que pensar!
AMAYA: Se te acaba el tiempo.
SERGIO: ¡Haces que me explote la cabeza!
AMAYA: ¡Toma una decisión!
SERGIO: ¡Cállate!
AMAYA: ¡Por una vez no seas un cobarde!
SERGIO: ¡Te juro que o te callas…!
AMAYA: ¿O qué? No puedes tocarme.
SERGIO: *(Va a golpearla pero se comienza a golpear en la cabeza.)* ¡Vas a volverme loco!
AMAYA: ¡Ya estás loco!
SERGIO: *(Fuera de sí.)* ¡He dicho que te calles! *(Sigue golpeándose.)*
AMAYA: ¡Loco!
SERGIO: *(Abre la puerta.)* Tengo que tomar un poco el aire.
AMAYA: No olvides cerrar con llave, por los robos…

*(La estancia cambia de luz, se ha ido volviendo más sombría. Amaya se levanta de su silla. Y da vueltas por el garaje fuera de sí.)*

AMAYA: ¡Joder, joder, joder! ¡Tengo que salir de aquí! ¡Socorro! *(Va hacia la puerta.)* ¡Socorro! ¡Necesito ayuda! ¿Alguien me oye? *(Se dirige hacia la mesa y rebusca en el cajón.)* ¡Mierda! ¡Será hijo de puta! ¡No hay llave! *(Hacia la puerta.)* ¡Socorro! ¿Alguien puede oírme? ¡Estoy encerrada! ¡Ayuda! ¡Mierda! *(Se acerca a*

*su bolso y saca el móvil.)* Eres una imbécil, "tengo el móvil apagado…" ¿Dónde tengo el cable? ¿Me lo ha quitado? ¡Qué cerdo! ¡Dios! Debe tener un cargador por aquí… *(Comienza a buscar el cargador.)* ¡Joder, joder! *(Mira hacia la puerta.)* Por favor, un cargador…. *(Para ella.)* Igual tiene algún teléfono… *(Rebusca.)* ¡Algo me tiene que servir, coño! *(Ve el ordenador y va corriendo a encenderlo.)* ¡Mierda, tiene contraseña! *(Vuelve a la puerta.)* ¡Socorro!

*(Cuando está en la puerta se abre y aparece Sergio, muy serio.)*

SERGIO: Cualquiera te podría haber oído.

AMAYA: *(Disimulando. Muerta de miedo.)* Me ha entrado el pánico. Y como no encontraba la llave…

SERGIO: Eso es porque no hay llave. No tienes ningún sitio a donde ir ¿recuerdas?

AMAYA: Sergio, tengo que irme. Me ha surgido un problema.

SERGIO: *(Muy tranquilo cierra la puerta. Algo ha cambiado en su trato.)* Ya. Desayuna antes.

AMAYA: No, de verdad. Es muy urgente. *(Recogiendo su mochila.)* Tengo que irme.

SERGIO: *(Se la quita y la reconduce hacia la mesa de cocina.)* Bueno, seguro que puede esperar. He dado un largo paseo para traerte el desayuno y no estaría bien que me hicieras ese feo.

AMAYA: *(Intentando tranquilizarse.)* Sergio, por favor.

SERGIO: *(Sentándola.)* Estoy seguro que esto hará que lo veas todo un poco mejor y nos proporcionará un tiempo magnífico para charlar.

AMAYA: ¡No quiero hablar! *(Suplicando.)* Quiero marcharme.

SERGIO: De eso precisamente tenemos que hablar.

AMAYA: Por favor…

SERGIO: Gritabas demasiado…

AMAYA: Me asusté…

SERGIO: ¿Por?

AMAYA: *(Intenta levantarse.)* Sergio…

SERGIO: *(La vuelve a sentar. Muy tranquilo, con la mirada perdida en sus pensamientos.)* Espero que te gusten los churros. Están recién hechos.

AMAYA: *(Muy nerviosa.)* ¡No quiero churros! *(Se levanta.)*

SERGIO: *(La hace sentar.)* ¡He dicho que te sientes y te los comas!

AMAYA: ¡Me haces daño!

SERGIO: ¡Aún no!
AMAYA: ¡Quiero irme!
SERGIO: Demasiado tarde. ¡Come! *(Le mete el churro en la boca.)* ¿Ves? Está buenísimo.
AMAYA: ¡Socorro!
SERGIO: *(Le suelta una hostia casi sin mirarla. Ella se sienta.) (Muy tranquilo.)* Primero te he dicho que no grites, y después que te comas lo que he traído para ti. Te vendrá bien. Vas a necesitar las fuerzas.
AMAYA: ¡Por favor!
SERGIO: No quería que ellos se enteraran de que estabas aquí.
AMAYA: ¿Ellos?
SERGIO: Los has conocido ya ¿verdad? Por eso estás en este estado.
AMAYA: ¡Estás como una jodía cabra! ¡Eres un demente! ¡Puto perturbado!

*(Sergio regresa junto a la puerta. Y Amaya se queda sentada en su silla, inmóvil. La estancia se vuelve densa. El ambiente irrespirable.)*

SERGIO: Llegará pronto. Ya he decidido que voy a hacer contigo.
AMAYA: ¿Qué vas a hacerme?
SERGIO: Te irás con ellos.
AMAYA: ¿A la misma habitación?
SERGIO: Estoy pensando que puedes quedarte en el salón si quieres. No quiero que les molestes. Están haciendo las paces.
AMAYA: ¡No quería nada de vosotros! ¡Os abandonó!
SERGIO: Y pagó por ello.
AMAYA: ¿Sabes que ella nunca habría vuelto si no hubieras fingido?
SERGIO: Eso no lo sabes. El caso es que vino porque pensó que estaba en peligro.
AMAYA: Volvió porque pensó que tu padre era un psicópata.
SERGIO: Porque se sentía culpable por lo que nos había hecho.
AMAYA: ¿Y cuando te vio?
SERGIO: Apenas me reconoció. Había dejado un niño y se encontró con un hombre.
AMAYA: ¿Te dijo algo?
SERGIO: La verdad es que apenas nos dio tiempo a hablar.
AMAYA: ¿Qué pasó?
SERGIO: Cuando abrió la puerta le aticé con una pala del jardín.

AMAYA: ¡Buen recibimiento!

SERGIO: Después, ya no estaba muy dispuesta al diálogo. Solo gritaba y rogaba que le perdonara la vida. Estaba bastante asustada, sobre todo cuando la llevé a hablar con mi padre.

AMAYA: ¿Con tu padre?

SERGIO: Tenían que verse.

AMAYA: ¡Pero si él se había pegado un tiro tres años antes!

SERGIO: Pues imagínate su cara.

AMAYA: ¿Cómo hiciste eso?

SERGIO: Ella le debía una explicación y yo le brindé la oportunidad. Tenían que decirse las verdades a la cara. Bueno, mi padre, el pobre, a la cara no mucho, porque la bala le atravesó medio cráneo y le desfiguró toda la parte derecha. Pero ella tenía que pedirle perdón por lo que le había hecho. Así que la llevé a su cuarto y los dejé encerrados para que hablaran. Al principio no se mostró muy comunicativa pero después de una semana, me confesó que le había dicho cuánto lo sentía. Y también me pidió perdón a mí.

AMAYA: ¿A ti?

SERGIO: Por haberme abandonado y por haber tenido una hija con otro hombre.

AMAYA: ¿Le hiciste todo eso porque le había sido infiel a tu padre?

SERGIO: Ellos estaban predestinados a estar juntos. Se prometieron amor eterno. Si ella no se hubiera ido con el otro, si no se hubiera quedado embarazada…

AMAYA: Empezó una nueva vida. Lejos de dos enfermos.

SERGIO: Mi padre se enteró cuando habían pasado unos años.

AMAYA: ¿Fue entonces cuando…?

SERGIO: Yo venía del instituto. Tenía 16 años. Me lo encontré en la alfombra del salón, con la cabeza ensangrentada y un tiro que le atravesaba del cuello a la mejilla. Los dos primeros días, me tiraba junto a él y pasábamos las horas viendo las miles de pequeñas manchas que decoraban el techo.

AMAYA: Y después, ¿qué hiciste?

SERGIO: Lo envolví en la alfombra y lo subí a la cama.

AMAYA: ¿No llamaste a la policía?

SERGIO: Durante muchos días no quiso comer…

AMAYA: ¡Coño, porque estaba muerto!

SERGIO: Ya lo sé, estúpida. Pero yo no lo quería aceptar y cada día le llevaba comida a su habitación. Se llenó todo de moscas.

AMAYA: ¡Joder, qué asco!

SERGIO: De los errores se aprende. Cuando mamá murió ya no les metí comida.

AMAYA: Cuando te la cargaste, quieres decir.

SERGIO: Yo solo quería que me diese mi beso de buenas noches.

AMAYA: Tenías diecinueve años.

SERGIO: Si había hecho las paces con mi padre, también tendría que hacerlas conmigo.

AMAYA: La metiste con un cadáver putrefacto durante semanas, habría hecho las paces con el mismísimo diablo si se lo hubieses pedido.

SERGIO: No quería abrazarme. Me rechazaba y lloraba, se negaba a besarme. Decía que me había convertido en un monstruo... Así que la abracé yo.

AMAYA: La estrangulaste.

SERGIO: Tenía mucho cariño que darle. Imagínate, diez años soñando con ese momento...

AMAYA: ¡No estás bien!

SERGIO: Ellos quisieron quedarse juntos.

AMAYA: Así que durante los últimos trece años has tenido dos cadáveres descomponiéndose en la habitación de matrimonio. ¡Dios!

SERGIO: Al principio no me daba cuenta, pero después el olor se hizo insoportable y me bajé aquí abajo.

AMAYA: Cuando entré aquel día, pensé que olía raro. Como a perro muerto, pero tratándose de un garaje, tampoco me extrañó.

SERGIO: Uno se llega a acostumbrar a ese olor. Llega a resultar dulce. *(Se acerca a ella. La huele. Ella no se mueve.)* Como tú. Me encanta tu olor, sigues oliendo dulce.

AMAYA: ¿Por qué no los enterraste?

SERGIO: Porque ellos están en su casa, donde tienen que estar.

AMAYA: Te gusta ver tu obra, ¿verdad?

SERGIO: Solo faltaba ella...

AMAYA: Pero te equivocaste.

*(La luz cambia. Volvemos a la escena del desayuno. Sergio permanece de pie junto a Amaya que intenta por todos los medios zafarse de él.)*

SERGIO: No comas tan deprisa. Te va a sentar mal.
AMAYA: ¿Qué vas a hacerme?
SERGIO: Nada. Vamos a hablar.
AMAYA: Hablar ¿de qué?
SERGIO: Llevo mucho tiempo buscándote.
AMAYA: ¿A mí?
SERGIO: Trece años.
AMAYA: ¿Por qué?
SERGIO: Todo a su debido tiempo, pequeña. Además, ahora las preguntas las hago yo.
AMAYA: Te contesto a lo que quieras, pero por favor no me hagas daño.
SERGIO: ¿Dónde has estado todo este tiempo?
AMAYA: En Ceuta. Y después en Denia, eso ya lo sabes. Pero no entiendo por qué me buscabas.
SERGIO: ¿Has visto a tu madre?
AMAYA: ¿Mi madre? ¿Qué tiene que ver ella en todo esto?
SERGIO: Ella es la causa por la que te buscaba. Nuestra conexión.
AMAYA: ¿Mi madre? ¡No te entiendo!
SERGIO: ¡No te hagas la boba! ¿No la reconociste?
AMAYA: ¿De qué la conoces?
SERGIO: La mujer de arriba.
AMAYA: ¿Te has cargado a mi madre? *(Fuera de sí. Le golpea.)* ¡Puto psicópata de mierda! ¿Qué le has hecho? *(Llora.)* ¿Cómo? ¿Cuándo? ¿Qué hacía ella aquí?
SERGIO: ¿Es por eso que te has asustado tanto y te querías marchar?
AMAYA: *(Dudando.)* ¿Ella es mi madre?
SERGIO: Y él es mi padre.
AMAYA: ¡No entiendo nada!
SERGIO: Somos hermanos Amaya.

*(Amaya vuelve cae en su silla petrificada. Y Sergio en su ordenador. La habitación se vuelve rancia y la atmósfera tensa.)*

SERGIO: ¿Cómo lo hiciste?
AMAYA: Era una estúpida.
SERGIO: Y yo otro.

AMAYA: Eso pensaba. No hacías más que mandar mensajitos y estabas siempre pendiente de todo, no se te escapaba ni un detalle. Parecías el típico *moñas*...

SERGIO: ¿Es buena chica?

AMAYA: Si te refieres a si se parece a ti, está claro que no tenéis la misma sangre. La vena psicópata debe ser herencia de padre.

SERGIO: ¿Hablé alguna vez con ella?

AMAYA: El primer mes.

SERGIO: Por eso me resultabas tan desconocida.

AMAYA: Mi bipolaridad.

SERGIO: ¿Y cómo la convenciste?

AMAYA: Estaba muy ilusionada con el chico que había conocido por internet. Un tío encantador, que le decía cosas bonitas por el chat, que le ponía poesías en el *Facebook* y veía todas sus fotos en el *Instagram*. Para ella "el hombre de su vida". Para mí, un pedorro fácil de timar. Un día me dejó ver una de las fotos que le mandabas y me pareció que estabas muy bueno.

SERGIO: ¿Y ella me dejó sin más?

AMAYA: Te jode que se rindiera tan pronto, ¿eh?

SERGIO: ¿Tan poco le importaba?

AMAYA: No era muy difícil convencer a una muchacha como ella de que no se fiara de nadie.

SERGIO: ¿Por qué dices a "una muchacha como ella"?

AMAYA: Era insegura, miedosa y tímida. Por eso buscaba la relación perfecta en un auténtico desconocido a través de un ordenador. Sus relaciones reales eran una mierda. Supongo que un poco como las tuyas, por eso os ocultáis detrás de una pantalla.

SERGIO: No eres quien para juzgarnos.

AMAYA: En el fondo sí que os parecéis. Ambos estáis tocados de la cabeza, aunque tú le ganas por goleada.

SERGIO: ¿Está mal?

AMAYA: Cuando su madre se marchó se quedó echa polvo. No era más que una niña.

SERGIO: ¿Quién se ocupó de ella?

AMAYA: Se crió con su padre y una tía en Marruecos. Cuando la madre se largó decidieron volver con la familia paterna. Los hombres no sois muy buenos

haciéndoos cargo de los niños. Vivió mucho tiempo allí y después, cuando fue mayor de edad, se fue a estudiar a Ceuta.

SERGIO: ¿Allí os conocísteis?

AMAYA: Hice por conocerla. Su padre debía estar "forrado" porque ella siempre lo tenía todo a la última.

SERGIO: Y tú siempre te has movido por el interés. Como te pasó conmigo.

AMAYA: Tú me saliste rana.

SERGIO: Tiendes tu red como una araña y esperas a que caigan tus víctimas.

AMAYA: Lo mismo que tú. Al menos yo lo hago cara a cara. Tú te ocultas detrás de esa mierda.

SERGIO: La red es la misma. Los dos esperamos que caigan las presas que nos interesan.

AMAYA: Solo que a veces caemos en las redes de otros.

SERGIO: El cazador cazado.

AMAYA: No me lo esperaba.

SERGIO: ¿El qué?

AMAYA: Pensé que te engañaba yo a ti. Que era yo la que ocultaba el secreto.

SERGIO: Hasta que te descubriste solita.

AMAYA: ¿Si hubiera sido ella me hubieras dejado ir?

*(La luz cambia, estamos de nuevo en la escena del desayuno. Amaya aprovecha que Sergio se ha movido hacia el ordenador para acercarse a la puerta e intentar abrirla.)*

SERGIO: Está cerrada con llave. Y yo tengo la única copia. Bueno, mi padre tiene una en el bolsillo, puedes subir si quieres y pedírsela.

AMAYA: ¡Ese hombre está muerto! ¿Me oyes? ¡Jodido loco! ¡Están muertos! *(Aporreando la puerta.)* ¡Socorro!

SERGIO: No grites, te pueden oír.

AMAYA: ¡Socorro! ¡Que alguien me ayude por favor! ¡Sacadme de aquí!

SERGIO: *(Va hacia la puerta y la empuja contra la cama.)* Te he dicho que no grites, que no quiero que mis padres se enteren de que estás conmigo.

AMAYA: *(Desesperada. Sergio ni se inmuta.)* ¡Están muertos! ¿No lo ves? ¡Son dos cadáveres! ¡Joder! *(Llora.)*

SERGIO: ¡Shhh! *(Cambiando. Agresivo.)* Por cierto, ¿has tocado mi ordenador?

AMAYA: *(En la cama, echa un gazapo.)* No, de verdad.

SERGIO: No me mientas. No me gusta, hermanita.
AMAYA: *(Levantándose.)* Sergio, creo que te confundes.
SERGIO: *(Le pega una hostia.)* ¡No me tomes por imbécil!
AMAYA: *(Aceptándolo.)* He intentado pedir ayuda, pero estaba apagado y al encenderlo me he dado cuenta de que tiene una contraseña.
SERGIO: Así me gusta. Que me digas la verdad. ¡Ya nos vamos entendiendo! ¿Ves? Si es cuestión de que pongas un poco de tu parte.
AMAYA: Por favor, no me hagas nada.
SERGIO: ¡Shhh! Somos hermanos. Esta es una pequeña disputa familiar. ¿Verdad, Amaya?
AMAYA: *(Siguiéndole el rollo.)* Lo siento, no quería tocar tus cosas, ha sido un error. ¿Podemos dejarlo aquí?
SERGIO: ¡Claro! No me voy a enfadar por esa tontería.
AMAYA: *(Levantándose.)* ¿Puedo irme?
SERGIO: ¡Ni de coña! Pero buen intento.
AMAYA: Pero...
SERGIO: Hablemos. Recuperemos el tiempo perdido. ¿Cómo es vivir con una madre y un padre, Amaya?
AMAYA: ¿Por qué?
SERGIO: Mi madre, tu madre... Ella nos abandonó por tu culpa.
AMAYA: ¿Por mi culpa?
SERGIO: Se quedó preñada de ti. Y se largó.
AMAYA: Sergio, eso no es culpa mía.
SERGIO: ¡Era una puta! Y por lo que he podido ver "de tal palo tal astilla".
AMAYA: Yo no soy así... Es que me gustas, no sabía que éramos hermanos...
SERGIO: ¿Sabes que mi padre se pegó un tiro cuando se enteró de que ella te había tenido?
AMAYA: Tu padre no estaba bien, Sergio. Eso no es culpa de nadie. ¡Yo era una niña!
SERGIO: Él era un buen hombre, un buen marido..., un buen padre...
AMAYA: Estoy segura...
SERGIO: Como yo. Me he portado bien contigo, te he respetado, te he traído el desayuno... ¿Y cómo me lo pagas? Haciendo lo único que te dije que no hicieras: molestar a mi padre.

AMAYA: Pero yo no sabía. Solo subí a echar un vistazo... Tenía la espalda molida. Quería ver si había alguna cama libre. Me aburría aquí abajo...

SERGIO: No me has respetado, Amaya.

AMAYA: Tú lo has dicho, somos hermanos. Esto solo era una riña. Ahora lo dejamos y podemos seguir con nuestras vidas. *(Se acerca a él, zalamera.)* ¡Déjame salir!

SERGIO: ¡No me toques! *(Como una oración aprendida. Repetida en voz alta.)* Los hermanos no pueden tocarse. No deben besarse, los hermanos no se enamoran.

AMAYA: ¡Nadie se va a enterar! *(Siguiéndole el juego.)* ¿Te gusto?

SERGIO: ¿Por qué dices eso?

AMAYA: Porque es la verdad. ¿Por eso me has estado buscando todo este tiempo?

SERGIO: *(Dejándose hacer.)* Somos hermanos.

AMAYA: *(Ella le besa.)* Solo de madre.

SERGIO: *(Quitándosela de encima.)* ¡Eres como ella!

AMAYA: ¿Cómo quién?

SERGIO: Como tu madre.

AMAYA: ¿Te sedujo?

SERGIO: Decía que estaba enamorado de ella. ¡Que era enfermizo!

AMAYA: ¿Qué dices, Sergio?

SERGIO: ¡Sois iguales!

AMAYA: ¡No tengo nada que ver con ella!

SERGIO: Te mereces el mismo final.

AMAYA: *(Se va a la puerta de la calle.)* Sergio, ¡escúchame! Todo esto es un mal entendido. Déjame explicarte.

SERGIO: *(Agresivo hacia ella.)* No tienes nada que decir. Llevo esperando este momento desde los dieciséis años. Ahora tú y tu madre pagaréis todo lo que nos habéis hecho pasar.

AMAYA: Te estás equivocando...

SERGIO: *(Estrangulándola.)* Estoy muy seguro de lo que hago.

AMAYA: ¡No puedo respirar!

SERGIO: ¡Este es mi deseo! ¿Te gusta hermana?

AMAYA: ¡Sergio!

SERGIO: ¿Lo disfrutas?

AMAYA: *(Casi sin aliento.)* ¡Yo no soy tu hermana!

*(Sergio tira a Amaya contra la silla de la mesa de cocina. Ella se queda inmóvil. Todo se vuelve frío, áspero.)*

AMAYA: Pensé que si te decía la verdad entrarías en razón.

SERGIO: Me había pasado media vida buscándola.

AMAYA: Yo no podía saberlo. ¡Ojalá no me hubieras encontrado!

SERGIO: ¿Por qué lo hiciste? Todo podía haber terminado ahí. ¡Fuiste muy egoísta!

AMAYA: No quería morir. Si hubieras pensado que matabas a tu hermana, ¿habría acabado?

SERGIO: Supongo que sí. Nos hubieras salvado a todos.

AMAYA: Necesitabas ser salvado.

SERGIO: Necesitaba cumplir mi venganza. Pero tú me lo impediste.

AMAYA: La salvé sin saberlo. Me sacrifiqué.

SERGIO: La condenaste.

AMAYA: Estabas enamorado de mí. Me besaste. ¿O era de ella?

SERGIO: ¡No lo sé!

AMAYA: Nunca me quedó claro por qué para convencerla de que viniera, la sedujiste.

SERGIO: No era mi intención.

AMAYA: ¿Te atraía la idea del incesto?

SERGIO: Tú no eras ella.

AMAYA: Pero yo aún no te lo había confesado, por eso te ponía y a la vez me rechazabas.

SERGIO: ¡Eso es enfermizo!

AMAYA: Por eso estabas así. Odiabas también a tu madre, porque también la deseabas. Tu venganza no tenía nada que ver con que abandonara a tu padre. Te vengaste porque te había abandonado a ti. Pero no como hijo, como hombre. Por eso esperaste tanto tiempo, necesitabas crecer...

SERGIO: Todas os comportáis como putas.

AMAYA: Yo solo quería salvar mi vida, hubiera hecho lo que hubiera estado en mi mano.

SERGIO: ¿Por qué la convenciste para que me abandonara?

AMAYA: Los tíos que ligan por internet, son peligrosos.

SERGIO: ¡No tengas cara! ¡Sabías que podrías vivir de gratis en mi casa! Querías aprovecharte, por eso tramaste todo esta farsa.
AMAYA: Y ¿tú por qué lo hiciste?
SERGIO: No tenía escapatoria.

*(La luz cambia. Volvemos al lugar de la pelea. Amaya está sentada en su silla y Sergio da vueltas por el garaje muy nervioso. Fuera de sí.)*

SERGIO: ¿Cómo que no somos hermanos?
AMAYA: Verás, puedo explicártelo todo.
SERGIO: No sé a qué esperas.
AMAYA: *(Se levanta y va hacia él.)* Te deseaba... *(Le toca.)*
SERGIO: *(Se la quita de encima muy agresivo.)* ¡No me toques!
AMAYA: Tranquilízate. Yo no quería engañarte... Pero me hice pasar por ella y decidí conocerte, nos hemos gustado, y podemos emprender algo juntos, ya sabes, necesitamos tiempo...
SERGIO: ¿Tiempo?
AMAYA: ¿Qué más da que yo no sea ella?
SERGIO: ¡No te has enterado de nada!
AMAYA: Ahora podemos estar juntos. Ya no hay ningún impedimento *(Se tumba en la cama.)* Ven. Podemos terminar lo que empezaste ayer.
SERGIO: *(La coge del cuello.)* Si sigues viva era porque pensé que eras mi hermana.
AMAYA: ¿Vas a matarme?
SERGIO: Ahora has modificado todos mis planes.
AMAYA: Te puedes quedar conmigo y la buscamos juntos.
SERGIO: *(Cambiando.)* Tú ¿sabes dónde está?
AMAYA: Era su compañera de piso. Puedo llevarte hasta ella.
SERGIO: La convenciste de que pasara de mí.
AMAYA: Pero estoy segura de que podré persuadirla para que venga a vernos. Le diré que estoy en apuros, que necesito su ayuda.
SERGIO: Tienes razón. Se lo dirás. ¡Escribe un *mail*!
AMAYA: ¿No vas a hacerme daño?
SERGIO: Tú mándale el e-mail y después te dejaré marchar.
AMAYA: ¿De verdad?
SERGIO: Por supuesto. Ya no te necesitaré.

AMAYA: ¿Qué quieres que le ponga?
SERGIO: Pídele que venga a mi casa, porque no te encuentras bien, que estás enferma. Dile que es la única persona que tienes en el mundo. Has dicho que es una buena persona, aceptará.
AMAYA: *(Después de teclear.)* ¡Perfecto!
SERGIO: ¿Has puesto tu nombre? *(Mirando la pantalla.)* ¡Ah! ¿Sandra? Siéntate un momento.
AMAYA: Si aún no lo he mandado.
SERGIO: Ya lo mando yo.

*(La empuja. Amaya se sienta en su sitio y vuelve a quedarse quieta. Sergio en el ordenador. Todo vuelve a oler a humedad y el aire parece haberse congelado.)*

AMAYA: Así fue como la atrajiste hacia aquí.
SERGIO: Tú sabías que si le mandabas ese mensaje nunca vendría, ¿verdad?
AMAYA: Me había llevado todo su dinero.
SERGIO: No hubiera aparecido nunca.
AMAYA: Como mucho habría mandado a la policía.
SERGIO: Eres una chica lista.
AMAYA: ¿Cómo te diste cuenta?
SERGIO: Porque tenías el móvil apagado.
AMAYA: Y ¿eso qué tiene que ver?
SERGIO: Por algún motivo que aún desconocía no querías ser localizada por nadie.
AMAYA: Le robé su identidad, sus tarjetas y su teléfono.
SERGIO: ¡Eres la reina del engaño!
AMAYA: Es muy fácil hacerse pasar por otra en la red. Pagas con *paypal*, robas sus contraseñas de bancos, nada que no sepa hacer un buen informático, ¿verdad?
SERGIO: Hay algunos que preferimos los video juegos.
AMAYA: ¿Me da lecciones de civismo el de los cadáveres en el dormitorio?
SERGIO: Touché.
AMAYA: Yo soy una ladrona pero tú eres un asesino psicópata.
SERGIO: Creo que ya se me puede considerar asesino en serie.
AMAYA: Y ¿qué le pusiste en el e-mail que mandaste para conseguir que viniera?

SERGIO: Como ya tenía la dirección, le dije que era su madre, que estaba atrapada en una relación de maltrato y que no había tenido la posibilidad de contactar con ella porque le tenía miedo al hombre con el que compartía mi vida. Que no llamara a la policía ya que llevaba 13 años retenida y si él se enteraba podía hacerme daño. Le puse que no me había puesto antes en contacto con ella porque temía por su vida, pero que ya no podía más, que necesitaba ayuda...

AMAYA: ¿Y se lo tragó?

SERGIO: Hasta las trancas.

AMAYA: Vendrá con la policía.

SERGIO: ¿Tú te arriesgarías?

AMAYA: ¿Quién es tan tonta de creerse eso?

SERGIO: Cualquiera que haya visto desaparecer a un ser querido.

AMAYA: ¿Nunca vinieron a buscar a su madre ni a tu padre?

SERGIO: Por su madre vino preguntando la policía. Pero paseé su móvil por media España y al final lo tiré en un río. ¡A saber dónde estará!

AMAYA: ¿Por mí preguntó alguien?

SERGIO: Nunca vino nadie, ni saliste en los periódicos, ni nada. Supongo que tenías una mierda de vida.

AMAYA: ¡Es muy triste que no te echen de menos! Pero lo mismo te pasó a ti. Te dejaron pudrirte en esta mierda de sitio y nunca se preocuparon de si estabas vivo o muerto.

SERGIO: Estando vivo eso tiene sus ventajas. ¿No crees?

AMAYA: Siempre pensé que alguien me buscaría.

SERGIO: Ella no vendrá con polis que te descubran. No te hagas ilusiones.

AMAYA: ¿Cómo estás tan seguro?

SERGIO: Tú lo dijiste, es una buena chica.

AMAYA: ¡Ah! Por eso querías saber cómo era.

SERGIO: Uno tiene que conocer contra qué adversario tirarse un farol.

AMAYA: Nunca tirárselo con quien tiene la baraja.

*(Suena el móvil. Sergio lo mira. Mira a Amaya. )*

SERGIO: Ha llegado tu hora.

AMAYA: ¿Era ella?

SERGIO: Un mensaje.

AMAYA: ¿Ya viene?
SERGIO: Está aparcando.
AMAYA: Después tendrás que hacer desaparecer el coche.
SERGIO: Para eso me ayudarás tú.
AMAYA: ¿Te vas a deshacer de mí en su coche?
SERGIO: Llevas demasiado tiempo conmigo. Y esto no funciona, Sandra. Lo he arreglado todo para que encuentren vuestras conversaciones si alguna vez te localizan. Pensarán que fue ella quien te mató en venganza por usurpar su identidad.
AMAYA: ¿Para eso querías mi dirección de correo?
SERGIO: Y tu nombre. Me ha sido muy útil conocer tu manera de escribir y expresarte. Tenía que ser de lo más creíble.
AMAYA: Lo tenías todo planeado...
SERGIO: La verdad es que lo del coche se me ha ido ocurriendo sobre la marcha, pero siempre voy dejando hilos...
AMAYA: ... Para entrelazar una red donde atrapar a tus víctimas, como una araña.
SERGIO: Los cabos sueltos hacen que te descubran. Y no queremos eso ¿verdad? ¿No estabas triste porque nadie te había buscado? Soy bueno y te doy la oportunidad de que algún dominguero despistado te encuentre. Ahora, no prometo que con los *paquetes* que son los polis de aquí logren identificarte. ¡Claro, que a ti te dará lo mismo tener una identidad diferente!
AMAYA: Y ¿qué harás con ella?
SERGIO: Compartiré mis pensamientos.
AMAYA: Como conmigo durante todo este tiempo.
SERGIO: Es una buena forma. Seremos la pareja perfecta.
AMAYA: Es tu hermana.
SERGIO: Pero en esta casa eso solo lo sabemos tú y yo. Y tú te vas a marchar.
AMAYA: ¿Me echarás de menos?
SERGIO: Tú y yo somos iguales. Ninguno tenemos sentimientos. Tú porque estás muerta y yo porque soy un psicópata loco.

*(La coge en brazos y la acerca a la puerta.) (La luz cambia. Amaya se revuelve en los brazos de Sergio. Están en el momento de la pelea. Ella intenta zafarse pero Sergio consigue estrangularla junto a la puerta.)*

AMAYA: ¡Sergio! No lo hagas, por favor.

SERGIO: Lo siento. *(Con ella muerta entre sus brazos.)* Me encanta sentir el poder que me da arrebatar una vida. ¡A esto sí que soy adicto! Igual tenías razón y estoy enfermo.

*(En ese momento suenan tres golpes en la puerta. Todo vuelve a su aspecto lúgubre y sombrío.)*

AMAYA: ¡Mamá! ¿Estás ahí?

*(Sergio mueve a Amaya y por primera vez descubrimos que es un cadáver por el que ha pasado mucho tiempo. La mete debajo del camastro.)*

SERGIO: *(Hablando solo.)* Tendré que cambiar los planes. Te dejaré aquí hasta que termine con ella. Y después te irás. Haz el favor de estarte calladita, ¿vale?

*(Desde fuera, dando golpes en la puerta.)*

AMAYA: ¿Mamá? ¿Me oyes? ¿Estás bien?

*(Sergio enciende las velas y apaga las luces. Del cuarto de baño saca una pala de jardín. Abre la puerta, se ve la silueta de una mujer. Se escucha un golpe.)*

*(Oscuro.)*

*TELÓN.*

# *EL LEVANTAMIENTO DEL VACÍO*
## *Jóse Busto*

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

2024

Para Fran Sariego.

*Me ha llegado el delirio, pensé ante la evidencia.*
*Me desperté con un principio de terror. Seguí tumbado,*
*con el corazón latiendo deprisa, intentando descubrir*
*qué me había asustado.*
(William Burroughs)

*Quien solo cuenta con un momento de vida*
*no tiene nada que disimular.*
(Quinault)

*Son solo los muertos quienes se hacen perceptibles*
*(para los vivos)*
*y obtienen así, por ese precio, el más elevado,*
*su propio estatus,*
*su singularidad, su silueta resplandeciente, casi como en el circo.*
(Tadeusz Kantor)

*Siempre vivimos en la época equivocada decía*
*solo queremos vivir en el pasado*
*el pasado nos lo hemos arreglado*
*como hemos querido*
*nadie quiere el futuro*
*entrar donde solo hay frío y hostilidad*
(Thomas Bernhard)

*Los monstruos más temibles son los que se esconden en nuestras almas.*
(Edgar Allan Poe)

*Ahora es el tiempo*
*de comprenderte de otra forma*
*para que todo nazca de un levantamiento del vacío.*
(José María Castrillón)

*La ACCIÓN DRAMÁTICA transcurre en un Avilés vacío y tormentoso.*

## LOS PERSONAJES SON:

VLADI
MUÑOZ
ESMERALDA
SITO
JONÁS
VECINOS

## *EL LEVANTAMIENTO DEL VACÍO*

### *Jóse Busto*

**1**

*HABITACIÓN MUGRIENTA pintarrajeada con grafitis delirantes y perturbadores.*

*La luna llena es un triste fulgor encapotado tras la ventana abierta y la lluvia se cuela dentro hostigada por el viento.*

*Los gritos obsesivos de las GAVIOTAS desgarran el aire a machetazos desde los tejados circundantes invadidos por la maleza y el musgo.*

*Sentado frente a un televisor encendido, como un rey primitivo y demente, VLADI esnifa cocaína con los dedos.*

*La REPORTERA del canal de NOTICIAS 24 HORAS informa sobre el colapso de un campo de refugiados en algún punto de Europa del este. Los muertos se cuentan por miles en una crisis humanitaria sin precedentes. La negligencia criminal del responsable militar del campo horroriza a Occidente, que promete duras sanciones y la intervención de la ONU.*

*Instigado por un brote psicótico, VLADI coge un rotulador, gatea hasta situarse a escasos centímetros de la pantalla, husmea en busca de un resquicio que le permita internarse en esa otra realidad frondosa e inalcanzable que ilumina su rostro y marca con una cruz las cabezas que van surgiendo en el reportaje.*

**2**

*BARRA DEL PUB RISAS. Un after decadente, sombrío, violento y luctuoso.*

*MUÑOZ, policía nacional uniformado y de aspecto avieso, y ESMERALDA, la camarera, a gritos.*

ESMERALDA. ¿Quién dices?
MUÑOZ. No me toques los cojones, zorra.
ESMERALDA. No te oigo.
MUÑOZ. ¿A qué hora se fue?
ESMERALDA. No te oigo.

MUÑOZ. Quita la música. *(Golpea la barra con la palma de la mano.)* Me consta que estuvo aquí.
ESMERALDA. ¿Cómo era?
MUÑOZ. *(Golpea la barra con la palma de la mano.)* ¿Otra vez?
ESMERALDA. ¿Un señor que da patadas en el suelo cuando camina?
MUÑOZ. No me jodas, puta asquerosa.
ESMERALDA. Es que no me doy cuenta.
MUÑOZ. ¿El qué?
ESMERALDA. Por aquí pasa mucha gente.
MUÑOZ. Pasa mucha gente por tu coño, perra. *(Golpea la barra con la palma de la mano.)* ¿Las cámaras funcionan?
ESMERALDA. No.
MUÑOZ. ¿Lo compruebo? ¿Tienes los papeles en regla?
ESMERALDA. ¿Qué papeles?
MUÑOZ. Todos.
ESMERALDA. ¿Por qué lo buscas?
MUÑOZ. No es asunto tuyo.
ESMERALDA. No sé quién dices.
MUÑOZ. Te puedo hacer la vida imposible.

**3**

*HABITACIÓN MUGRIENTA.*

*VLADI deja de pintar cruces en la pantalla cuando emiten el retrato del responsable militar del campo de refugiados.*

*Su nombre es POZONEGRO.*

*VLADI se toca la cara. Como si estuviera frente a un espejo. Como si se reconociera más allá de toda duda razonable. Como si su identidad se hubiera partido en dos mendrugos irreconciliables bajo la hojarasca de un vacío casi perfecto.*

**4**

*BARRA DEL PUB RISAS.*

*MUÑOZ y ESMERALDA.*

MUÑOZ. No es un asunto policial.
ESMERALDA. Ya, seguro que no…
MUÑOZ. Vamos a ver…
ESMERALDA. ¿Vamos a dónde?
MUÑOZ. Escucha.
ESMERALDA. No te oigo.
MUÑOZ. Es para ayudarle.
ESMERALDA. ¿Para llevarle a dónde?
MUÑOZ. Lo busca su familia.
ESMERALDA. Ya, con su familia…
MUÑOZ. No pueden ponerse en contacto con él desde hace dos días.
ESMERALDA. Ya, desde hace dos días….
MUÑOZ. *(Golpea la barra con la palma de la mano.)* ¿Te monto un operativo a ver qué percal tenéis montado aquí? Porque no me cuesta nada.
ESMERALDA. ¿Eh?
MUÑOZ. ¿Te queda claro, morena?
ESMERALDA. *(No responde.)*
MUÑOZ. ¡Que si te queda claro! *(Golpea la barra con la palma de la mano.)* ¿Nos vamos entendiendo? *(La agarra con fuerza de la muñeca.)*
ESMERALDA. *(Intenta zafarse, pero el dolor la paraliza.)*

**5**

*HABITACIÓN MUGRIENTA.*

*VLADI grita y se golpea la cabeza con las manos. Una vez. Dos. Tres. Y sacude la cabeza. Y se levanta con dificultad, como un chimpancé viejo y gordo y herido. Y camina a grandes zancadas murmurando disparates hacia la ventana. Y asoma medio cuerpo con los brazos en cruz y los dientes apretados.*

VLADI. ¡Yo soy Pozonegro y aún estoy vivo!

**6**

*BARRA DEL PUB RISAS.*

*MUÑOZ y ESMERALDA.*

MUÑOZ. Hace varias horas, cuántas.
ESMERALDA. No sabría decirte.
MUÑOZ. No me cuentes milongas. Dile a tu jefe que salga.
ESMERALDA. Acabo de llegar.
MUÑOZ. Y una mierda.
ESMERALDA. ¿El qué?
MUÑOZ. Escucha una cosa.
ESMERALDA. Yo no sé nada.
MUÑOZ. No sabes nada de qué.
ESMERALDA. De nada.
MUÑOZ. ¿Cómo te llamas?
ESMERALDA. Esmeralda.

**7**

*HABITACIÓN MUGRIENTA.*

VLADI. *(Asomado a la ventana.)* ¡Yo soy Pozonegro y aún estoy vivo! ¡Vamos a morir de hambre como pordioseros!

*Se oyen persianas.*

VLADI. ¿Qué es ese ruido? ¿Son los helicópteros?
*Varios VECINOS se asoman.*
HOMBRE. ¡Me cago en Dios!
MUJER. ¡Ya estamos otra vez!
HOMBRE. ¡Puto loco de los cojones!
VLADI. ¡Debí acabar colgado por los pies!
ADOLESCENTE. ¡Que tengo que estudiar, joder!
VLADI. ¡Como Mussolini!

ADOLESCENTE. ¡No hay manera de concentrarse, joder! ¡Puta comunidad de mierda!
VLADI. ¡O linchado como un violador de niñas en Bolivia!
HOMBRE. ¡A ver, niño! ¡Qué culpa tenemos los demás!
ADOLESCENTE. ¡Que me suspenden otra vez!
MUJER. ¡Todos los días igual! ¡Si no es la televisión son los gritos!
VLADI. Sin embargo, aquí estoy: vivo. *(Carcajada.)*
MUJER. ¡A la mierda!
VLADI. Aguantaré hasta que lleguen los helicópteros.
HOMBRE. ¡Te voy a arrancar la cabeza como no te calles de una puta vez, Vladi!
MUJER. ¿Dónde está la policía?
VLADI. Nunca dejan a nadie atrás.
HOMBRE. ¡La policía no va a hacer nada! ¡Ya lo sabes!
VLADI. Los buitres me confundirán con un cadáver.
ADOLESCENTE. ¡Que te calles!
VLADI. *(Sufre un violento acceso de tos.)*
MUJER. ¡A ver si revientas de una puta vez, hijo de puta!
VLADI. ¡No es escorbuto!
MUJER. ¡Que alguien llame a la policía!
VLADI. ¡Es tos! ¡Sin más!
HOMBRE. ¡No me hagas subir!

**8**

*BARRA DEL PUB RISAS.*

*MUÑOZ y ESMERALDA.*

MUÑOZ. ¿Me ves cara de gilipollas, Esmeralda?
ESMERALDA. No.
MUÑOZ. Porque no lo soy.
ESMERALDA. No te oigo.
MUÑOZ. Me da el pálpito de que piensas que la mamo de lado o algo así.
ESMERALDA. ¿Aquí?
MUÑOZ. Tengo percebes en los cojones, chavala.

ESMERALDA. No entiendo.
MUÑOZ. Y los pedos afinados en do.
ESMERALDA. ¿En dónde?
MUÑOZ. Así que no me vaciles.
ESMERALDA. No te vacilo.
MUÑOZ. Me la sopla el tinglado que tengáis montado aquí.
ESMERALDA. Tinglado ninguno.
MUÑOZ. Me la sopla.
ESMERALDA. Vale.
MUÑOZ. Me estás calentando los cojones y te voy a amargar la puta vida como no me contestes a lo que te pregunto de una putísima vez. ¿Me oyes ahora, retrasada?
ESMERALDA. Yo no quiero problemas.

**9**

*HABITACIÓN MUGRIENTA.*

*VLADI cierra la ventana, abre un cajón, saca una pistola de juguete y se sienta frente al televisor.*

*La REPORTERA de las noticias le mira, le saluda con la mano y sonríe como si supiera algo.*

REPORTERA. ¿En qué piensas?
VLADI. ¿Yo?
REPORTERA. Sí.
VLADI. ¿Yo?
REPORTERA. Sí, tú.
VLADI. Pienso en cómo me recordarán.
REPORTERA. ¿Y cómo lo harán?
VLADI. Como se recuerda a los pordioseros.
REPORTERA. Volverás a sangrar.
VLADI. Hace días que no mancho cuando escupo.
REPORTERA. Volverás a hacerlo.
VLADI. No te oí llegar.
REPORTERA. No era mi intención asustarte.
VLADI. Solo a un asesino le preocupa no hacer ruido.

REPORTERA. No voy a estrangularte.
VLADI. O a cortarme el cuello.
REPORTERA. No voy a cortarte el cuello.
VLADI. O a desnucarme.
REPORTERA. No voy a desnucarte.
VLADI. ¿Te doy lástima?
REPORTERA. Necesitarás algo más que una pistola para salir de aquí.
VLADI. *(Refiriéndose a las gaviotas.)* ¿Por qué siguen ahí esos pájaros? ¿Por qué hacen tanto ruido?
REPORTERA. Esperan.
VLADI. ¿A qué?
REPORTERA. Son buitres.
VLADI. Lo sé.
REPORTERA. ¿Qué crees que esperan?
VLADI. Di instrucciones muy precisas.
REPORTERA. ¿Qué clase de instrucciones?
VLADI. Un concurso de caza con reglas sencillas. El que hubiera reunido más cabezas al final del día podría pedir cualquier cosa. Cualquier cosa. Y yo se la daría.
REPORTERA. ¿Y qué dijeron los soldados?
VLADI. Dijeron que sí.
REPORTERA. ¿Dijeron que sí?
VLADI. Sí.
REPORTERA. Ese no es trabajo para un soldado.
VLADI. Lo que yo diga. Ese es su trabajo. Porque yo soy el comandante del campo. Yo soy Pozonegro y aún estoy vivo.
REPORTERA. ¿Aceptaron concursar?
VLADI. Murmuraban cuando me acercaba a ellos.
REPORTERA. ¿Qué dijeron?
VLADI. Que las niñas estaban muy enfermas.
REPORTERA. ¿Les prometiste eso?
VLADI. Había condones de la Cruz Roja en alguna parte.
REPORTERA. Los condones se quemaron en el incendio.

**10**

*BARRA del PUB RISAS.*

*MUÑOZ y ESMERALDA.*

MUÑOZ. Dile a tu jefe que salga.
ESMERALDA. *(Mira hacia el almacén.)*
MUÑOZ. Mírame a mí.
ESMERALDA. *(Hace señas con los ojos a alguien.)*
MUÑOZ. Dile a tu jefe que salga ahora mismo.
ESMERALDA. *(Insiste con las señas.)*
MUÑOZ. *(Golpea la barra con la palma de la mano.)* ¡Que me mires!
ESMERALDA. *(Obedece.)*
MUÑOZ. Eso es.
ESMERALDA. *(Va a decir algo, pero se arrepiente.)*
MUÑOZ. Última vez antes de que se me hinchen los cojones y exploten.
ESMERALDA. *(Niega con la cabeza.)*
MUÑOZ. ¿Sabes quién te digo?
ESMERALDA. *(Asiente con la cabeza.)*
MUÑOZ. Lo sabes, ¿no?
ESMERALDA. *(Asiente con la cabeza.)*
MUÑOZ. Claro que lo sabes.
ESMERALDA. *(Asiente con la cabeza.)*
MUÑOZ. Piensa muy bien lo que vas a decir antes de abrir la boca.
ESMERALDA. *(Asiente con la cabeza.)*
MUÑOZ. ¿Hace cuánto que se fue?
ESMERALDA. Una hora.
MUÑOZ. ¿Una hora?
ESMERALDA. O un poco más.
MUÑOZ. ¿O un poco más?
ESMERALDA. Tres horas.
MUÑOZ. ¿Dijo algo que pudiera indicarme a dónde iba?
ESMERALDA. No.
MUÑOZ. ¿Seguro?
ESMERALDA. Seguro.

**11**

*HABITACIÓN MUGRIENTA.*

*VLADI y la REPORTERA.*

*Las GAVIOTAS chillan y aletean y se pelean en la ventana.*

VLADI. Esos pájaros me inquietan.

REPORTERA. ¿Y qué vas a hacer al respecto?

VLADI. Apretar el gatillo. *(Apunta a la ventana.)* ¡Pum! ¡Pum! ¿Cómo se deshacen de ellos en otros campos? ¡Pum! ¡Pum!¡Pum!

REPORTERA. ¿Qué les pedirías si pudieran concederte un deseo?

VLADI. ¿Solo uno?

REPORTERA. Solo un deseo. Al buitre más grande. Al que casi no tiene plumas. Solo uno.

VLADI. ¿Solo uno?

REPORTERA. Solo uno.

VLADI. Ojalá yo fuera el último hombre de la tierra y no tuviera que pagar el alquiler. Con un cuchillo de cocina me las arreglaría. Fue un error que yo acabara en este agujero asqueroso. El cuerpo diplomático es otra cosa. Me falta poco para conseguir un buen destino. Están a punto de firmar los papeles. ¿Tienes la menor idea de lo que significa ser diplomático?

REPORTERA. No.

VLADI. Las fiestas.

REPORTERA. ¿Las fiestas?

VLADI. A ninguna partida se destina tantísimo dinero para organizar fiestas. En ningún otro lugar se bebe tanto champán. Ni se come tan bien. Esos cabrones. Organizan fiestas increíbles con cualquier excusa. Joyas, caviar y galas benéficas. ¿Qué más se puede pedir? Si el mundo está en guerra, mejor. ¿Se lo tragó el mar o un huracán? Perfecto, no importa. No importa una mierda. ¿Limpieza étnica? No importa. Siempre quedarán un par de diplomáticos en una embajada muertos de risa y todo el puto día de fiesta.

REPORTERA. ¿De eso se trata?

VLADI. Sí. De eso. De acabar harto de todo.

REPORTERA. ¿Y si no llega la comida de la oenegé a tiempo?

VLADI. Joder. Si no llega la puta comida a tiempo no tendremos que preocuparnos por nada, ¿me oyes? Por devorarnos unos a otros y esperar a que el hambre nos mate o los buitres nos arranquen el estómago.

**12**

*BARRA DEL PUB RISAS.*

*MUÑOZ y ESMERALDA.*

MUÑOZ. *(Golpea la barra con la palma d la mano.)* ¡Contesta!
ESMERALDA. No.
MUÑOZ. Pues ya está, joder. Dile a tu jefe que la próxima vez que me vea entrar por esa puerta que salga él a dar la cara.
ESMERALDA. *(No dice nada.)*
MUÑOZ. ¿Recibido?
ESMERALDA. *(No dice nada.)*
MUÑOZ. *(Golpea la barra con la palma de la mano.)* ¿Recibido?
ESMERALDA. Sí.
MUÑOZ. Pues eso. *(Deja cincuenta euros sobre barra y sale.)*
ESMERALDA. *(Mira hacia el almacén y rompe a llorar.)*

**13**

*CALLE DE LA FRUTA.*

*MUÑOZ ha interceptado a VLADI.*

VLADI. Que no me toques, coño, que no respondo…
MUÑOZ. Quieto.
VLADI. No me toques, no me toques….
MUÑOZ. ¿Qué haces?
VLADI. Caminar.
MUÑOZ. ¿A dónde vas?
VLADI. No hago nada.
MUÑOZ. Para.

VLADI. No me cojas del brazo. Suelta.
MUÑOZ. Quieto.
VLADI. No me toques. Que te follen. Suelta.
MUÑOZ. ¿A dónde vas?
VLADI. A desayunar con los diplomáticos.
MUÑOZ. ¿Llevas droga?
VLADI. No. ¡Suelta!
MUÑOZ. ¡Que te estés quieto!
VLADI. ¡O qué!
MUÑOZ. ¿A dónde vas?
VLADI. ¡O qué!
MUÑOZ. ¿Tomas la medicación?
VLADI. Te voy a dar un puñetazo. Sé kárate. ¡Que me sueltes, joder!
MUÑOZ. A casa. ¡Venga! ¡Delante de mí!
VLADI. Vengo de casa.
MUÑOZ. ¿A estas horas?
VLADI. Toma el puto carné, payaso.
MUÑOZ. ¡Que te quedes quieto aquí, joder!
VLADI. No me agarres así. Suelta. ¡Qué haces!
MUÑOZ. Vamos a tener un disgusto.
VLADI. Tengo prisa.
MUÑOZ. Por las buenas o por las malas.
VLADI. Está lloviendo.
MUÑOZ. A casa. Venga.
VLADI. Me están esperando.
MUÑOZ. No te está esperando nadie.
VLADI. Llego tarde.
MUÑOZ. Desfila.
VLADI. Adiós.
MUÑOZ. ¡Vladi!
VLADI. ¡No me llamo Vladi!
MUÑOZ. No te lo repito.
VLADI. Soy Pozonegro y aún estoy vivo.
MUÑOZ. Me tienes harto.

VLADI. Os dan una pistola y os creéis por encima.
MUÑOZ. No puedes dejar la medicación cuando te dé la gana.
VLADI. ¿Qué murmuráis a mis espaldas?
MUÑOZ. No digas tonterías.
VLADI. ¡Payaso!
MUÑOZ. Venga. Delante de mí.
VLADI. Voy a ser diplomático.

**14**

*CALLE CARREÑO MIRANDA.*

*SITO, sentado en un banco, bebe una lata de cerveza al lado de una estatua.*

*Las GAVIOTAS sobrevuelan la zona y chillan.*

SITO. *(A la estatua.)* ¿Puedes ver la luna? A mí no me engañas. ¿Qué piensas de ella? No me mires. Te burlas de mí. Para mí siempre es luna llena. ¿Tú también la odias? Yo la odio. ¿Qué ves en mí? Está muy cerca esta noche. ¿No te cansas de estar quieta? Solo bebo cerveza. Al menos me acompañas sin intentar cambiarme. Tienen hambre. Sin juzgarme. No hay magia. ¿Qué ves en mí? No importa. Tienes los ojos vacíos. ¿Qué se supone que debo entender? Están más agitadas de lo normal esta noche. Algo las inquieta. Siempre vuelvo a ti. Así que aquí estamos otra vez. Se nota que tienen prisa. No importa cuántas veces te mire. Solo eras una niña, ¿verdad? Pero supongo que eso es lo que soy ahora. ¿Te gusta bailar? ¿Puedes guardar un secreto? ¿Qué ves en mí? ¿No te cansas de estar quieta? ¿Te gustaría casarte conmigo? A mí me gustaba. Hay luna llena. No sabes guardar secretos. Está a punto de caer sobre mí. ¿Qué ves en mí? ¿Puedes ver la luna? ¿Qué piensas de ella? Volver atrás como en las películas de vaqueros. No son cráteres. Nadie lo sabe. Las gaviotas. Tienen prisa. Siempre estás de pie como si supieras algo. Da igual. Me da miedo. Son cámaras de la Guardia Civil. No se lo diré a nadie. Pero somos bellos. ¿Qué ves en mí? ¿Te gustaría bailar? Me da miedo. Quiere abrazarme. No importa. Pero yo lo sé. No sabes guardar secretos. ¿Puedes hacerlo? No importa. Solo son gaviotas. Va a pasar algo. Está muy cerca esta noche. Todo parece posible. No importa cuántas veces te mire. No sabes guardar secretos. ¿Qué ves en mí? No importa. Se siente en el aire.

## 15

*CALLE DE LA FRUTA.*

*MUÑOZ y VLADI.*

MUÑOZ. ¿Dejaste de tomar la medicación otra vez?
VLADI. Me cago en mi puta madre.
MUÑOZ. Deja a tu madre tranquila.
VLADI. Mírala aquí, joder.
MUÑOZ. Me da igual.
VLADI. Espera.
MUÑOZ. A casa.
VLADI. Espera.
MUÑOZ. Arrea.
VLADI. Está aquí.
MUÑOZ. Sigue caminando.
VLADI. No la encuentro. ¿Dónde está?
MUÑOZ. Que nos conocemos.
VLADI. Estaba aquí.
MUÑOZ. Seguro que sí.
VLADI. Ahora no la encuentro.
MUÑOZ. Venga.
VLADI. Aquí está.
MUÑOZ. Muy bien. Sigue.
VLADI. Tengo más.
MUÑOZ. No te pares.
VLADI. ¿Quieres una? ¿Quieres litio? Pues toma litio, payaso. *(Le tira el blíster a la cara.)*
MUÑOZ. ¡Vladi, joder!
VLADI. Denúnciame, perro.
MUÑOZ. ¡A psiquiatría!
VLADI. Denúnciame si quieres.
MUÑOZ. ¡Ya!
VLADI. Que me sueltes, me cago en…
MUÑOZ. ¡De cabeza!

VLADI. ¡Que me sueltes!
MUÑOZ. ¡Me tienes hasta los cojones!
VLADI. ¡Socorro!
MUÑOZ. ¡No montes escándalo!
VLADI. ¡Que me secuestran!
MUÑOZ. ¡Calla!
VLADI. ¡Socorro!
MUÑOZ. ¡Vladi!
VLADI. ¡Me secuestran!
MUÑOZ. ¡No hagas el tonto!
VLADI. ¡Aquí! ¡Aquí!
MUÑOZ. ¡Calla!
VLADI. ¡Soy diplomático!
MUÑOZ. ¡Calla!
VLADI. ¡Diplomático en peligro!
MUÑOZ. ¡Vale ya!
VLADI. ¡Socorro!
MUÑOZ. Deja de hacer el tonto.
VLADI. ¡Policía, asesinos! ¡Corruptos!
MUÑOZ. Venga, vale, ya está, no te cojo. Escucha.
VLADI. No escucho nada. ¿Quieres que vuelva a casa?
MUÑOZ. ¿A dónde vas a ir a estas horas?
VLADI. Vale, vale, vuelvo...
MUÑOZ. No es por ahí.
VLADI. Quiero ver los helicópteros.
MUÑOZ. Venga, tira, te acompaño.
VLADI. ¡Socorro!
MUÑOZ. Baja la voz.
VLADI. ¡Auxilio!
MUÑOZ. *(Le da una bofetada.)*
VLADI. ¡Que me mata! ¡Auxilio! ¡Me mata! ¡Socorro!
MUÑOZ. Levanta del suelo. No hagas el tonto. Levanta.
VLADI. ¡Me mata!

*Un VECINO se asoma.*

VECINO. ¡Qué pasa ahí abajo!
MUÑOZ. ¡Métase en casa, caballero!
VECINO. ¡Sinvergüenzas!
MUÑOZ. ¿No tiene nada mejor qué hacer?
VLADI. ¡Me mata!
VECINO. ¡No tenéis respeto por nada!
MUÑOZ. No se lo repito, caballero.
VLADI. ¡Me mata!
VECINO. ¡Voy a llamar a la policía!
MUÑOZ. ¿No ve que la policía soy yo?
VECINO. ¡Ay! Perdón.
VLADI. ¡Me mata!
MUÑOZ. ¿Está ciego o qué le pasa?
VECINO. Perdón, perdón.
MUÑOZ. Métase en casa.
VECINO. No le veía, agente. *(Obedece y cierra la ventana.)*
VLADI. ¡Me mata!
MUÑOZ. ¿Saco la porra a bailar, Vladi? ¿La saco?
VLADI. Me levanto, me levanto...
MUÑOZ. ¿A dónde vas?
VLADI. A casa.
MUÑOZ. ¿A casa?
VLADI. Sí.
MUÑOZ. ¿Seguro?
VLADI. Seguro.
MUÑOZ. ¿Llevas droga?
VLADI. No.
MUÑOZ. ¿Llevas droga?
VLADI. Sí.
MUÑOZ. Dámela.
VLADI. No.
MUÑOZ. No lo repito.
VLADI. No tengo más. Regístrame.
MUÑOZ. Trae. Te acompaño a casa.

VLADI. *(Le apunta con la pistola de juguete.)* Manos arriba, hijo de puta.
MUÑOZ. *(Le da una bofetada.)* A casa. Delante de mí.
VLADI. *(Le golpea los testículos con la rodilla.)*
MUÑOZ. *(Se derrumba.)*
VLADI. *(Huye.)*

**16**

*BAR DULCINEA.*

*SITO intenta entrar, y al constatar que está cerrado, aporrea y patea la puerta como si no le dejaran entrar en su propia casa.*

SITO. ¡Jonás! ¡Abre! ¡Jonás! ¡Soy yo! ¡Abre! ¡Soy Sito! ¡Jonás, abre! ¿Estás dentro?

*JONÁS abre la puerta y empuja a SITO.*

JONÁS. ¡Qué coño haces, joder!
SITO. ¿Está abierto?
JONÁS. ¿Pero qué hora crees que es?
SITO. Quiero una cerveza.
JONÁS. ¡Vete a tomar por el culo!
SITO. Para llevar.
JONÁS. ¡A casa, joder!
SITO. *(Intenta colarse.)*
JONÁS. *(Le propina un bofetón.)*
SITO. *(Huye.)*
JONÁS. *(Le llaman por teléfono.)* ¡Quién es!

**17**

*FACHADA DE LA IGLESIA DE LOS PADRES FRANCISCANOS. Frente a un pulcro mural compuesto por docenas de esquelas y necrológicas.*

*Una violenta colonia de GAVIOTAS anida muy cerca.*

*VLADI, enajenado bajo la llovizna, escruta el MURAL DE ESQUELAS y señala a su alrededor como si fuera un director de cine preparando una escena a punto de rodarse.*

VLADI. Devastado. Un campo. De refugiados. Devastado. Un muro. De hormigón. De cemento. De hormigón. Lleno de nombres. Y fechas. Y fotos. Nombres. Y fechas. Pintados, Pintadas. Sobre el muro. Escritos. Pintados. Las letras como de niño. También dibujos. Las letras. Los nombres. Mal escritos. Se leen mal. Mal. Fotografías. Otros no. Hechos a toda prisa. Aceptación. Negación. Paciencia. Desesperación. Una lápida gigantesca. Alrededor. Escombros. Y cadáveres. Hay muchos cadáveres. Amontonados. Y bártulos. Personales. Muebles. Mochilas. Bicicletas. Juguetes. Hay una bandera ahí. Sucia. Deshecha. Sucia. De América. No. De Europa. De la ONU. Una bandera sucia y rota. Huele mal. Huele mal. Y los buitres. Yo soy Pozonegro y aún estoy vivo.

**18**

*CALLE CARREÑO MIRANDA.*

*MUÑOZ habla por teléfono sentado en el banco, al lado al lado de la estatua.*

MUÑOZ. Hola, Jonás. Soy Muñoz. Muñoz. ¿Qué Muñoz va a ser? ¿Eh? Muñoz, joder. El nacional. Policía. Sí, ese. Perdona que te llame a estas horas. Sí, sí, nada, tranquilo. ¿Viste a Vladi? Hoy. Cuando sea. ¿Cuándo fue la última vez que lo viste? Necesito encontrarlo. Sí. Sí. Otra vez. Sí. Ya. Tranquilo. Ya sé que no tienes la culpa. Claro, qué vas a hacer. No vas a echarlo. Claro. Normal. Servirle alcohol a un sicótico. No, no. Sí, sí. Si lo entiendo. Tranquilo. No da señales de vida desde hace dos días. No. No te estoy echando la culpa. Tranquilo. Solo necesito saber si lo viste o sabes de alguien que lo haya visto. ¿No? O que te hayan comentado algo. ¿No? Vale. De acuerdo. Gracias de todos modos. ¿Eh? Sí, sí. Llámame a este número, por favor. Si te enteras de algo. Te debería un favor. Sí. Tranquilo. Es que ya no se me ocurre dónde buscarlo. No. En casa no está.

**19**

*MURAL DE ESQUELAS EN LA FACHADA DE LA IGLESIA.*

*VLADI y SITO.*

VLADI. Hola, Sito.
SITO. Hola, Vladi. Está cerrado.

VLADI. ¿El qué está cerrado?
SITO. Donde Jonás.
VLADI. ¿El Dulcinea?
SITO. Sí.
VLADI. ¿Está cerrado?
SITO. Sí.
VLADI. Igual es muy pronto.
SITO. ¿Qué haces?
VLADI. Leer los nombres en el muro de hormigón.
SITO. ¿Las esquelas de la iglesia?
VLADI. Es un muro de hormigón.
SITO. Es piedra.
VLADI. Del campo de refugiados.
SITO. El bingo está abierto.
VLADI. No tengo dinero.
SITO. Yo sí.
VLADI. ¿Tienes dinero?
SITO. Cobré ayer.
VLADI. ¿Te importaría dejarme dinero? Te lo devuelvo el lunes. Es para pagar el alquiler. Yo cobro el lunes. De verdad. Te lo devuelvo el lunes.
SITO. Ese hombre es una mala bestia.
VLADI. ¿También a ti?
SITO. Sí, pero yo le pago siempre el día cinco. Me da miedo. Una vez le rompió los dedos del pie a Javi Morilla con un martillo. Es muy rencoroso.
VLADI. ¿Te importaría dejarme dinero? Luego te invito a perico.
SITO. ¿Tienes cocaína?
VLADI. Luego me traen.
SITO. ¿No tienes perico?
VLADI. Ahora no.
SITO. ¿Pero te van a traer?
VLADI. Luego. Tengo litio.
SITO. Y yo. Vamos al bingo.
VLADI. No me dejan entrar.
SITO. Ni a mí.

VLADI. ¿A dónde vamos?
SITO. ¿Qué hay abierto?
VLADI. ¿Qué día es hoy?
SITO. No sé.
VLADI. Ni yo.
SITO. ¿El Risas?
VLADI. Está muy lejos.
SITO. Ya.
VLADI. Mira aquel pájaro. *(Tose hasta quedarse sin aliento.)*
SITO. Es muy grande.
VLADI. Del escorbuto no tengo que preocuparme.
SITO. ¿El qué?
VLADI. ¿Cómo se llama?
SITO. ¿La gaviota?
VLADI. Es un buitre.
SITO. ¿Qué hace?
VLADI. Contar.
SITO. El qué.
VLADI. Cadáveres.
SITO. Nos mira.
VLADI. Sí, ¿no?
SITO. Sí, sí, nos está mirando. Empiezan el celo ahora. Creo que sabe lo del accidente.
VLADI. ¿Está cerrado?
SITO. Es muy pronto.
VLADI. ¿A dónde vamos?
SITO. Nos está mirando.
VLADI. Piensa que somos muertos.
SITO. No estamos muertos.
VLADI. Yo aún estoy vivo.
SITO. Es muy pronto. Está cerrado.
VLADI. Si seguimos aquí nos confundirá con un cadáver.
SITO. ¿La gaviota?
VLADI. Es un buitre. Al bingo no podemos ir.
SITO. No, al bingo no.

VLADI. ¿Y al lado del bingo hasta que lleguen los helicópteros?
SITO. El de al lado del bingo es una confitería. ¿Por qué dices los helicópteros? Yo me voy a casa.
VLADI. ¿Tienes dinero?
SITO. Cobré ayer.
VLADI. Me traen cocaína luego.
SITO. Vale.
VLADI. ¿A dónde vamos?
SITO. Al Risas.
VLADI. ¿Andando?
SITO. Está lejos.
VLADI. Pero no cierra.
SITO. Vale.
VLADI. Tú antes eras profesor, ¿no?
SITO. Sí. Cubría las paredes de mi clase con los dibujos de los niños, ¿sabes?

**20**

*CALLE CARREÑO MIRANDA.*

MUÑOZ. *(Al teléfono.)* Ya, Jonás, ya. Pero no voy a quedarme de brazos cruzados. Como comprenderás. Sí. Tranquilo. Ya sé que no querías decir eso. Gracias. Perdona por llamarte a estas horas. ¿El qué? ¿Quién? ¿Sito? ¿Quién es Sito? ¡Hostia! Ese anda mucho con él, ¿no? Todo el día juntos. No me acordaba. ¡Me cago en dios! Sí, sí, perdona. ¿Ahora mismo? Vladi no andará muy lejos, ¿no? Ya. No sabes. No lo viste, ¿no? Ya. ¿Y nadie te dijo nada? Ya. ¿Pero qué cojones hacen por ahí a estas horas? Ya, ya. Pero Vladi no estaba con él, ¿no? Vale, vale. Recibido. A saber. Vale. Si los ves a cualquiera de los dos me llamas. Te debería un favor. ¿Tienes mi número? Sí. Eso. A este número. Grábalo en la agenda si no lo tienes. Vale. Gracias, Jonás. Perdona. Gracias. Chao. *(Cuelga.)* ¡Me cago en dios! Como estés azorrando, Jonás, te cierro el garito.

*Se oye una persiana.*

*Un VECINO se asoma.*

VECINO. ¡Que mañana hay gente que madruga! ¡Joder! ¡A hablar por teléfono a tu puta casa! *(Tras una pausa.)* Perdona, Muñoz. No te había conocido la voz. Perdona.

**21**

*BARRA DEL PUB RISAS.*

*VLADI, SITO y ESMERALDA, a gritos.*

ESMERALDA. *(A Vladi.)* ¿Por qué te busca la policía?
VLADI. Voy a mear.
ESMERALDA. Espera.
VLADI. *(Sale.)*
SITO. ¿Por qué apesta tanto a canela? Me levanta dolor de cabeza.
ESMERALDA. Para disimular el sudor.
SITO. ¿Eres puta?
ESMERALDA. ¡Qué dices, imbécil! ¿Te parezco puta?
SITO. Sí.
ESMERALDA. ¡Venga! ¡Largo de aquí!
SITO. ¿Cuánto cobras por una mamada?

**22**

*BAÑO DEL PUB RISAS.*

*VLADI toca el espejo con los dedos como si pulsara un teclado imaginario para acceder a un búnker secreto donde refugiarse.*

VLADI. Siete, ocho, uno, cinco. No. No tengo miedo a nada. Nueve, cuatro, cinco, ocho. Tampoco. Nací con los ojos abiertos. Nunca los cierro. Ni para dormir. Tres, siete, dos, cinco. Nada. No se abre. Porque yo soy Pozonegro y aún estoy vivo. Ocho, uno, seis, cero. No respondo ante nadie. No voy a rendirme. ¿Cuál era el número? Cuatro, nueve, dos, tres. Joder. Los uniformes ya no valen una mierda. Y me la quieren endosar a mí. Pero no me hicieron caso. Cinco, cero, ocho, dos. Mierda. Puedo sentir su aliento en la nuca. Que se jodan. Uno, siete,

cuatro, nueve. Yo aún estoy vivo y sigo al cargo. Si los buitres los despachan borrarán todas las pruebas. Seis, tres, dos, ocho. Lo tenía apuntado en alguna parte. *(Hurga en los bolsos del pantalón, pero no encuentra nada.)* Debo mantenerme alerta. Nueve, cinco, uno, cuatro. Desgarrados y ensangrentados. Y al cargo. Yo soy Pozonegro. Cero, seis, tres, siete. A sacarles el estómago. No es culpa mía. Yo soy Pozonegro y aún estoy vivo. Dos, ocho, cuatro, uno. No podrá atraparme. Debo resistir. ¿Por qué no me hicieron caso? Putos soldados de mierda. Alguien me persigue. No voy a flaquear ahora. Yo soy Pozonegro. La cagaron ellos. Siete, nueve, cinco, cero.

**23**

*BAR DULCINEA.*

JONÁS. *(Al teléfono.)* No te entiendo. Habla más despacio. ¿Eh? ¿Qué? Esmeralda, cielo, no te oigo con la música. Vale. Sí, sí, espero. Mejor. Dime. ¡Qué me estás contando! ¿Estás bien? ¡Hijo de puta! ¿Te dijo eso? Joder. Tienes que dejar esa mierda. *(Golpea la pared con el puño.)* Se me caen los cojones. ¿En serio? No me lo puedo creer. Sí, sí. Cariño. Te creo. Claro que sí. Te lo dije. Joder. ¿Joder qué? Te lo dije, sí. ¿Qué quieres que te diga? No. No. No. Ya lo sé. No tienes la culpa. *(Golpea la pared con el puño.)* Tienes que salir de ahí. ¿Solo puedes trabajar en antros? No me jodas. Ven a trabajar conmigo. ¿Eh? Me la sopla que no vaya bien el puto bar. Joder. Me cago en dios. *(Golpea la pared con el puño.)* Lo aguantas porque quieres. Es que es verdad, coño. ¿Te puso la mano encima? ¿La muñeca? ¿Estás bien? ¿Te duele? No me lo puedo creer. *(Golpea la pared con el puño.)* ¿Qué quieres que haga? ¿Eh? Es un puto policía. ¿Cómo? ¿A quién lo denunciamos? ¿Qué te estoy diciendo? No. No lo tienes que aguantar. ¿Y tu jefe? ¿Nada? Sal de ahí cagando leches. ¿Otra vez? Es un puto policía. ¿Cómo que y qué? Que nos puede destrozar la vida. No. No. ¿Pero qué achantar ni achantar? No me jodas. ¿Qué quieres que haga? ¿Lo mato a palos y voy preso? Son todos colegas. Tienen presunción de verdad. ¿Cómo se dice? Eso. ¿Las cámaras siguen muertas? Pues eso. Puede contar lo que le dé la gana. ¿Qué te estoy diciendo? Lárgate de ahí ahora mismo. Pues lo dejas tirado. No te jode. *(Golpea la pared con el puño.)*

**24**

*BAÑO DEL PUB RISAS.*

VLADI. Uno, tres, seis, ocho. Vienen a por mí. ¿Cómo lo contará la televisión? Se lo inventarán todo. Cinco, dos, nueve, cuatro. No soy un pordiosero. Siete, uno, cuatro, dos. Hay un superviviente. Me hice el muerto. Me está buscando. Un testigo. Un pordiosero. Tres, seis, ocho, cero. Yo no soy un pordiosero. Los helicópteros vendrán a buscarme. Dos, cinco, nueve, uno. Nunca dejan a nadie atrás. Debo encontrarlo y abrirle la cabeza con una piedra. Nueve, cuatro, siete, tres. Pero necesito comida. Reponer fuerzas. Eso es. Seis, ocho, dos, cinco. O acabaré colgado por los pies como Mussolini. O algo peor. Como un violador de niñas en Bolivia. Cuatro, uno, siete, tres. Lo encontraré antes de que él me encuentre a mí. Eso es. Ocho, dos, cinco, cero. Contará la historia a su manera. Eso no va a pasar. Los helicópteros vendrán a salvarme. Uno, nueve, tres, seis.

**25**

*BARRA DEL PUB RISAS.*

*ESMERALDA y VLADI.*

ESMERALDA. *(Al teléfono.)* Sí, tía, como lo oyes. Ya, tía. Ya lo sé. Y todo así. Lo único que le preocupa es que curre aquí. Se raya mucho. Ya. No sé. ¿Cómo se denuncia a un policía? Ya. No me digas. Sí, claro, pediré la baja. Pues sí. ¿Qué voy a hacer? Una temporada. A ver. Es desesperante. Sí, sí.

*VLADI sale del baño y se dirige a la barra.*

ESMERALDA. Ya salió del baño. Te cuento. Hablamos luego. Gracias. Te quiero, bombón. Chao.
VLADI. Un gin-tonic.
ESMERALDA. *(Tras servirle.)* Echaron a tu amigo.
VLADI. ¿Qué amigo?
ESMERALDA. Tu amigo. ¿Con quién entraste?
VLADI. *(Encoge los hombros.)*
ESMERALDA. El señor. Con el que entraste.
VLADI. ¿Lo echaron?

ESMERALDA. Sí.
VLADI. Yo estaba meando.
ESMERALDA. Mentiroso.
VLADI. Hice caca.
ESMERALDA. Límpiate la nariz.
VLADI. *(Obedece.)*
ESMERALDA. Mejor así. ¿Por qué te busca la policía?
VLADI. ¿Te llamas Esmeralda de verdad? ¿Como Cenicienta?
ESMERALDA. ¿Cenicienta?
VLADI. ¿Qué hizo?
ESMERALDA. ¿Quién?
VLADI. El señor ese que dices que echaron.
ESMERALDA. Me llamó puta.
VLADI. La peli de dibujos animados.
ESMERALDA. ¿Qué?
VLADI. De un jorobado que toca las campanas en una iglesia.
ESMERALDA. Esa no es Cenicienta.
VLADI. Blancanieves.
ESMERALDA. Tampoco.
VLADI. Sí.
ESMERALDA. No.
VLADI. Que es un jorobado muy ágil que habla con las estatuas y toca las campanas para espantar a los buitres.
ESMERALDA. El jorobado de Notre Dame.
VLADI. Esa.
ESMERALDA. Es una novela de Víctor Hugo que se llama Nuestra Señora de París.
VLADI. ¿Te llamó puta?
ESMERALDA. Sí.
VLADI. Menudo sinvergüenza.
ESMERALDA. ¿Por qué te busca la policía?
VLADI. ¿Lo echó el gordo calvo?
ESMERALDA. Sí. ¿No me quieres contestar?
VLADI. No sé quién es.
ESMERALDA. Entró contigo.

VLADI. Víctor Hugo es un futbolista del Sporting.
ESMERALDA. Era un escritor francés.
VLADI. Coincidimos al entrar.
ESMERALDA. ¿No es tu amigo?
VLADI. No lo había visto nunca. Estaba fuera y se me acopló. ¿Algún problema?
ESMERALDA. Vale, vale, lo que tú digas. Perdona.
VLADI. ¿Tu nombre es por la señora de París?
ESMERALDA. No. Por Esmeralda Villalobos.
VLADI. ¿También era escritora?
ESMERALDA. No, la taxista colombiana de Pulp Fiction.
VLADI. Peliculón.
ESMERALDA. No la he visto.
VLADI. *(Apura la copa a grandes tragos.)* No tengo dinero.
ESMERALDA. ¿En serio?
VLADI. *(Encoge los hombros.)*
ESMERALDA. Está muy mal pedir copas sin dinero.
VLADI. *(Encoge los hombros.)*
ESMERALDA. Te puedes meter en problemas.
VLADI. *(Encoge los hombros.)*
ESMERALDA. ¿Cómo vas a pagar la consumición?
VLADI. Cobro mañana.
ESMERALDA. El jefe se va a cabrear mucho.
VLADI. ¿El gordo calvo?
ESMERALDA. El que echó a tu amigo.
VLADI. ¿Puedo pagar con tarjeta?
ESMERALDA. Se lo pregunto.
VLADI. Guay.

## 26

*CALLE DE LA FRUTA.*

*MUÑOZ ha interceptado a SITO, que tiene el rostro marcado y sangre en la camisa.*

MUÑOZ. ¿Cómo que no eres Sito?
SITO. No.

MUÑOZ. ¿No eres Sito?
SITO. No.
MUÑOZ. Escucha.
SITO. Yo no hice nada.
MUÑOZ. Tranquilo. Está todo en orden, ¿de acuerdo? No me acerco.
SITO. Me quiero ir a casa.
MUÑOZ. Ningún problema. No tengas miedo.
SITO. Yo nunca me peleo.
MUÑOZ. Enseguida te dejo ir a casa.
SITO. Me tienen manía.
MUÑOZ. ¿Quién te tiene manía?
SITO. Todos.
MUÑOZ. Vale. Escucha. Tranquilo.
SITO. Me pegaron.
MUÑOZ. ¿La sangre es tuya?
SITO. Sí.
MUÑOZ. Tranquilo, tranquilo, que no me acerco. ¿Quién te pegó?
SITO. *(No responde.)*
MUÑOZ. No tengas miedo.
SITO. *(No responde.)*
MUÑOZ. Puedes decírmelo con confianza.
SITO. *(No responde.)*
MUÑOZ. Si me ayudas, yo te ayudo, ¿vale?
SITO. Me pegaron, pero yo no hice nada.
MUÑOZ. ¿Quién te pegó?
SITO. El dueño del Risas.
MUÑOZ. ¿Víctor?
SITO. No sé.
MUÑOZ. Vale, vale, tranquilo, no me acerco.
SITO. ¿Me puedes ayudar?
MUÑOZ. Claro. Soy tu amigo y soy policía. Mejor imposible, chico. Vaya suerte que tienes.
SITO. *(Sonríe.)*
MUÑOZ. ¿Qué quieres que haga?

SITO. Meterlo en la cárcel.
MUÑOZ. Sin problema.
SITO. ¿Lo vas a hacer?
MUÑOZ. ¿Qué pasó?
SITO. *(No responde.)*
MUÑOZ. Fuiste a tomar una copa, ¿no?
SITO. Una cerveza.
MUÑOZ. ¿Qué cerveza te gusta?
SITO. Caña.
MUÑOZ. Yo siempre pido caña.
SITO. Siempre está fría.
MUÑOZ. Eso es. Parece que sabe mejor.
SITO. Sí.
MUÑOZ. Vale. Pediste la caña.
SITO. Sí.
MUÑOZ. Y luego qué pasó.
SITO. La camarera no me miraba.
MUÑOZ. ¿Esmeralda?
SITO. No sé.
MUÑOZ. Tranquilo que no me acerco. Somos amigos. Me estás contando cómo fue la agresión para meterlo en la cárcel. ¿No te quiso atender?
SITO. Sí.
MUÑOZ. Vale. ¿Entonces te puso la caña?
SITO. Sí.
MUÑOZ. Te puso la caña. Muy bien. Es lo que tiene que hacer.
SITO. Y pagué.
MUÑOZ. No tenía la menor duda. Tú eres una persona seria. No eres un gañán de esos que andan por ahí de madrugada.
SITO. No.
MUÑOZ. ¿Y qué más?
SITO. *(No responde.)*
MUÑOZ. Hablaste un rato con la camarera.
SITO. *(No responde.)*
MUÑOZ. Del tiempo y esas cosas.

SITO. *(No responde.)*
MUÑOZ. O de fútbol, ¿no? Fue de lo que hablaste.
SITO. Sí. Del Oviedo.
MUÑOZ. Mira, yo también soy del Oviedo.
SITO. ¿Sí?
MUÑOZ. De toda la vida.
SITO. Antes me gustaba leer.
MUÑOZ. Es más divertido el fútbol.
SITO. Sí.
MUÑOZ. Vale. ¿Y qué más pasó?
SITO. *(No responde.)*
MUÑOZ. La camarera es una creída, ¿no?
SITO. Sí.
MUÑOZ. Pienso lo mismo.
SITO. Si no eres guapo no te hablan bien.
MUÑOZ. Son todas iguales.
SITO. Yo antes era profesor.
MUÑOZ. Me lo imaginaba. ¿Sabes qué pasa? Que a la gente lista como nosotros nos tienen envidia.
SITO. Sí.
MUÑOZ. Por eso te cobró y no te puso la caña.
SITO. *(No responde.)*
MUÑOZ. ¿No?
SITO. *(No responde.)*
MUÑOZ. Fue lo que pasó.
SITO. Sí.
MUÑOZ. Siempre hacen lo mismo. Seguro que ya te pasó más veces.
SITO. Sí.
MUÑOZ. ¿Ves?
SITO. Sí.
MUÑOZ. Conmigo no se atreven.
SITO. ¿Porque eres policía?
MUÑOZ. Exacto. Y amigo tuyo. No lo olvides. ¿Y luego qué?
SITO. Luego...

MUÑOZ. Espera. Déjame adivinarlo. Como veías que no te ponía la caña se lo recordaste.
SITO. Sí.
MUÑOZ. Amablemente.
SITO. Sí.
MUÑOZ. Y como es una envidiosa hija de puta fue corriendo a decirle al jefe que la habías llamado puta o que le habías preguntado cuánto cobraba por una paja o cualquier mierda de esas. A que sí.
SITO. Sí.
MUÑOZ. Es que lo sabía.
SITO. ¿Vas a escribir eso en el informe?
MUÑOZ. Claro que sí. La pura verdad, ¿no?
SITO. Sí.
MUÑOZ. La policía no miente. Y a continuación salió el gordo cabrón de su jefe.
SITO. Sí.
MUÑOZ. Y amparado en su superioridad física te agredió salvajemente y te echó del local.
SITO. Sí.
MUÑOZ. Se le va a caer el pelo. Descuida. Yo me encargo.
SITO. Me hizo mucho daño.
MUÑOZ. Tú eres Sito, ¿no?
SITO. Sí.

**27**

*BARRA DEL PUB RISAS.*

*VLADI y ESMERALDA.*

VLADI. ¿Me va a pegar?
ESMERALDA. Dice el jefe que estás invitado.
VLADI. Ponme otro.
ESMERALDA. *(Mira hacia el almacén esperando el visto bueno.)*
VLADI. Cobro mañana.
ESMERALDA. *(Sirviendo otra copa.)* Debes ser alguien importante. Mi jefe nunca invita.

VLADI. Yo soy Pozonegro.
ESMERALDA. Eso no es un nombre.
VLADI. Y aún estoy vivo.
ESMERALDA. ¿Te llamas Pozonegro de verdad?
VLADI. *(Golpeando la barra con la palma de la mano.)* ¡Me llamo así!
ESMERALDA. Vale, vale, no te enfades. No hay problema. Pero no te enfades.
VLADI. ¿Tú sabes cuándo van a aterrizar los helicópteros en el descampado?
ESMERALDA. ¿Qué?
VLADI. Nada.
ESMERALDA. Tu amigo está enfermo, ¿verdad?
VLADI. ¿Qué amigo?
ESMERALDA. Con el que entraste.
VLADI. A veces pierde el control.
ESMERALDA. Sabes quién te digo, ¿no?
VLADI. Con el que entré.
ESMERALDA. Ese.
VLADI. Era profesor.
ESMERALDA. ¿Qué le pasa?
VLADI. No toma la medicación.
ESMERALDA. Pobrecito. Una vez entró aquí con una pistola de juguete.
VLADI. ¿De bolas?
ESMERALDA. No sé. De mentira. De plástico. Pero parecía de verdad.
VLADI. Flipo.
ESMERALDA. Os mato, gritaba. Fue un accidente, fue un accidente, fue un accidente...
VLADI. ¿Gritaba eso?
ESMERALDA. Me dio mucha pena. Se le veía cansado y sufriendo mucho. ¿Tú también estás malito?
VLADI. A veces.
ESMERALDA. No te tiene que dar vergüenza, tonto.
VLADI. No soy tonto.
ESMERALDA. Lo sé, lo sé. No quería decir eso.
VLADI. ¿Qué querías decir?
ESMERALDA. Nada, tranquilo...
VLADI. Estoy tranquilo.

ESMERALDA. Vale.
VLADI. ¿Por qué no me lo quieres decir?
ESMERALDA. No quería decir nada…
VLADI. ¿Estás con ellos?
ESMERALDA. ¿Con quién?
VLADI. Con ellos. ¿Qué ibas a decir?
ESMERALDA. Que es importante tomar la medicación.
VLADI. Yo siempre la tomo.
ESMERALDA. Muy bien.
VLADI. ¿Por qué te iba a mentir?
ESMERALDA. No digo que mientas.
VLADI. Pongo alarmas en el móvil.
ESMERALDA. Tampoco deberías beber.
VLADI. ¿Qué?
ESMERALDA. El alcohol no es bueno.
VLADI. *(Golpea la barra con la palma de la mano.)* ¡No eres mi hermano!
ESMERALDA. Perdona. Ya está. No te enfades.
VLADI. ¿Me dejas dinero para pagar el alquiler? Te lo devuelvo el lunes.

**28**

*CALLE DE LA FRUTA.*

*MUÑOZ zarandea a SITO.*

MUÑOZ. ¿Conoces a Vladi o no lo conoces?
SITO. *(Paralizado por el terror.)*
MUÑOZ. ¡Contesta! ¿Lo conoces o no lo conoces?
SITO. Sí.
MUÑOZ. ¿Dónde está?
SITO. No lo sé.
MUÑOZ. ¡No me mientas!
SITO. No lo sé.
MUÑOZ. ¡No me mientas!

SITO. Fue al baño.
MUÑOZ. ¿A qué baño?
SITO. Al del Risas.
MUÑOZ. ¿Estaba contigo?
SITO. Sí.
MUÑOZ. Y luego a dónde fue.
SITO. No lo sé.
MUÑOZ. ¿Te llevo al calabozo?
SITO. No. Me echaron.
MUÑOZ. ¿Lo encontraste o quedasteis?
SITO. Lo encontré.
MUÑOZ. ¿Dónde?
SITO. Donde la iglesia.
MUÑOZ. Qué iglesia, joder.
SITO. En Carlos Lobo.
MUÑOZ. ¿Dónde el Dulcinea?
SITO. Sí.
MUÑOZ. ¿Qué hacía allí?
SITO. Leer las esquelas.
MUÑOZ. ¿Quedaste con él más tarde en algún lado?
SITO. No.
MUÑOZ. ¡No me mientas!
SITO. No me dio tiempo.
MUÑOZ. ¿Por qué?
SITO. Porque estaba en el baño.
MUÑOZ. Joder. Llámalo.
SITO. Nunca coge el teléfono.
MUÑOZ. ¿No quedaríais en el bingo?
SITO. No nos dejan entrar.
MUÑOZ. *(Soltándole.)* Largo de aquí. No te quiero ver delante.
SITO. *(Huye.)*

*Un VECINO abre la ventana y se asoma.*

VECINO. Un día te van a dar matarile. Hijo de la grandísima puta. Y va a haber fiesta.

## 29

*TERRAZA DEL BAR DULCINEA.*

*VLADI bebe cerveza en una mesa bajo una sombrilla.*

*Los efectos adversos del alcohol, la cocaína y el insomnio son ya muy evidentes.*

*Una GAVIOTA enorme, semejante a una gárgola atávica y sin plumas, vigila desde la única farola de la plaza.*

VLADI. ¡Jonás!
JONÁS. *(Sale del bar.)* ¡Qué!
VLADI. Otra cerveza y un pincho de lo que sea.
JONÁS. ¿Cuánto llevas despierto?
VLADI. ¿Tienes tortilla?
JONÁS. Tira a casa a dormir.
VLADI. O quicos.
JONÁS. Vas a quedar piltrafa ahí mismo.
VLADI. No.
JONÁS. No seas necio.
VLADI. No.
JONÁS. Ya estuvo bien por hoy.
VLADI. No.
JONÁS. ¿No te parece?
VLADI. No.
JONÁS. Si te quedas dormido ahí pillas la muerte.
VLADI. No.
JONÁS. ¿Un caldo mejor?
VLADI. No.
JONÁS. *(Entra en el bar.)*
VLADI. *(A la gaviota.)* Buitre asqueroso. ¡Largo! Sé lo que haces. ¡Fu! ¡Fu! ¡Fu! Aún estoy vivo. ¡Fu! ¡Fu! ¡Fu! A mí no me arrancarás el estómago como a los pordioseros. ¡Fu! ¡Aliméntate con los muertos! ¡Conmigo no podrás! ¡Fu! ¡Fu! ¡Buitre asqueroso!
JONÁS. *(Sale con una cerveza, tres pinchos de tortilla y un bol de frutos secos.)*

VLADI. No tengo dinero.
JONÁS. Vaya novedad.
VLADI. Cada vez estás más gordo.
JONÁS. Zoquete.
VLADI. Calvo.
JONÁS. Si no vas a zampar la tortilla rápido pon una servilleta encima que si no las cabronas gaviotas se lanzan.
VLADI. No dejan de vigilarme.
JONÁS. Esperan a que los clientes se despisten para robarles el pincho.
VLADI. Están por todas partes.
JONÁS. ¿Me oíste?
VLADI. Son una plaga.
JONÁS. ¿Me oíste?
VLADI. Qué.
JONÁS. Que tengas cuidado. Que luego rompen los vasos y las botellas y queda todo echo un cristo y los vecinos se mosquean que flipas.
VLADI. Ahora yo soy Pozonegro.
JONÁS. Vale, Pozonegro, no te despistes con las gaviotas.
VLADI. ¿Te importaría dejarme dinero para pagar el alquiler?
JONÁS. Es la cuarta vez que me lo preguntas.
VLADI. Siempre se reúnen allí arriba.
JONÁS. Están empadronadas en el tejado de la iglesia.
VLADI. Alrededor del más grande.
JONÁS. Tienes que dormir.
VLADI. Significa algo.
JONÁS. El qué.
VLADI. No dejan de chillar a todas horas.
JONÁS. No significa nada.
VLADI. Dale que te pego, dale que te pego, dale que te pego.
JONÁS. Son gaviotas.
VLADI. Me inquietan los nervios.
JONÁS. No te rayes.
VLADI. No me rayo.
JONÁS. Tienen los nidos ahí.

VLADI. Creo que significa algo.
JONÁS. Otra vez. No significa nada.
VLADI. Significa algo que no entiendo.
JONÁS. ¿Qué va a significar?
VLADI. ¿Por qué me preguntas si me rayo?
JONÁS. Porque estás muy zumbado.
VLADI. Pero significa algo, de eso estoy seguro. *(Tose.)*
JONÁS. Te veo muy jodido.
VLADI. No estoy jodido. *(Tose.)* Aquel parece su padre.
JONÁS. Estás jodido. Esa tos pinta mal.
VLADI. Es macho.
JONÁS. ¿Cuál?
VLADI. Aquel de allí.
JONÁS. El fresador de pollos te voy a llamar a partir de ahora.
VLADI. No es escorbuto.
JONÁS. ¿Qué?
VLADI. ¿Por qué voy a estar jodido?
JONÁS. Porque te lo digo yo que estás jodido.
VLADI. El que casi no tiene plumas.
JONÁS. Son las ratas.
VLADI. ¿Me ves jodido?
JONÁS. Sí.
VLADI. Me mira como si supiera algo.
JONÁS. ¿La gaviota?
VLADI. Es un buitre.
JONÁS. Un buitre. Lo que tú digas. No creo que piense nada.
VLADI. Digo que parece, no que realmente lo piense. ¡Pum! ¡Pum! ¡Pum!
JONÁS. ¿Qué haces?
VLADI. Esos pájaros me agobian. ¡Pum! ¡Pum!
JONÁS. Pum, qué.
VLADI. ¡Pumba!
JONÁS. Me estás acojonando, cabrón, ¿estás bien?
VLADI. ¿Cómo se deshacen de ellos en otros campos? ¡Pum!
JONÁS. Vaya día más asqueroso, ¿no? Con el sol que hizo ayer…

VLADI. ¿Qué les pedirías si pudieran regalarte un deseo?
JONÁS. ¿A las gaviotas?
VLADI. Son buitres.
JONÁS. Sí. Buitres.
VLADI. Al que casi no tiene plumas.
JONÁS. Vete a casa.
VLADI. Solo uno.
JONÁS. Que me toque la lotería.
VLADI. Ojalá yo fuera el último hombre de la tierra.
JONÁS. ¡Mi madre! Voy dentro. Si necesitas algo pega una voz. *(Entra en el bar.)*
VLADI. *(Devora los pinchos de tortilla. A la gaviota.)* ¡Fu! ¡Largo! ¡Fu! ¡Fu! *(Tose. Con los ojos cerrados.)* ¡Fu! ¡Fu! ¡Largo! ¡Fu! *(Se duerme.)*
GAVIOTA. *(Despliega las alas. Con la voz de la reportera de Noticias 24 horas.)* No comas tan rápido. Porque si comes tan rápido te hará daño.
VLADI. *(No se mueve, pero de su garganta brota un gruñido intenso de rabia.)*
GAVIOTA. Despierta. Levanta. Arriba. Un último esfuerzo. Arriba. Porque si te rindes ahora solo serás un pordiosero más. Olvida el dolor.
VLADI. *(Agita los brazos en el aire, como si blandiera un cuchillo, y gruñe.)*
GAVIOTA. Eso es. Lucha. Arriba. No te dejes morir. Arriba. No eres una rata. Eres un hombre. Pozonegro. Arriba. Pronto estarás en casa. Resiste. Los helicópteros no tardarán.

**30**

*CALLE DE LA FRUTA.*

*MUÑOZ graba con el móvil al VECINO agresivo.*

VECINO. ¿Qué vas a hacer con eso, puta rata?
MUÑOZ. Te vas a cagar.
VECINO. En tú boca me voy a cagar.
MUÑOZ. No sabes con quién estás hablando.
VECINO. ¿Lo aportas como prueba al juez, o qué, mamón de mierda?
MUÑOZ. Te voy a joder vivo, maricón.
VECINO. Te gusta que te coman la polla, ¿eh, puta?

MUÑOZ. Tira, que libras.
VECINO. Te vas a quedar sin batería.
MUÑOZ. No sabes lo que acabas de hacer.
VECINO. Igual quieres identificarme.
MUÑOZ. No te preocupes.
VECINO. ¿Quieres identificarme?
MUÑOZ. Ya te pillaré.
VECINO. Tengo aquí el DNI.
MUÑOZ. En el calabozo se te van a quitar las ganar de tocar los cojones.
VECINO. ¿Cómo hacemos?
MUÑOZ. Payaso.
VECINO. ¿Subes tú o bajo yo?
MUÑOZ. Te voy a arruinar la vida.
VECINO. ¿Sí? No me digas. *(Le lanza el DNI.)* Toma, hijo de puta.
MUÑOZ. *(No lo recoge.)*
VECINO. Cógelo, coño. ¿No lo coges? Cógelo si tienes cojones.

**31**

*TERRAZA DEL DULCINEA.*

*VLADI continúa agitándose en sueños.*

*SITO, sentado a su lado, le mira con ojos de bestia recién nacida.*

VLADI. Cuando no recuerden mi nombre arrojarán botellas vacías y sartenes y comprarán escopetas de cartuchos para cazar patos y faisanes y prepararán el horno y la miel.
SITO. ¡Vladi!
VLADI. Me despidieron con besos y campanas y cerrarán puertas y ventanas para que nunca más entre en casa.
SITO. ¡Despierta!
VLADI. Con una fiesta y velas azules y cantando y rezando con los ojos abiertos y las manos repletas y con las uñas limpias sin escalofríos.
SITO. ¡Vladi!
VLADI. Come o vendrán los cocodrilos a obligarte con sondas.

SITO. ¡Vladi, despierta!

VLADI. *(Abre los ojos. Mira a su alrededor, desorientado. Tose, carraspea y se limpia la baba. Sus ojos se iluminan como los de una fiera hambrienta. Come un puñado de frutos secos. Se atraganta. Tose y carraspea. Acaba la cerveza de un trago. Se sobresalta al ver a Sito.)* ¿Qué coño te han hecho?

SITO. Me ha torturado.

VLADI. ¿Quién?

SITO. El gordo calvo. ¿Dónde está?

VLADI. ¿Ha sido él?

SITO. Sí.

VLADI. Es el único superviviente del campo. No sé cómo lo ha conseguido. Pero no está gordo. Es como un esqueleto.

SITO. ¿Qué campo?

VLADI. El campo de refugiados que dirijo. ¿Tú antes eras profesor, ¿no?

SITO. Sí.

VLADI. Escúchame bien antes de que sea tarde.

SITO. ¿Qué pasa?

VLADI. He escondido un montón de comida y dinero muy cerca de aquí.

SITO. Dónde.

VLADI. Muy cerca de aquí. Latas y salchichas. Y vino blanco. Para resistir un mes. Por lo menos. Hasta que vengan a buscarnos los helicópteros. Hasta que aterricen en el descampado.

SITO. ¡Claro! ¡Los helicópteros! No me acordaba. ¿Seguro que vendrán?

VLADI. Por supuesto.

SITO. ¿Cuánto tardarán?

VLADI. Poco.

SITO. ¿Cuándo?

VLADI. Cuando se haga de noche.

SITO. ¿Cuándo vendrán?

VLADI. Hoy.

SITO. ¿Hoy?

VLADI. Saldremos de aquí. Ya verás. Hay que aguantar. Nunca dejan a nadie atrás. Jamás hacen eso.

SITO. ¿Y si nos encuentra el gordo antes?

VLADI. No está gordo. Nos obligará a comer carne humana. Parece un esqueleto. Pero no te preocupes, lo tengo todo pensado.
SITO. Fue un accidente.
VLADI. Exacto. No tuvimos la culpa.
SITO. No la tuve. Fue un accidente. No tuve la culpa. Intenté frenar.
VLADI. Se lo diremos y nos creerá.
SITO. ¿Quién?
VLADI. Se llama Tadeo.
SITO. ¿Quién?
VLADI. El último superviviente. Hablará con la televisión y lo contará a su manera.
SITO. ¿Quieres una raya?
VLADI. Sí. ¿Te importaría dejarme dinero?
SITO. Ya no me queda.
VLADI. ¿Perico?
SITO. Dinero.
VLADI. ¿Y perico?
SITO. Perico sí. Hazlas tú. Me tiemblan las manos del susto. Me tiemblan mucho.
VLADI. Trae. Vamos a hacerlas rápido. Y bien grandes. Para resistir hasta que lleguen los helicópteros.

*Esnifan con los dedos.*

SITO. ¿Y si nos encuentra antes el superviviente gordo?
VLADI. No está gordo. Parece un esqueleto. Negociamos.
SITO. ¿Cómo?
VLADI. Entiendo que estés cabreado, ¿vale? Le decimos eso. Lo entiendo.
SITO. Lo entendemos.
VLADI. Lo entendemos los dos. De verdad que sí. Lo que ocurrió. No sé. Lo que ocurrió fue terrible. Una desgracia. Imprevisible. Imprevisible.
SITO. Una desgracia imprevisible.
VLADI. ¿Quién lo iba a imaginar?
SITO. Nadie.
VLADI. Solo tienes que decirme qué quieres.
SITO. Decirnos.

VLADI. A los dos. ¿Qué quieres? ¿Cuánto quieres? Lo que quieras. Pídenos lo que quieras. Sito y yo escondimos un montón de comida cerca de aquí para aguantar un mes. ¿Qué te parece?

SITO. Bien.

VLADI. Solo tienes que decirme cuál es tu precio. ¿Qué quieres? Hagamos un trato.

SITO. ¿Me dices a mí?

VLADI. No, no. Es lo que le vamos a decir a él. *(Guarda la droga.)* Para negociar.

SITO. ¡Ah, vale!

VLADI. Pide lo que quieras.

SITO. ¿Yo?

VLADI. No. Es lo que le vamos a decir.

SITO. ¡Ah, vale! Para negociar.

VLADI. Eso. Nosotros también somos víctimas de este desastre. Como vosotros. Te has equivocado de hombres. Entre los tres salimos adelante. Podemos ayudarnos. Equipo. ¿Qué te parece? Es un buen trato para los tres. No tendremos que preocuparnos por nada.

SITO. Bien. ¿Eh?

VLADI. Se lo digo a él.

SITO. ¡Ah, vale!

VLADI. Comida y vino para aguantar un mes o más hasta que vengan los helicópteros. La orden de no dejaros entrar en el campo de refugiados no salió de aquí. Te lo juro. No fue cosa nuestra.

SITO. Es verdad. No dice mentiras. Yo frené, pero estaba mojado.

VLADI. No fue cosa nuestra. Los de arriba. Ya sabes. Los coroneles. El presidente. Les importamos una mierda. Ahí en sus despachos. Detrás de sus mesas de mierda. El ministro. Lo ven todo de otra forma.

SITO. Para ellos es fácil. No conducen.

VLADI. Exacto. No saben lo que es mancharse las manos y sudar. Pero nosotros no tuvimos nada que ver. Sito y yo hicimos todo lo que estuvo en nuestras manos para ayudaros.

SITO. Fueron los coroneles.

VLADI. El presidente.

SITO. Los ministros.

VLADI. Intentamos convencerlos. Pedimos ayuda por radio.

SITO. Pero no hicieron caso. Es verdad. Pisé el freno a fondo.
VLADI. Les dijimos: estas personas lo están pasando mal. Huyen de su país. Los echaron de su casa a punta de pistola. Sufren. No tienen a dónde ir. Pero no me hicieron caso.
SITO. No quisieron hacernos caso.
VLADI. Podemos explicarlo todo.

*JONÁS sale.*

SITO. ¡El gordo! ¡Está ahí!
VLADI. Es Jonás.

*SITO huye aterrorizado y vuelca la mesa.*

JONÁS. ¿Pero qué cojones...?
VLADI. Fueron los buitres.
JONÁS. Los buitres no, las buitras.
VLADI. Fue Sito.
JONÁS. No estoy ciego, joder. Se acabó. A casa.

*JONÁS recoge el estropicio.*

VLADI. Voy de testigo si quieres.
JONÁS. A dónde.
VLADI. Al juicio.
JONÁS. No digas bobadas.
VLADI. Digo lo que quieras. Te ayudo. Lo que haga falta. Fue él. Yo lo vi. Lo hizo a propósito. ¿Te importaría dejarme dinero para el alquiler?
JONÁS. No toques nada a ver si te cortas. Entro a por la escoba y el recogedor. ¡Qué te estoy diciendo! ¡No toques nada! Joder. Mierda. Ahí viene tu hermano.
VLADI. *(Huye aterrorizado. Vuelca la mesa.)*
JONÁS. ¡Venga hombre! ¡No me jodas!

*Llega MUÑOZ.*

MUÑOZ. ¿Qué tal, chulo?
JONÁS. *(Tenso e inquieto.)* Hola.
MUÑOZ. ¿Viste a mi hermano?
JONÁS. Acaba de salir corriendo.

MUÑOZ. No me jodas. ¿Estaba aquí?
JONÁS. Salió zumbando en cuanto te vio.
MUÑOZ. Mira que lo pensé, joder.
JONÁS. Casi se mata.
MUÑOZ. Venir por el otro lado.
JONÁS. Ahora mismo.
MUÑOZ. ¿Ahora mismo?
JONÁS. Treinta segundos.
MUÑOZ. ¿Por dónde se fue?
JONÁS. Por allí.
MUÑOZ. Fuera de control, ¿no?
JONÁS. Tú sabes que Esmeralda es mi chorba, ¿no?
MUÑOZ. *(Tras una pausa.)* ¿Qué Esmeralda?
JONÁS. La camarera del Risas.
MUÑOZ. No tenía constancia. *(Tras una pausa.)* ¿Por?
JONÁS. Bueno…
MUÑOZ. *(Sin dejar de mirarle. Con la frialdad de un sicópata. Se le inundan los ojos.)*
JONÁS. Es que…
MUÑOZ. Perdona, Jonás…
JONÁS. Me comentó que…
MUÑOZ. No sabes lo que me jode que me veas así…
JONÁS. Ya… Me imagino…
MUÑOZ. Mi hermano fuera de control, ¿no?
JONÁS. *(No contesta.)*
MUÑOZ. ¿No?
JONÁS. Sí.
MUÑOZ. No sabes lo que me jode que me veas así…
JONÁS. Tranquilo.
MUÑOZ. ¿Cómo voy a estar tranquilo?
JONÁS. Ya… Me imagino…
MUÑOZ. Se acaba de ir, dices, ¿no?
JONÁS. Sí.
MUÑOZ. ¿Por dónde se fue?
JONÁS. Por allí.

MUÑOZ. Ya no sé qué voy a hacer con él.
JONÁS. Está alucinando con refugiados. Debe ser por lo de las noticias, digo yo.
MUÑOZ. *(Consigue que las lágrimas se deslicen por sus mejillas.)*
JONÁS. Dice que se llama Pozonegro.
MUÑOZ. *(Gimotea.)*
JONÁS. Se quedó dormido antes un buen rato en la mesa.
MUÑOZ. *(Se limpia las lágrimas.)*
JONÁS. Está hablando con las gaviotas.
MUÑOZ. *(Carraspea varias veces.)*
JONÁS. ¿Estás bien?
MUÑOZ. Sí, sí. Perdona...
JONÁS. Nada, hombre, lo que faltaba...
MUÑOZ. Debe llevar dos días sin dormir.
JONÁS. Yo creo que más.
MUÑOZ. ¿Estaba solo?
JONÁS. Con Sito.
MUÑOZ. ¿Qué Sito?
JONÁS. El hijo de Hermenegildo.
MUÑOZ. No me doy cuenta.
JONÁS. Sí, hombre, el que te dije antes.
MUÑOZ. ¡Ah, Sito!
JONÁS. El hijo de Hermenegildo. El del quiosco de Rivero al lado de la heladería. Que hace años vendía tabaco de contrabando.
MUÑOZ. ¿Sito el que mató a cuatro críos en un paso de cebra? ¿Que era su profesor?
JONÁS. Ese.
MUÑOZ. ¿No estaba ingresado?
JONÁS. Le dieron el alta hace quince días o así. ¿Vladi no te coge el teléfono?
MUÑOZ. No. ¿Tienes tú por casualidad el del Sito ese?
JONÁS. Sí, sí, lo tengo....
MUÑOZ. Pásamelo, que lo llamo a ver...

**32**

*CALLE CARREÑO MIRANDA.*

*VLADI y SITO sentados en el banco al lado de la estatua.*

VLADI. ¿Es tu teléfono eso que suena?
SITO. Sí.
VLADI. ¿Quién es?
SITO. Número oculto.
VLADI. Es él.
SITO. ¿Es él?
VLADI. El último superviviente.
SITO. Me está llamando.
VLADI. ¿Quién es?
SITO. No pone nombre.
VLADI. No contestes.
SITO. ¿Contesto?
VLADI. Es una trampa.
SITO. No para de sonar.
VLADI. Un truco.
SITO. ¿Contesto?
VLADI. No contestes.
SITO. ¿Contesto?
VLADI. Nos verán por los satélites.
SITO. ¿Cuándo vienen los helicópteros?
VLADI. No tardarán.
SITO. Si no contesto va a ser peor.
VLADI. No.
SITO. Voy a contestar.
VLADI. No.
SITO. Yo no tengo la culpa.
VLADI. ¿Vas a confesar?
SITO. Es lo mejor.
VLADI. Ni se te ocurra.

SITO. Es lo mejor.
VLADI. Ni se te pase por la cabeza. Dame el teléfono.
SITO. No.
VLADI. Trae.
SITO. Suelta.
VLADI. No contestes.
SITO. Yo no tuve la culpa. Fue un accidente. Salieron de la nada. El semáforo estaba en verde. Frené.
VLADI. Te reviento la cara si confiesas.
SITO. No me digas eso. Soy tu amigo.
VLADI. Lo juro por Dios.
SITO. ¿Me vas a pegar?
VLADI. ¿No te das cuenta?
SITO. ¿De qué?
VLADI. Entre los dos será más fácil.
SITO. ¿De qué me tengo que dar cuenta?
VLADI. Cuando llegue saltamos sobre él. Somos dos. Yo le empujo y tú lo matas.
SITO. ¿Cómo que lo mato?
VLADI. Que piense que te faltan cojones. Pero sin hacer nada. Lo más importante es disimular. Como si fueras tonto.
SITO. ¿Sonrío?
VLADI. No.
SITO. ¿No?
VLADI. No.
SITO. ¿Y qué hago?
VLADI. Quejarte.
SITO. ¿Y no le parecerá raro?
VLADI. No.
SITO. Me duele la pierna, me duele la pierna... ¿Así? ¿Crees que colará?
VLADI. Eso es, eso es... y luego buscamos ropa nueva y pasamos por civiles.
SITO. Y nos escondemos.
VLADI. Hasta que lleguen los helicópteros.
SITO. Yo no quiero matarlo. Hazlo tú.
VLADI. Yo le entretengo con cualquier cosa.

SITO. Tengo mucho miedo.
VLADI. Saltamos sobre él y tú lo matas. Esperas sonriendo.
SITO. No sé sonreír.
VLADI. Quéjate.
SITO. Me duele el brazo, me duele el brazo... ¿Así?
VLADI. Eso es.
SITO. Encontramos ropa nueva y como si fuéramos civiles.
VLADI. ¿Lo has entendido?
SITO. ¡Perdón! ¡Lo siento! ¡Lo siento!
VLADI. ¡Hay que estrangularlo!
SITO. ¡Perdón! ¡Lo siento mucho!
VLADI. ¡Estrangúlalo!
SITO. ¡Perdón! ¡Lo siento! ¡Lo siento!
VLADI. ¿Sabes qué va a hacernos?
SITO. ¿Qué va a hacernos?
VLADI. Degollarnos con un cuchillo oxidado y sin filo así de grande. Va a degollarnos y a estrangularnos. Hay que destrozarle la cabeza con una piedra y esperar a que los helicópteros aterricen en el descampado.
SITO. ¡Lo siento! ¡Perdón! ¡Lo siento! ¡Perdón!
VLADI. ¡Calla! No pidas perdón.
SITO. ¡Perdón! ¡Lo siento!
VLADI. Si pides perdón es como si lo admitieras.
SITO. No me pegues. ¡Lo siento! No me pegues. ¡Perdón! Me haces daño. ¡Lo siento! No me pegues. ¡Perdón!
VLADI. Como si firmaras una confesión.
SITO. No me pegues. ¡Perdón! ¡Lo siento! No me pegues.
VLADI. Pides clemencia cuando eres culpable.
SITO. No me pegues. ¡Lo siento! No me pegues.
VLADI. Pero no confieses.
SITO. Vale.
VLADI. Me entró hambre.
SITO. Y a mí.
VLADI. Tengo peri.
SITO. Yo tenía. Me lo robaron.

VLADI. Utilizan rayos cuánticos para teletransportar cosas.
SITO. Tengo hambre.
VLADI. Hago rayas.
SITO. Haz cuatro.

*Esnifan con los dedos.*

VLADI. Hay que irse.
SITO. A dónde.
VLADI. Encontré un búnker. Vamos.

**33**

*TERRAZA DEL BAR DULCINEA.*

MUÑOZ. Es culpa mía.
JONÁS. No, hombre, no.
MUÑOZ. ¿De quién va a ser?
JONÁS. No te martirices.
MUÑOZ. ¿Tuya?
JONÁS. De estas cosas nadie tiene la culpa.
MUÑOZ. Hace mucho que tenía que haber cogido el toro por los cuernos.
JONÁS. Joder, si lo llego a saber…
MUÑOZ. Qué.
JONÁS. Que no le hubiera servido alcohol, me cago en diez.
MUÑOZ. Ya, bueno… Ahí te despistaste.
JONÁS. Yo qué sé, coño.
MUÑOZ. ¿Qué ibas a saber?
JONÁS. Qué rabia.
MUÑOZ. Bastante haces que lo aguantas.
JONÁS. Es que estoy ahí dentro que tengo una avería con la tubería del fregadero que me reventó ayer y…
MUÑOZ. Que no, joder, que no, tranquilo.
JONÁS. Y…
MUÑOZ. Solo faltaba, hombre, solo faltaba.

JONÁS. Yo qué sé, tío...
MUÑOZ. Ya te digo yo que tenía que haber cogido el toro por los cuernos hace mucho, pero es que no me da la vida, macho.
JONÁS. Tenía que haberme dado cuenta.
MUÑOZ. Entre los turnos, la academia, el divorcio, las chiquillas, mi padre, el puto perro que hay que operarlo también...
JONÁS. ¿Cómo está tu padre?
MUÑOZ. Nada. Ya sabes. Como siempre. De la cabeza de puta madre, pero inválido perdido. De cadera para abajo como si fuera un muñón, igual. Y echando mucho de menos la sidra.
JONÁS. Lo de la dependencia, ¿nada?
MUÑOZ. Un desastre. Papeles para arriba, fotocopias para abajo, certificados, primero que no, luego que sí, después que a lo mejor. No saben más que marear. Y con lo de mi hermano, igual. Con muchísima suerte lo ven cada tres meses, y como es un cabrón cojonudo pues los engaña y cuela. Toma la medicación dos días y cuando ve que le dan por estabilizado pues venga, ya ves, deja la medicación y a empezar otra vez.
JONÁS. Es que no levantamos cabeza.
MUÑOZ. Si no es una cosa es otra.
JONÁS. Imposible, imposible...
MUÑOZ. Bueno, venga. Dejo de llorarte ya, que parezco una nenaza. Si por casualidad vuelve hazme el favor de llamarme. ¿Tienes mi teléfono?
JONÁS. Sí, sí, lo guardé antes.
MUÑOZ. A ver qué hago ahora...
JONÁS. No sé qué decirte, macho...
MUÑOZ. ¿A dónde habrá ido? ¿Dijo algo?
JONÁS. Nada coherente.
MUÑOZ. Me va a dar un infarto.
JONÁS. Ánimo.
MUÑOZ. ¿Cuánto te debo de todo este desastre?
JONÁS. Nada. Sin problema.
MUÑOZ. No, no, de eso nada. Cuánto.
JONÁS. Bebió dos birras.
MUÑOZ. Toma veinte euros... Cógelos, me cago en la puta...

JONÁS. Gracias.
MUÑOZ. A ti. *(Se aleja. Murmurando.)* Puto payaso de mierda.

**34**

*HABITACIÓN MUGRIENTA.*

*VLADI acecha a las gaviotas desde la ventana y parece hablar con alguien.*

*SITO mastica salchichas y sorbe vino blanco en la cama.*

*El televisor está apagado.*

SITO. ¿Qué dice?
VLADI. Que lo repetirá las veces que haga falta si no entendemos algo.
SITO. ¡Yo decía eso a mis alumnos!
VLADI. No puede entrar.
SITO. Cierra la ventana. ¿Quién es?
VLADI. El último superviviente. No puede entrar.
SITO. Mastico muy fuerte.
VLADI. Tranquilo.
SITO. Parezco una alimaña.
VLADI. El búnker tiene un escudo cuántico conectado desde los cimientos hacia arriba con doble reserva de gluones tántricos en la antena.
SITO. Me oirán los vecinos.
VLADI. También está insonorizado.
SITO. Dile que no se enfade.
VLADI. Tú calla. Negocio yo.
SITO. Los niños no son tontos, ¿sabes?
VLADI. Me dan igual los niños.
SITO. También piensan. Espera...
VLADI. ¡Quieto ahí!
SITO. Quiero hablar yo.
VLADI. ¿A dónde crees que vas?
SITO. A la ventana.
VLADI. Es mejor que no sepa que estás aquí.
SITO. ¿También era profesor?

VLADI. Sí. Eso parece. Colgaba dibujos en las paredes de clase.
SITO. ¡Igual que yo!
VLADI. Tú eres médico.
SITO. Los niños se sienten mejor cuando creen que sirven para algo.
VLADI. ¡No te muevas de la cama!
SITO. Eran muy pequeños.
VLADI. En la cama y en la ventana no llegan las microondas del teletransporte.
SITO. Muy pequeños.
VLADI. Pero solo puede haber uno en cada sitio, ¿entiendes?
SITO. Las madres discutían en la acera. ¿Por qué iban solos?
VLADI. Mejor no preguntes.
SITO. Preguntar no es malo.
VLADI. ¿Iban solos?
SITO. Cogidos de la mano.
VLADI. Calla.
SITO. Y el semáforo estaba en verde.
VLADI. No le oigo.
SITO. Así que yo no tuve la culpa.
VLADI. Calla.
SITO. Fue mala suerte.
VLADI. Te va a oír.
SITO. Sin más.
VLADI. Calla.
SITO. Mala suerte.
VLADI. Espera un momento a ver qué dice.
SITO. Déjame hablar con él.
VLADI. No.
SITO. Eran mis niños.
VLADI. Ahí estás bien.
SITO. ¿Qué dice?
VLADI. Los demás supervivientes del campo no le dejan morir en paz. Por eso está cabreado.
SITO. ¿Qué?
VLADI. ¡Fu! ¡Puto pordiosero!

SITO. ¿Qué pasa?
VLADI. Pensaron que nadie mejor que un profesor para explicarnos nuestra situación.
SITO. ¿Qué situación?
VLADI. ¿Qué te parece Sito?
SITO. ¿Con quién hablas?
VLADI. ¿Lo has oído?
SITO. No.
VLADI. ¡Qué situación, pordiosero! ¡Fu! ¡Fu!
SITO. ¿Qué dice?
VLADI. Dice que al principio se negó y que se enfadaron mucho.
SITO. ¿Quién?
VLADI. Los refugiados que no dejamos entrar.
SITO. ¿Por qué no les dejaste entrar?
VLADI. No te hagas el tonto. También estabas allí. Eras el médico.
SITO. ¿Dónde?
VLADI. Allí.
SITO. Cierra la ventana.
VLADI. No es una ventana. Es una compuerta. ¿Qué si tengo padre?
SITO. ¿Te ha preguntado eso?
VLADI. Sí.
SITO. ¿Por qué?
VLADI. Su padre se suicidó cuando no les dejamos entrar. ¡Te jodes! ¡Largo! ¡Fu! ¡Fu!
SITO. ¿Dijo algo antes de hacerlo?
VLADI. No quiero morir.
SITO. Yo no tuve la culpa.
VLADI. ¿Quién la tuvo?
SITO. Los de la ITV.
VLADI. Sobreviven gracias a los muertos.
SITO. ¿Comen muertos?
VLADI. Primero los niños.
SITO. ¡No!
VLADI. Son como animales, Sito, nada más que animales. ¿De qué te extrañas?

SITO. Cierra.
VLADI. ¿Ahora te das cuenta?
SITO. Cierra.
VLADI. Les arrancan la piel con pedernal.
SITO. ¿A quién?
VLADI. A los niños muertos, joder. ¿Otra vez? Y la tiran lejos.
SITO. ¿Por?
VLADI. Para que los buitres se entretengan. Di algo, rápido, lo primero que se te ocurra.
SITO. No pude hacer nada.
VLADI. Frenar.
SITO. Lo intenté.
VLADI. Pero te pusiste de mi parte y te negaste a dejarlos entrar en el campo. Me entregaste la morfina de la enfermería sin pestañear. Sabías que acabaría inyectándome.
SITO. Juro por dios...
VLADI. Debiste matarme cuando lo insinué por primera vez.
SITO. No pude... impedirlo... frenar...
VLADI. ¡Calla, Sito! No confieses. ¡Calla! Somos dos, joder, podemos con él. Hay que abrirle la cabeza con una piedra cuando mire para otro lado. ¡Fu! ¡No hables con Sito, habla conmigo, hijo de la gran perra! ¡Fu! ¡Fu! ¡Te voy a arrancar la yugular a mordiscos!
SITO. Necesito dormir.
VLADI. ¡Fu! ¡Fu!
SITO. Es mejor que nos escondamos debajo de la cama.
VLADI. Tarde o temprano se dormirán y aprovecharemos para ir al descampado y que los helicópteros nos rescaten. ¿Que ya no eres capaz de soñar? ¡Me la sopla! ¡Fu! ¡Aquí no entras!
SITO. ¿Con quién hablas?
VLADI. Con el último superviviente. ¡Fu! ¡Fu! ¡Voy a salir de aquí, hijo de perra! ¡Puedes apostar la cabeza! ¡Te pudrirás en una fosa común! ¡Largo!
SITO. Yo no.
VLADI. Si pudiéramos conseguir que vivieras para siempre...
SITO. Los niños sueñan para hacer la digestión.

VLADI. Aunque fuera poco tiempo… cuarenta y cinco minutos bastarían…
SITO. ¿Con quién hablas?
VLADI. Te cortaríamos los párpados con tijeras para que nunca dejaras de mirar…
SITO. Es un acto involuntario.
VLADI. No quieren que palmemos antes que ellos. Se trata de eso. Dice que nos cortará los párpados con tijeras para que no podamos dejar de mirar cómo agonizan. ¡A la mierda! ¡Fu! ¡Fu!
SITO. Cierra la compuerta. Acabarán entrando para comernos los ojos.
VLADI. No le hagas caso, Sito. Es un truco. Que no te acojone. No puede hacernos daño. Tengo una barrera cuántica conectada al búnker. Déjame negociar a mí y saldremos de rositas. Los helicópteros llegarán enseguida. ¡Fu! ¡Fu! ¡Nunca discutimos! ¡Fu! ¡Ni siquiera por la comida! ¡Fu! ¡A la mierda!
SITO. Eso no es verdad.
VLADI. No me lleves la contraria.
SITO. Hasta los animales lo hacen.
VLADI. ¿El qué?
SITO. Pelear por un trozo de carne hasta cuando agonizan.
VLADI. Te he dado salchichas de mi reserva, ¿no?
SITO. Es verdad, es verdad. No somos animales. Es verdad.
VLADI. ¿Te gustaría dormir como un niño?
SITO. Sí, me gustaría.
VLADI. ¡Te voy a arrancar la cabeza! ¡Fu! Te voy a enterrar vivo. ¡Fu! ¡Fu! No me vais a tocar un pelo. ¡Fu! ¡Tu padre es una perra!
SITO. *(Le escupe dos veces.)*
VLADI. ¡Qué haces!
SITO. *(Otra vez.)*
VLADI. Nos quiere poner en contra. ¿No te das cuenta?
SITO. *(Le arroja vino a la cara.)*
VLADI. ¡Es pis!
SITO. Agua podrida.
VLADI. ¿Por eso huele así?
SITO. ¿Qué van a hacer si no hay agua potable? Beber lo que sea.
VLADI. No pierdas los nervios.
SITO. Al organismo no le importa si el agua está contaminada. ¿No lo entiendes?

VLADI. No saben nada.
SITO. El organismo lo único que sabe es que tiene sed.
VLADI. Lo que les digamos nosotros.
SITO. Pero siguen bebiendo.
VLADI. ¡Me has puesto perdido! Ahora los helicópteros pensarán que soy uno de ellos y pasarán de largo.
SITO. Hay que ayudarles.
VLADI. Y una mierda, traidor.
SITO. Lo primero que se pierde es el sentido del gusto. Frené.
VLADI. Sabes más de lo que dices. ¡Estás con ellos!
SITO. El semáforo estaba en verde. Frené.
VLADI. ¡No os acerquéis! ¡Fu! ¡Largo! ¡Tengo una pistola! ¡Largo!
SITO. *(Se lanza hacia la ventana. Forcejean.)*
VLADI. ¡Qué haces!
SITO. ¡No tengo nada que ver! ¡Fue él!
VLADI. ¡Hijo de puta!
SITO. ¡Voy de testigo si queréis!
VLADI. ¡Chivato!
SITO. ¡Te ayudo! ¡Lo que haga falta! ¡Fue él!
VLADI. *(Le propina un puñetazo en el estómago.)*
SITO. Yo lo vi… fue él… no fueron los coroneles… Os ayudaré… Yo frené…
VLADI. Rata traidora. *(Abre el cajón, saca unas esposas y lo engrilleta al cabecero de la cama.)*
SITO. ¡Qué haces!
VLADI. Tenía que haberme dado cuenta antes.
SITO. ¡Suéltame! ¡Suéltame!
VLADI. Tú escribiste los nombres.
SITO. ¡No!
VLADI. Te encargaron escribir sus nombres en el muro de hormigón. Trabajas para ellos. ¿Qué te han prometido?
SITO. Yo no sé de lo que hablas.
VLADI. Ahora lo veo claro. Lo sabía. Eres un traidor.
SITO. Vamos al bingo, por favor. Ahora está abierto.
VLADI. Tu escribiste sus putos nombres en el muro para ellos. Lo hiciste.

SITO. El coche pasó la ITV.
VLADI. Para evitar que los olviden. Y a mí que me jodan, ¿no es eso?
SITO. La carretera estaba mojada.
VLADI. Por eso nunca me miras a los ojos.
SITO. ¡Suéltame!
VLADI. Yo también escribiré mi nombre para que no me olviden, payaso.
SITO. Tengo que cepillarme los dientes.
VLADI. Te encargaron amontonar los cadáveres bajo los nombres. Fuiste tú, perro traidor.
SITO. Volaron como muñequitos de trapo, pero yo frené.
VLADI. Primero el nombre y después el cadáver.
SITO. ¡Calla! ¡Calla! ¡Calla!
VLADI. Porque nadie querrá enterrarlos cuando acabe esta pesadilla.
SITO. Es mentira. Los enterraron. ¡Calla! Me dijeron que sí.
VLADI. Porque arrojarán sus cuerpos en una fosa repleta de gasolina y cal cuando lleguen los helicópteros.
SITO. ¡No hay helicópteros!
VLADI. Y se acabó. Para siempre.
SITO. ¡No hay helicópteros!
VLADI. Así que es eso, ¿eh? Lo adiviné. Qué decepción, Sito, qué decepción.
SITO. Te puedo dejar dinero si quieres. Cobré ayer.
VLADI. No necesito tu dinero de mierda. Los diplomáticos nos iban a recibir como héroes.
SITO. ¡Socorro!
VLADI. Utilizaste sangre mezclada con aceite de motor para escribir los nombres en el muro de hormigón.
SITO. Se lo voy a decir a tu hermano.
VLADI. ¡Yo no tengo hermano! *(Le agarra del cuello.)* ¡Yo no tengo hermano!
SITO. Suelta… me haces… daño… suelta…
VLADI. Es lo que permanecerá de ellos cuando hayan desaparecido. De eso se trata.
SITO. No… puedo… suelta…
VLADI. Nadie se acordará de ellos ni de sus nombres.
SITO. No… puedo…

VLADI. ¡Yo no tengo hermano!
SITO. No… puedo… respirar…
VLADI. Es lo que contarán a la televisión. De eso se trata. Huyeron de su país como putas ratas para aprovecharse de nuestros recursos. Cometiste un error y lo vas a pagar caro. *(Le suelta.)*
SITO. *(Respira agónicamente.)*
VLADI. Ahora lo entiendo todo.
SITO. ¡Me matan!
VLADI. *(Sale de la habitación.)*
SITO. ¡Auxilio! ¡Policía! ¡Socorro! ¡Estoy secuestrado!
VLADI. *(Regresa con un cuchillo de cocina.)* Ni un grito más, cerdo.
SITO. *(Obedece aterrorizado.)*
VLADI. *(Cierra la ventana. Pulsa un teclado imaginario en la pared. Coge un bote de aerosol rojo y escribe "YO" en la pantalla del televisor.)*

**35**

*BAR DULCINEA.*

*ESMERALDA y JONÁS.*

ESMERALDA. ¿Me estás dejando?
JONÁS. No, joder.
ESMERALDA. ¿Entonces qué me estás diciendo?
JONÁS. Nada.
ESMERALDA. ¿Qué nos demos un tiempo?
JONÁS. No.
ESMERALDA. Un tiempo para qué.
JONÁS. Para ver qué hacemos.
ESMERALDA. Para ver qué hago yo quieres decir, ¿no?
JONÁS. No digo eso.
ESMERALDA. Nunca das la cara.
JONÁS. ¿Yo?
ESMERALDA. Todo por detrás.
JONÁS. ¿Por detrás?

ESMERALDA. Para dentro.
JONÁS. No empieces.
ESMERALDA. Sin decir nada coherente.
JONÁS. Es que…
ESMERALDA. Y directo. Es que, qué…
JONÁS. No me escuchas.
ESMERALDA. ¿No entiendes el concepto de dar la cara?
JONÁS. No hay manera con ella.
ESMERALDA. No me des la espalda, ¿eh? Lo que me faltaba. Es mi trabajo.
JONÁS. Es una mierda.
ESMERALDA. Ya sé que es una mierda.
JONÁS. Pues eso.
ESMERALDA. Ya sé que no paran de entrarme babosos borrachos que piensan que soy puta.
JONÁS. De eso hablo, joder.
ESMERALDA. ¿Me lo dices o me lo cuentas?
JONÁS. No hay quien lo aguante.
ESMERALDA. Sufres tú más, ¿no? Yo lo paso bomba. Encantada de la vida que me insulten y me traten como a una mierda. ¿Eso me quieres decir? Vaya cojonazos que tienes. Igual es que tú también piensas que soy una puta.

## 36

*CALLEJÓN DE CARGA Y DESCARGA de los antiguos Cines Marta.*

*VLADI aprieta el cuchillo contra su cuello y realiza una llamada.*

OPERADORA. Uno-uno-dos, buenas tardes. ¿Cuál es su emergencia?
VLADI. *(No contesta.)*
OPERADORA. ¿Hola? ¿Hay alguien ahí?
VLADI. *(Balbucea.)*
OPERADORA. ¿Oiga? ¿Se encuentra bien?
VLADI. Me he perdido. No sé dónde estoy. Hay mucho humo. No veo nada.
OPERADORA. ¿Cómo se llama?

*La GAVIOTA se posa sobre un contenedor de basura.*

OPERADORA. ¿Cómo se llama?
VLADI. *(Cuelga.)*
GAVIOTA. *(Con la voz de la reportera.)* Los supervivientes más viejos arrojan piedras a los muertos como un ritual primitivo.
VLADI. *(Se tapa los oídos. Solloza.)*
GAVIOTA. No comprendo la razón, pero no pregunto, porque es mejor no preguntar.
VLADI. No estás aquí, no estás aquí, no estás aquí, no estás aquí, no estás aquí...
GAVIOTA. Nunca preguntamos nada.
VLADI. No estás aquí...
GAVIOTA. Los jóvenes siguen probando suerte con el móvil para localizar a sus familiares y amigos o a sus novios y novias.
VLADI. No estás aquí.
GAVIOTA. O a sus hermanos y a sus caseros.
VLADI. No estás aquí.
GAVIOTA. Pero rara vez comunican con ellos.
VLADI. No estás aquí.
GAVIOTA. Y cuando lo hacen no saben qué decir.
VLADI. No estás aquí.
GAVIOTA. Porque el instinto de supervivencia es una maldición.
VLADI. No estás aquí.
GAVIOTA. No habrá tiempo para escribir todos los nombres.
VLADI. ¡Fu! ¡Fu! ¡Pordiosero asqueroso! ¡Te arranco la yugular a mordiscos! ¡Fu! ¡Yo soy Pozonegro y aún estoy vivo! *(Se abalanza sobre la GAVIOTA con intención de acuchillarla, pero retrocede en el último instante.)* Vladi, por favor, Vladi, por favor. Sal de ahí. Sal de ahí. Sal de ahí. Haz caso al loquero Respira. Respira. Sal de ahí. Sal de ahí. Sal de ahí. *(Llama.)*
OPERADORA. Uno-uno-dos, buenas tardes. ¿Cuál es su emergencia?
VLADI. No me encuentro muy bien.
OPERADORA. ¿Está herido?
GAVIOTA. ¿No nos oías leer los nombres de los muertos cada noche?
OPERADORA. ¿Está herido?
VLADI. *(Cuelga.)*

GAVIOTA. Enjaulados como ratas sin pelo a las puertas de tu campo de refugiados como si rezáramos.
VLADI. *(Se tapa los oídos. Llora.)*
GAVIOTA. ¿No nos oías como si contáramos cuentos alrededor de una hoguera hecha con plástico y basura?
VLADI. *(Sacude la cabeza.)*
GAVIOTA. Nadie pintaba.
VLADI. No estoy aquí.
GAVIOTA. Nadie componía música.
VLADI. Mi nombre es Vladi.
GAVIOTA. Nadie hacía teatro.
VLADI. Mi nombre es Vladi.
GAVIOTA. Nadie bailaba.
VLADI. Mi nombre es Vladi.
GAVIOTA. Nadie escribía.
VLADI. Mi nombre es Vladi.
GAVIOTA. Solo los nombres en el muro de hormigón.
VLADI. *(Llama.)*
OPERADORA. No cuelgue, por favor. ¿Necesita ayuda?
VLADI. Si mi nombre no aparece en el muro es que no viví.
OPERADORA. ¿Está usted solo?
VLADI. Me voy a morir sin que nadie sepa quién soy.
OPERADORA. Dígame dónde está.
VLADI. Escondido. Me estoy ahogando. Me estoy ahogando. No puedo respirar. Me he caído al mar.
OPERADORA. Por favor, necesito que respire profundamente y se tranquilice. Estoy aquí para ayudarle. No le voy a dejar solo. Quédese conmigo.
VLADI. Están todos muertos.
OPERADORA. ¿Ha habido un accidente?
VLADI. Quieren que me aprenda los nombres de memoria.
OPERADORA. No le entiendo.
VLADI. La lavadora hace mucho ruido.
OPERADORA. ¿Se encuentra en casa?
VLADI. ¿Cuándo van a llegar los helicópteros?

OPERADORA. Dígame la dirección.
GAVIOTA. No vas a morir todavía.
VLADI. No voy a morir todavía.
OPERADORA. ¿Cómo dice?
VLADI. No voy a morir todavía.
OPERADORA. ¿Dónde vive?
VLADI. ¡Fu!
OPERADORA. ¿Oiga?
VLADI. Nunca imaginé que me pudiera pasar algo así.
OPERADORA. ¿Oiga?
VLADI. Os pagan por ayudarnos.
OPERADORA. ¿Oiga?
VLADI. Me pagaban por ayudarlos.
OPERADORA. Dígame dónde está.
VLADI. Lo mejor es que me quite de en medio.
OPERADORA. ¡No! ¡Oiga! ¡Por favor! ¡Escuche!
VLADI. *(Cuelga y rompe a llorar, desamparado. Se autolesiona varias veces en el antebrazo. Le sobreviene una arcada y vomita hasta casi perder el conocimiento.)*

**37**

*BAR DULCINEA.*

*ESMERALDA y JONÁS.*

ESMERALDA. Pero no lo voy a hacer por ti.
JONÁS. Vale.
ESMERALDA. Que te quede claro.
JONÁS. Me queda claro.
ESMERALDA. Lo voy a hacer por mí.
JONÁS. Me parece buena idea.
ESMERALDA. No me hables como si fueras mi padre.
JONÁS. ¿Puedo hablar?
ESMERALDA. Voy a pedir la baja porque estoy reventada.

JONÁS. Vale.
ESMERALDA. Porque ya no aguanto vivir de noche.
JONÁS. Entendido.
ESMERALDA. Yo.
JONÁS. Tú.
ESMERALDA. Porque me quiero cuidar.
JONÁS. *(Asiente.)*
ESMERALDA. ¿Lo entiendes?
JONÁS. Lo entiendo.
ESMERALDA. ¿Queda claro?
JONÁS. Perfectamente.
ESMERALDA. Porque necesito aire.
JONÁS. Vale.
ESMERALDA. Necesito que lo entiendas.
JONÁS. Lo entiendo.
ESMERALDA. Y que me apoyes.
JONÁS. *(La abraza.)*
ESMERALDA. Gracias.

**38**

*HABITACIÓN MUGRIENTA.*

*SITO continúa engrilletado.*

*VLADI se aferra al cuchillo y a una bolsa de basura que gotea un líquido espeso y oscuro. Parece un fantasma vengativo salido de un cuento de Edgar Allan Poe.*

SITO. ¡Creí que me dejabas aquí para siempre! ¿Ya no estás enfadado? ¿Qué te hicieron en el brazo? También te han torturado. Yo frené. ¿Traes más comida? ¿Por qué no me contestas? ¿Qué es eso? ¿Qué hay en la bolsa? ¿Es más comida? ¿Sigues enfadado? ¿Por qué te enfadaste? No quiero que te enfades conmigo. ¿Qué hay en la bolsa?
VLADI. Yo nunca estuve aquí.
SITO. No cambies la voz. Suenas raro. ¿Por qué hablas así? ¿Por qué sangras?
VLADI. Yo nunca estuve aquí.

SITO. Me hacen daño en la muñeca. Por favor. Me cortan la circulación. Por favor. Tengo la mano fría. El brazo dormido. Suenas raro. Como si tuvieras hormigas en la garganta. ¿Qué vas a hacer con el chuchillo, Vladi?

VLADI. No me llamo Vladi.

SITO. Eres Vladi. ¿Quieres clavármelo? Eres Vladi. ¿Cómo que no eres Vladi? ¿Por qué me miras así? Me miras como se mira a un asesino de niños. Tengo el brazo dormido. ¿Por qué me miras así? No me mires así. ¿Qué hay en la bolsa? Eres Vladi. No lo hagas. No me mires así. Eres Vladi. Vladi. Vladi. Vladi.

VLADI. Yo soy el último superviviente.

SITO. ¿Qué? No. Estaba fuera. El último estaba fuera. Me torturó. Negociaste con él. Negociamos los dos. ¿No te acuerdas? Sí, sí, donde Jonás, ¿no te acuerdas? Lo habíamos arreglado. Los helicópteros nos van a rescatar. Estabas dormido. Te oí hablar en sueños. Llamabas a tu padre. Me han robado las guadañas, decías. Tengo hambre, decías. Dejaré de crecer si no como, decías. Y la carne cruda y que te dolería el estómago si no comías. Tú eres Vladi. Vladi. Vladi. Vladi.

VLADI. Yo no soy Vladi, me llamo Tadeo.

SITO. ¿Puedo irme, Tadeo?

VLADI. Todavía no. Hay algo más.

SITO. No. Quiero irme. Tengo la boca seca. Aquí hace un calor de horno. Estoy sudado y me resfriaré. Empezaré a toser. Me asaré.

VLADI. Como si fueras un judío.

SITO. ¿Qué? No. Quiero irme, por favor. Necesito jabón.

VLADI. No importa qué desees. Solo importa si puedes conseguirlo. No engañarás a los buitres con jabón. Nosotros también lo intentamos.

SITO. Suéltame. ¿Por qué hablas así? Te digo que me quiero ir. Háblame normal.

VLADI. En la última asamblea se decidió otra cosa.

SITO. ¿Qué asamblea? ¿Quién? ¿Tú y yo?

VLADI. La que hicimos los refugiados en el muro de hormigón antes de morir. Levantamos el brazo en completo silencio para votar qué íbamos a hacer contigo. Cuál iba a ser el castigo más oportuno.

SITO. Vladi, por favor, vamos al bingo. Tengo dinero. Van a traerme cocaína.

VLADI. Yo soy Tadeo.

SITO. Tadeo. Vamos al bingo. Tengo dinero.

VLADI. No quieren que mueras con el estómago vacío.

SITO. ¿Quién?
VLADI. Nosotros.
SITO. Es que no tengo hambre. ¿A qué huele?
VLADI. Es el olor que traíamos con nosotros pegado a la espalda como un caparazón. Como almizcle. Como sudor y almizcle. Como delicioso pan de trigo horneado en las duchas. *(Vacía la bolsa sobre la cama: desechos orgánicos y cuatro gaviotas muertas.)* ¿Lo entiendes ahora?
SITO. *(Vomita.)*
VLADI. Si nos obligas, no lo dudes, y te resistes, vomitarás, y te exigiremos empezar de nuevo, hasta que los comas.
SITO. Yo no tuve la culpa. No hables así. ¿Por qué hablas así? No soy un animal. Yo no tuve la culpa. ¿Qué dices? No quiero comer nada.
VLADI. La asamblea se conformará con un trocito bien pequeño. Con una migaja nos sentiremos satisfechos.
SITO. Es que no tengo hambre.
VLADI. Te perdonaremos la vida.
SITO. ¿Me vas a matar?
VLADI. Confía en mí. Las decisiones se respetan. Podrás esperar a los helicópteros y volver a casa. Lo mejor es acabar de una vez con la nariz tapada. Al evitar el olfato se traga mejor. Lo que hiciste es incomprensible.
SITO. Yo no hice nada.
VLADI. Pero lo que no hiciste es peor. Sabías quiénes éramos. Sabías lo duro que fue llegar vivos hasta las puertas del campo. Caminar cientos de kilómetros sin una miserable tienda de campaña. Nos echaron de nuestras casas a punta de pistola. Lo sabíais. Los que huyeron por el mar se ahogaron. Todos. Echo de menos mi hogar, pero ese lugar ya no existe. Nos repudiasteis porque llegamos flacos y casi desnudos. Como cuando padeces una enfermedad terrible y nadie se atreve a mirarte. Nos recibisteis con piedras y las manos crispadas por si acaso os contagiábamos la pobreza. Los pobres no tienen historia. Os pagaban por ayudarnos.
SITO. Fue él. Fuiste tú. Fue Pozonegro.
VLADI. Hay una montaña de cadáveres que aumenta cada hora. Los traeremos aquí, uno a uno y sin pausa, si no acatas la decisión de la asamblea. Hasta que lo hagas. No tenemos prisa. Estos niños me recuerdan a los extraterrestres que a veces aparecen en las películas de acción. ¿A ti no?

SITO. ¿Qué niños?
VLADI. Imaginar que son de otro mundo te ayudará.
SITO. ¿Qué niños? Son gaviotas.
VLADI. Son niños.
SITO. Son gaviotas.
VLADI. Son niños. Imagina que son de un planeta muy lejano donde apenas llega el sol y la carne de los muertos se consume para resucitarlos y calmar a los vivos a punto de morir de inanición.
SITO. ¿Qué niños? ¿Por qué hablas así? ¿Quién eres?
VLADI. ¿Crees en Jesucristo y en que puede darnos la vida eterna? No son humanos. Son de otro planeta. Son de Plutón. O de un satélite de Saturno. De Europa. Los niños hacen tanto ruido al morir que cuando uno muere es como si todos murieran con él. Uno tras otro. Despacio. Con miedo. Solo son niños que hacen mucho ruido al morir.
SITO. Me duele al tragar. Las salchichas estaban crudas. Tengo ganas de hacer caca.
VLADI. Y a mí, y a todos los que aún viven nos duele al tragar.
SITO. No puedo hacer eso. Eran mis niños.
VLADI. Cuando dejan de chillar nos alegramos.
SITO. No chillaron. Fue un golpe seco. No quiero comerme a mis niños.
VLADI. Es terrible complacerse por algo así. Esos chillidos son insoportables.
SITO. Chillaron las ruedas y los frenos.
VLADI. ¿Has tenido alguna vez la oportunidad de escuchar los gemidos de un gatito bajo un coche justo en el momento de comprender que ha perdido a su madre?
SITO. *(Rompe a llorar sin consuelo.)*
VLADI. Peor. Porque no son gatos. Son niños. Nunca te acostumbras a oír morir a una criatura de diez años. La esperanza también es una maldición.
SITO. ¡Socorro! ¡Socorro! ¡Socorro! ¡Socorro!
VLADI. ¿A quién llamas?
SITO. Lo siento, lo siento, lo siento, perdona....
VLADI. ¿Por qué has hecho eso?
SITO. Fue sin querer, fue sin querer, se me escapó, lo siento mucho...
VLADI. Aquí no hay nadie.
SITO. Puedo explicarlo.
VLADI. Inténtalo.

SITO. *(No contesta.)*

VLADI. ¿No se te ocurre nada?

SITO. No fui yo. Las pastillas del freno estaban estropeadas. Gastadas. Yo había ido a la ITV, ¿sabes? En el taller me engañaron. Me dijeron que las habían cambiado, pero era mentira. Nadie me creyó. Pero era mentira. Pisé a fondo. Salí nervioso porque un niño se había caído por las escaleras. Y todos se enfadaron conmigo. Entonces el coche. Yo no quise enfadarme. Pero estaba nervioso. Y llovía. Y al salir... claro... llovía... y yo estaba nervioso... y salí sin mirar. Pero estaba mojado. Cruzaban solos. sin mirar. Las madres no estaban. Llovía. Yo no tuve la culpa. Yo no tuve la culpa.

VLADI. ¿De abandonarnos a nuestra suerte para morir porque no sabíais qué hacer con nosotros?

SITO. No te acerques. ¿Qué vas a hacer?

VLADI. Ayudarte. También era mi trabajo con los niños. Facilitarles las cosas. En la medida de lo posible. Para que nunca llegaran a atragantarse con la lección del día.

SITO. No eres profesor. El profesor soy yo. No soy médico. Soy profesor.

VLADI. ¿Quieres el cuchillo?

SITO. No. Quiero irme a casa.

VLADI. Te resultará más sencillo. Aunque supongo que referirías cerillas para hacer fuego y, al menos, hervirlos, ¿no es cierto?

SITO. *(Chilla aterrado.)*

VLADI. Buen provecho. Si no hay preguntas, daré por supuesto que lo has entendido. *(Deja el cuchillo a su alcance.)* O también puedes cortarte la mano para escapar.

SITO. *(Incapaz de reaccionar, solo acierta a emitir sonidos guturales.)*

**39**

*BAR DULCINEA.*

*ESMERALDA y JONÁS.*

ESMERALDA. Nos vamos a meter en un lío, ¿no?

JONÁS. De tres pares de cojones.

ESMERALDA. Pero alguien tiene que hacerlo.

JONÁS. No es por eso.

ESMERALDA. Ya.
JONÁS. Estoy acojonado.
ESMERALDA. Era por decir algo.
JONÁS. ¿Conoces a alguien que haya denunciado a un policía?
ESMERALDA. No.
JONÁS. Te quiero.
ESMERALDA. Y yo.

**40**

*HABITACIÓN MUGRIENTA.*

*SITO tiene plumas en la boca y sangra por la muñeca, aunque los cortes son superficiales y no revisten gravedad.*

*MUÑOZ ha entrado en casa y le ha arrebatado el cuchillo.*

SITO. Tadeo.
MUÑOZ. ¿Qué Tadeo?
SITO. Pozonegro.
MUÑOZ. ¿Dónde está Vladi?
SITO. ¿Cómo sería vivir en un cementerio de arañas?
MUÑOZ. *(Coge una camiseta del armario y aplica presión a las heridas de la muñeca.)*
SITO. Tengo que saberlo.
MUÑOZ. ¿Dónde está Vladi?
SITO. ¿Dijo adiós al marcharse?
MUÑOZ. Presiona fuerte. Presiona fuerte.
SITO. Si no me como a los niños volverá para torturarme. Quiero irme a casa.
MUÑOZ. Nadie te va a torturar. Ya estás a salvo. Aprieta fuerte… Eso es…
SITO. Las gaviotas amamantan a sus crías.
MUÑOZ. Voy a abrir la ventana para ventilar.
SITO. *(Aterrorizado.)* ¡No! ¡No! ¡No!
MUÑOZ. Vale, vale, vale, tranquilo.
SITO. Las gaviotas me robarán el desayuno. Hacen mucho ruido al morir.
MUÑOZ. ¿Te dijo a dónde iba?
SITO. He sido bueno. He sido bueno. He sido bueno. Comí un trozo pequeño. ¿Por qué no volvió para soltarme? Me lo prometió.

MUÑOZ. *(Manipula las esposas e intenta abrirlas con la llave de sus propios grilletes, pero no lo consigue.)*
SITO. Me prometiste que me podría ir. Me lo prometiste. Atropellé a unos niños, agente.
MUÑOZ. No pienses en eso ahora.
SITO. ¿Están bien? ¿Están bien?
MUÑOZ. Sí, están bien. No te preocupes. No fue nada. Solo un susto.
SITO. Gracias a dios, gracias a dios…
MUÑOZ. ¿A dónde fue Vladi?
SITO. ¿Los niños están bien, agente?
MUÑOZ. Sí, sí… están bien.
SITO. Si les llega a pasar algo me volvería loco.
MUÑOZ. No les pasó nada.
SITO. ¿Cómo podría vivir con algo así en la conciencia?
MUÑOZ. ¿Dónde está Vladi?
SITO. Andaría por la vida como un muñeco de trapo.
MUÑOZ. Está todo bien. De verdad. No te preocupes. Solo fue un susto. ¿A dónde fue Vladi?
SITO. Caminaría dando golpes al suelo cada seis pasos para aplastar las arañas que me perseguirían a todas horas.
MUÑOZ. Por suerte diste un volantazo a tiempo y no pasó nada. ¿Dónde está Vladi?
SITO. ¿Los niños están bien? ¿Están bien? Sentí un golpe seco. Como si hubiera aplastado a un perro muy pequeño sin correa.
MUÑOZ. Eso pasa siempre cuando se frena de golpe.
SITO. Oí a las madres chillar de horror.
MUÑOZ. Porque se llevaron un buen susto. No te preocupes. Todo está bien. Voy a llamar para que venga una ambulancia.
SITO. No, no, no, agente. No se vaya. No me deje aquí solo. No me atrevo a salir del coche.
MUÑOZ. Tranquilo, tranquilo, solo será un momento.
SITO. No, no, no, agente. No se vaya. No me deje aquí solo. No puedo soltar el volante.
MUÑOZ. Vale, vale, tranquilo…
SITO. ¿Los niños están bien?
MUÑOZ. Sí.
SITO. ¿Los niños están bien?

MUÑOZ. Sí.
SITO. ¿Los niños están bien?
MUÑOZ. Sí.

**41**

*MURAL DE ESQUELAS EN LA FACHADA DE LA IGLESIA.*

*VLADI lanza cuchilladas al aire como un sonámbulo sobre un mar de alfileres y termitas, y en la otra mano sujeta el bote de aerosol rojo.*

*La GAVIOTA le observa.*

GAVIOTA. *(Con la voz de la reportera.)* Oigo los helicópteros.
VLADI. Me rindo.
GAVIOTA. Ya vienen a buscarte.
VLADI. No quiero dormir en una bolsa de plástico.
GAVIOTA. Es la última escena.
VLADI. Me gustaría dormir como si fuera un niño y que alguien me lea un cuento.
GAVIOTA. Si te rindes ahora los buitres te confundirán con un cadáver y tu vida habrá sido un suspiro inútil.
VLADI. Harán películas con mi nombre. Pozonegro sobrevivió. Todos los telediarios del mundo contarán mi historia cada hora. *(Se sienta bajo las esquelas.)*
GAVIOTA. Los diplomáticos te recibirán con los brazos abiertos y golosinas de chocolate y caviar. No es hora de morir.
VLADI. *(Se levanta, pero apenas se mantiene en pie.)*
GAVIOTA. Corta las cuerdas.
VLADI. *(Trata de cortar unas ataduras imaginarias que atenazan sus muñecas y tobillos.)*
GAVIOTA. Ya oigo los helicópteros.

*ESMERALDA y JONÁS salen del DULCINEA.*

ESMERALDA. ¡Vladi, por dios!
JONÁS. ¡Vladi! ¡Qué haces!
VLADI. ¡Fu! ¡Fu! ¡Fu! ¡Fu!
ESMERALDA. ¡Vladi, cariño, tranquilo!

JONÁS. Déjame ayudarte. Ven. Vamos al bar.
ESMERALDA. ¡Jonás! ¡Cuidado!
JONÁS. *(Esquiva por muy poco una cuchillada en el estómago.)* ¡Eh! ¡Eh! ¡Quieto! ¡Vladi!
ESMERALDA. ¡Jonás! ¡No te acerques!
JONÁS. ¡Quieto! ¡Quieto!
VLADI. ¡Fu! ¡Fu!
JONÁS. ¿Quieres una cerveza? Tengo quicos. Dame el cuchillo.
VLADI. ¡Suelta las tijeras!
JONÁS. No tengo nada, ¿ves? No tengo nada.
VLADI. Quieres cortarme los párpados para que nunca deje de mirar.
ESMERALDA. ¡Jonás! ¡No te acerques!

*A lo lejos comienza a distinguirse el sonido de una moto de reparto a domicilio que se acerca por una de las calles aledañas.*

VLADI. *(Mira al cielo.)* Estoy aquí, estoy aquí, estoy aquí, estoy aquí, estoy aquí.
JONÁS. ¡Vladi, por favor!
VLADI. Estoy aquí, estoy aquí, estoy aquí, estoy aquí, estoy aquí, estoy aquí.
ESMERALDA. ¡Vladi!

*La moto pasa muy cerca.*

JONÁS. ¡Vladi!
VLADI. Aquí. Estoy aquí. Aquí, aquí, aquí, aquí. Estoy aquí. Estoy aquí. Estoy vivo. Estoy vivo. Vivo. Sobreviví. Nunca dejáis a nadie atrás.
JONÁS. *(Se abalanza sobre él tratando de arrebatarle el cuchillo y forcejean.)*
VLADI. Quitádmelo de encima.
ESMERALDA. ¡Jonás!
VLADI. Estoy vivo.
ESMERALDA. ¡Que te mata!
VLADI. ¡Quitádmelo de encima!
ESMERALDA. ¡Déjalo tranquilo!
JONÁS. *(Esquiva otra cuchillada mortal y retrocede fuera de su alcance.)*

*La moto pasa de largo y se aleja.*

VLADI. ¡No! ¡Volved! ¡Qué hacéis! Estoy aquí. ¡No me habéis visto! Volved. Joder. Volved. Volved. Estoy vivo. Volved. No me dejéis atrás. Volved. (Se orina encima.)
ESMERALDA. Hay que llamar a la policía.
JONÁS. Dejé el móvil dentro.
ESMERALDA. Yo también.
GAVIOTA. Los coroneles te han traicionado.
JONÁS. Joder. *(Corre hacia el bar y entra.)*
ESMERALDA. Cariño, tranquilo.
GAVIOTA. Llegó tu hora.
VLADI. ¿Qué hago?
ESMERALDA. Suelta el cuchillo, amor.
GAVIOTA. Escribir tu epitafio.
VLADI. *(A punto de colapsar, suelta el cuchillo, escribe con el aerosol sobre las esquelas: "YO TAMBIEN ESTUVE AQUÍ", y se tiende en el suelo sin fuerzas.)*
ESMERALDA. *(Corre hacia el bar y entra.)*
GAVIOTA. ¿Puedes hablar?
VLADI. *(Murmura algo ininteligible.)*
GAVIOTA. No soy un ángel. Soy otra cosa.
VLADI. *(Murmura algo ininteligible.)*
GAVIOTA. Vivo en los débiles y en los enfermos.
VLADI. *(Murmura algo ininteligible.)*
GAVIOTA. Sí. Lo dice la Biblia. Sois como animales prehistóricos. Grandes. Poderosos. Sanguinarios. Solo sabéis ir en línea recta. Ignoráis lo que no veis. Despreciáis cualquier cosa que no seáis vosotros mismos. Creéis distinguir una luz, a lo lejos, y hacia allí os dirigís. Desde que nacéis. Desde el minuto uno. Sin mirar a vuestro alrededor. Deseáis algo y no paráis hasta conseguirlo o morir. A cada paso que dais, la tierra tiembla y el agua se evapora. Al oíros llegar, los animales más pequeños huyen, aunque sepan que es cuestión de tiempo que los alcancéis. Porque no hay agujero en el universo lo suficientemente profundo y oscuro donde pasar desapercibidos a vuestro fino y demente olfato.
VLADI. *(Murmura algo ininteligible.)*
GAVIOTA. ¿Piensas en cómo te recordarán?
VLADI. *(Asiente.)*

GAVIOTA. ¿Tienes miedo?
VLADI. *(Asiente.)*

*ESMERALDA y JONÁS salen del bar.*

ESMERALDA. ¡Vladi!
VLADI. *(No se mueve.)*
JONÁS. ¿Cojo el cuchillo?
ESMERALDA. Sí.
JONÁS. *(Se acerca despacio.)*
ESMERALDA. Ten cuidado.
VLADI. *(No se mueve.)*
JONÁS. *(Coge el cuchillo y vuelve junto a Esmeralda.)*
GAVIOTA. Pide un deseo.
VLADI. *(Murmura algo ininteligible.)*
GAVIOTA. Deseo concedido. *(Alza el vuelo.)*

*Llega MUÑOZ. Inexpresivo. No se acerca a su hermano. Solo le mira.*

VLADI. Hermanito.
MUÑOZ. *(No dice nada.)*
VLADI. Ya estás aquí, menos mal.
MUÑOZ. *(No dice nada.)*
VLADI. ¿Dónde estabas?
MUÑOZ. *(No dice nada.)*
VLADI. Tenía mucho miedo.
MUÑOZ. *(No dice nada.)*
ESMERALDA. ¿No vas a decirle nada?
MUÑOZ. *(No responde.)*
ESMERALDA. Hijo de puta.
JONÁS. Esmeralda.
MUÑOZ. *(No reacciona.)*
ESMERALDA. Que se joda.
JONÁS. Esmeralda.
ESMERALDA. *(Acuna a Vladi en su regazo.)* Tranquilo. Respira despacio. Ya está. Estoy a tu lado.

VLADI. Qué susto más grande.
ESMERALDA. No tengas miedo.
VLADI. ¿Por qué no me contestabas? Te llamé a gritos.
ESMERALDA. No te muevas, cariño.
VLADI. ¿No me oías? Tuve una pesadilla. Tiraba piedras a los muertos y me asustaba mucho por culpa de unos helicópteros. Había mucho humo y me ahogaba. Tú no estabas. Habías desaparecido. No te encontraba por ningún lado. Preguntaba por ti y nadie sabía quién eras.
ESMERALDA. Estoy aquí.
VLADI. Y una gaviota muy grande y sin plumas me cagaba encima. Una cagada blanca en el pantalón y el pelo. Y yo me frotaba la mancha para limpiarla, pero solo conseguía extenderla. Hacía mucho frío y todo el mundo estaba triste.
ESMERALDA. No muevas la cabeza.
VLADI. Tengo hambre y mucho sueño.
ESMERALDA. Enseguida vamos a dormir. Y cenamos lo que te apetezca.
VLADI. Patatas rellenas y arroz con leche.
ESMERALDA. Las dos cosas.
VLADI. *(Tose.)* Tengo tos, no quiero ir al colegio.
ESMERALDA. No te preocupes. Firmo un justificante y listo.
VLADI. Mañana es mi cumpleaños. ¿Te acuerdas?
ESMERALDA. Claro que me acuerdo. Verás que bien lo pasamos.
VLADI. ¿Dónde vamos a ir?
ESMERALDA. Donde tú quieras.
VLADI. Al parque de bolas.
ESMERALDA. Sí. Fiesta en el parque de bolas. Era una sorpresa. No le digas a nadie que te lo chivé.
VLADI. *(Sonríe.)*
ESMERALDA. Eso es. Respira tranquilo.
VLADI. Ese es Jonás.
ESMERALDA. Sí. Es Jonás.
VLADI. Hola, Jonás.
JONÁS. Hola, Vladi.
VLADI. ¿Y quién es ese?
MUÑOZ. *(No reacciona.)*

ESMERALDA. No es nadie, cariño.
VLADI. ¿Por qué me mira así?
ESMERALDA. No le mires. Mírame a mí.
VLADI. Dile a papá que no se enfade. *(Tose.)* No volveré a pirar clase, te lo prometo. *(Tose.)* La de matemáticas me tiene manía.
ESMERALDA. Papá no está enfadado.
VLADI. Papá siempre está enfadado.
ESMERALDA. No llores, Vladi, no llores.
VLADI. Es que me duele mucho la tripa.
ESMERALDA. *(Le frota el estómago.)*
VLADI. Aquí. Me duele mucho como por aquí.
ESMERALDA. Se te pasará con el jarabe.
VLADI. Sabe mal. Sabe a pis. Estoy mojado. Me he hecho pis encima.
ESMERALDA. No importa. A mí también me pasa.
VLADI. ¿Te has hecho pis encima?
ESMERALDA. Sí.
VLADI. *(Ríe.)* Eres un cochino. *(Ríe.)* Ya no llueve.
ESMERALDA. No, ya no llueve.
VLADI. Cómo cantan los pájaros, ¿eh?
ESMERALDA. Sí, cantan muy bonito.
VLADI. Lo siento, lo siento, lo siento…
ESMERALDA. No te preocupes. No llores. De verdad. No llores.
VLADI. Se me estropeó la lavadora. No puedo lavar la ropa. No tengo calzoncillos limpios.
ESMERALDA. Yo te compro una nueva.
VLADI. Todo va a ir bien, ¿verdad, hermanito?
ESMERALDA. Sí, todo irá bien.
VLADI. Te quiero.
ESMERALDA. Y yo a ti, pequeño. Te quiero mucho.

*VLADI se duerme mientras ESMERALDA continúa acunándolo como se acuna a un cachorro atropellado a la puerta de un colegio. Hasta que las luces frías de la ambulancia espantan a las gaviotas y todo, por fin, se queda en silencio.*

OSCURO



# RESEÑAS

# RESEÑA BIBLIOGRÁFICA

**Belén Franco Pérez**
Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura
bfrancop01@educarex.es




***Los Meininger y el nacimiento de la dirección escenica* de Pablo Iglesias Simón.** Primera edición 2024. Editorial Fundamentos, colección Arte.

ISBN978-84-245-1439-6
Depósito legal: M-22821-2024.
fundamentos@fundamentos.es

Pablo Iglesias Simón, nació en Madrid en 1977. Titulado Superior en la especialidad de Dirección Escénica por la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD) y Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad Complutense de Madrid. En el ámbito teatral ha realizado labores de dramaturgo, diseñador de espacios sonoros y director de escena. En la actualidad dirige la RESAD y preside la Asociación española de Centros Superiores de Enseñanzas Artísticas (ACESEA), además de ser miembro del Consejo Superior de Enseñanzas Artísticas.

Con este manual, Pablo Iglesias Simón, consigue combinar de forma magistral la profundidad analítica que abala un riguroso trabajo y la claridad en su exposición. “Los Meninger y el nacimiento de la dirección escénica”, es una

magnífica guía para viajar por la historia del teatro y comprender mucho mejor la importancia de la compañía de "Los Meninger" en la consolidación de la figura del director de escena.

Iglesias Simón, sirviéndose de un lenguaje cercano y con ejemplos ilustrativos, evita tecnicismos innecesarios y ofrece una narrativa fluida, que facilita la comprensión de ideas complejas. Con esta publicación se consigue exponer de manera clara y amena, la relevancia que el papel de Los Meninger tiene en la evolución del teatro, sea un tema comprensible tanto para lectores especializados como para aquellos menos ilustrados.

Iglesias Simón no se limita a describir los hechos históricos, sino que analiza cómo esta compañía revolucionó la concepción del teatro al introducir una figura centralizada que coordinaba todos los aspectos de la puesta en escena. El autor explora las influencias artísticas e ideológicas de Los Meninger, así como su impacto en posteriores generaciones de directores y compañías teatrales. Este enfoque analítico permite a los expertos profundizar en aspectos menos conocidos o discutidos de la historia del teatro.

Iglesias Simón describe cómo Los Meninger transformaron el proceso de producción teatral, otorgando al director un papel central en la interpretación del texto, la coordinación de los actores y la integración de los elementos visuales y sonoros. Este análisis no solo resalta la importancia histórica de la compañía, sino que también invita a reflexionar sobre el papel del director en el teatro contemporáneo.

El libro está estructurado de manera lógica y progresiva, lo que facilita la comprensión de los conceptos expuestos. Cada capítulo aborda un aspecto específico de la contribución de Los Meninger, desde su contexto histórico hasta su legado artístico. Además, el autor complementa su análisis con referencias a fuentes primarias y secundarias, lo que añade un nivel adicional de profundidad y credibilidad a su trabajo

"Los Meninger y el nacimiento de la dirección escénica" es una obra imprescindible para cualquier persona interesada en la historia del teatro y su evolución. Pablo Iglesias Simón ha logrado con su publicación hacer una contribución significativa al estudio del teatro moderno. Sin duda, una lectura recomendada para ampliar horizontes y comprender mejor el arte teatral.



# ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ
# PARÁBASIS

El número X de *Parábasis* terminó de imprimirse el 27 de marzo de 2025 coincidiendo con el Día Mundial del Teatro, conmemoración instaurada en 1961 por el Instituto Internacional del Teatro con el apoyo de la Unesco y con el propósito de potenciar el valor del teatro como medio para el entendimiento y la paz entre las naciones.




## PRELIMINARES

**Introducción.** Ángel Jiménez Iglesias

**Prólogo.** Francisco Palomino

**Dando voz a las nuevas Pitias: Creación femenina en las artes escénicas.** Ángel Jiménez Iglesias

## INVESTIGACIÓN

**El personaje de la madre en textos del teatro clásico español.** Francisco Alberola Miralles

**La falacia del conflicto interno. Una visión desde el teatro político.** J. I. Alcalde Prieto

**El Arte Dramático como herramienta educativa: Un enfoque transformador en la educación.** Lucía M. de Luque Rodríguez

**Edipo. Deconstrucción del mitema del pie herido.** Rodolfo García Añez

**El arte del silencio. El silencio en el arte. Aproximación al concepto.** N. Raquel Jiménez-Galán

**El uso del teatro como estrategia del aprendizaje en el campo de la historia.** Angel Muñoz Álvarez / Laura Fernández Monge

**La estética del horror. El cabaret gore del Thèatre du Grand Gignol.** Diego Real Bautista

## PROYECTO *ACORDA MARIA!*

**Presentación.** G. Inmaculada Guillén Guillén

**Dramaturgias**

*El Testimonio de Maria da Conceição Matos Abrantes.* Carmen M. Galarza

*Las Tareas.* David Herrero Lorenzo

*¿A dónde vamos a llegar?* David Herrero Lorenzo

## RESEÑA BIBLIOGRÁFICA

***Los Meininger y el nacimiento de la dirección escénica* de Pablo Iglesias Simón.** Belén Franco Pérez

## CERTAMEN TEATRAL PARÁBASIS

*Josefus.* Asier Aparicio (Ganador 2023)

*El pornógrafo y la feminista.* Antonio Cremades (Accésit 2023)

*En la red.* Virginia Campon (Ganadora 2024)

*El levantamiento del vacío.* Jóse Busto (Accésit 2024)



EDITORA REGIONAL DE EXTREMADURA

ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE EXTREMADURA

JUNTA DE EXTREMADURA