

Los esclavos 2

LOS ENGRANAJES

De RAÚL HERNÁNDEZ GARRIDO

raulhgar@gmail.com

Versión 2009

premio de teatro Villa de Madrid - Lope
de Vega 1997

dramatis personae:

NINA, 24 años
MIGUEL, 52 años
SERGIO, 26 años

MADRE
MONJA
TERESA
AMANTE
PROSTITUTA
MÉDICO
CARNICERO
MENDIGA
NIÑO

ENCUESTADOR
FUNCIONARIA
PERIODISTA
MONJAS
OBREROS
POLICÍAS
GUARDIANES

LOS ENGRANAJES

UNO. -

(Una boda civil. Todos los actores que intervienen en la obra están presentes sobre el escenario, en la sala de espera de los Juzgados. Entre ellos, los que incorporan a MIGUEL y NINA. NINA está vestida con un traje largo, no un traje de novia, ni siquiera un traje blanco. MIGUEL, agobiado por el calor inaguantable, devora un gran helado de cucurucho, mientras suda como si fuera un grifo abierto. Por MEGAFONÍA, una lista inacabable de parejas de apellidos y números de salas.)

MEGAFONÍA:

Saavedra y Pérez, sala 106. González y Álvarez, sala 104. García y González, sala 108...

NINA:

¿Tienes los anillos?

(Miguel se rebusca por la ropa, en todos los bolsillos. El helado le chorrea por la camisa. Periódicamente, salen parejas de recién casados de rostro anónimo, sobre los que caen, de forma maquinal, lluvias discretas de arroz.)

Los ibas a traer tú.

MIGUEL:

Los había guardado...

NINA:

Me los debías haber dado a mí.

MIGUEL:

Los tengo... Deben estar aquí.

NINA:

Cuidado.

*(El helado de Miguel ensucia el traje de Nina.
NINA grita.)*

MIGUEL:

Lo siento.

NINA:

Lo siento, lo siento. Eso ya lo sé, que siempre lo sientes.

¡Mira cómo me has dejado!

MIGUEL:

Cuánto lo siento... Perdona. Lo siento mucho. Espera. Deja que te limpie.

NINA:

No me toques. Si sigues así vas a hacer que se corra la mancha. Tira esa mierda de helado de una vez.

MEGAFONÍA:

Vázquez y Guindero, sala 102. Gutiérrez y Velilla, sala 109...

MIGUEL:

Nos llaman.

NINA:

Yo no pienso ir así. ¿En mi boda, con una mancha como ésta? Jamás.

MIGUEL:

Tenemos que entrar ya. Por favor. No podemos arriesgarnos a perder el turno, eso nos supondría otros siete meses de espera.

MEGAFONÍA:

Bárcena y López, sala 102. Último aviso, Miguel Gutiérrez y Nina Velilla, sala 109.

MIGUEL:

Por favor, vamos. ¿No lo has oído? Último aviso. Lo acaban de decir. Nina, por favor.

NINA:

No te pongas nervioso. Por que esperen un poco no pasa nada.

(NINA se limpia el vestido.)

MIGUEL:

Nina, me he preguntado muchas veces si tú... Vamos, si has pensado bien lo que vas a hacer.

NINA:

¿Y tú, estás seguro?

MIGUEL:

Lo he estado esperando tanto.

NINA:

Esta mancha no tiene solución.

MIGUEL:

Lo siento. No sabes cuánto lo siento. No sabes lo que

siento. Que siento que...

NINA:

Vamos.

(El escenario se abre dejando ver un despacho con una bandera española sobre la mesa y presidido por el retrato del Jefe del Estado. La FUNCIONARIA que lo ocupa espera con impaciencia a Nina y Miguel. Dos guardas empujan a la pareja hacia la mesa.)

FUNCIONARIA:

Por favor, dense prisa. No podemos perder tiempo.

(Miguel y Nina se acercan apresuradamente a la gran mesa oficial.)

FUNCIONARIA:

Miguel Gutiérrez, se le acusa de asesinato de Sergio Espinosa. Nina Velilla, se le acusa de incitación en el asesinato de Sergio Espinosa y de antropofagia. Miguel, ¿tomas a Nina Velilla como mujer?

NINA:

Sí, le tomo.

(La MADRE de NINA habla con una MONJA.)

MONJA:

Le daremos educación y alojamiento, le daremos de comer pero, antes, alimentaremos su espíritu.

MADRE:

Es tan pequeña.

MONJA:

Tenemos internas de mucha menos edad. Hay pabellones enteros de niñas casi recién nacidas. Nunca extrañan a su madre, en nada. Las novicias se encargan de darles el pecho. La nuestra es una institución que con sus más de trescientos años de antigüedad jamás ha recibido quejas de sus cometidos.

MADRE:

Sé que aquí estará bien atendida.

MONJA:

Somos estrictas con nuestras normas. Absoluto retiro entre semana. Sólo se permiten visitas familiares los domingos por la tarde. Una vez al mes, el primer fin de semana, podrá llevársela a casa.

MADRE:

Quiero para ella lo mejor. Soy pobre. Sé que esto es más de lo que yo puedo darle.

MONJA:

Nuestra institución corre con todos los gastos si la madre no puede permitírselo.

MADRE:

Para una mujer sola la vida se hace muy difícil.

MONJA:

Ésta es una vida de paso. Quien no castiga la carne morirá en la eternidad.

MADRE:

¿No es penitencia suficiente perder una hija?

MONJA:

Una hija del pecado. Nosotros la reconquistaremos para la gloria.

MADRE:

No la veré nunca más.

MONJA:

Podrá visitarla en los días permitidos, más una semana en Navidad y un mes completo en verano.

MADRE:

¿Qué días me dijo que podría visitarla?

MONJA:

Los domingos por la tarde, y una vez al mes podrá llevársela con usted durante todo un fin de semana.

MADRE:

Si no vengo, si no pudiera venir, ¿ustedes comprenderían?

(Dos monjas cogen por los brazos a NINA y la sientan en un taburete. Le quitan el vestido y le ponen un camisón de tela basta.)

CORO FEMENINO:

Santa María./Ruega por nosotros.
Santa Madre de Dios./Ruega por nosotros.
Santa Virgen de las vírgenes./Ruega por nosotros.
Madre de Cristo./Ruega por nosotros.
Madre de la Iglesia./Ruega por nosotros.
Madre de la divina gracia./Ruega por nosotros.
Madre purísima./Ruega por nosotros.
Madre castísima./Ruega por nosotros.
Madre virginal./Ruega por nosotros.
Madre sin mancha./Ruega por nosotros.
Madre inmaculada./Ruega por nosotros.
Madre amable./Ruega por nosotros.
Madre admirable./Ruega por nosotros.
Madre del Buen Consejo./Ruega por nosotros.
Madre del Creador./Ruega por nosotros.
Madre del Salvador./Ruega por nosotros.

Virgen prudentísima./Ruega por nosotros.
Virgen digna de veneración./Ruega por nosotros.
Virgen digna de alabanza./Ruega por nosotros.
Virgen poderosa./Ruega por nosotros.
Virgen clemente./Ruega por nosotros.
Virgen fiel./Ruega por nosotros.
Espejo de justicia./Ruega por nosotros.
Trono de sabiduría./Ruega por nosotros.
Causa de nuestra alegría./Ruega por nosotros.
Vaso espiritual./Ruega por nosotros.
Vaso digno de honor./Ruega por nosotros.
Vaso insigne de devoción./Ruega por nosotros.
Rosa mística./Ruega por nosotros.
Torre de David./Ruega por nosotros.
Torre de marfil./Ruega por nosotros.
Casa de Oro./Ruega por nosotros.
Arca de la Alianza./Ruega por nosotros.
Puerta del cielo./Ruega por nosotros.
Estrella de la mañana./Ruega por nosotros.
Salud de los enfermos./Ruega por nosotros.
Refugio de los pecadores./Ruega por nosotros.
Consuelo de los afligidos./Ruega por nosotros.
Auxilio de los cristianos./Ruega por nosotros.
Reina de los Ángeles./Ruega por nosotros.
Reina de los Patriarcas./Ruega por nosotros.
Reina de los Profetas./Ruega por nosotros.
Reina de los Apóstoles./Ruega por nosotros.
Reina de los Mártires./Ruega por nosotros.
Reina de los Confesores./Ruega por nosotros.
Reina de las Vírgenes./Ruega por nosotros.
Reina de los Santos./Ruega por nosotros.
Reina concebida sin pecado original./Ruega por nosotros.
Reina elevada al cielo./Ruega por nosotros.
Reina del Santísimo Rosario./Ruega por nosotros.
Reina de la familia./Ruega por nosotros.
Reina de la paz./Ruega por nosotros.

(En lo que sigue, continúan con la salmodia del rosario.)

(Una monja comienza a cortarle el pelo a NINA. Los mechones, gruesos e informes, caen al suelo al ritmo del recitado. Un foco de luz dura ilumina a NINA. Ella se siente herida por esa luz que quema. El ENCUESTADOR se sienta frente a ella.)

ENCUESTADOR:

Fue entonces cuando decidieron trocear el cadáver.

NINA:

No, entonces no fue. Ya era tarde. Le dejamos sobre la alfombra. Estábamos demasiado cansados.

ENCUESTADOR:

Le dejaron en la alfombra toda la noche.

NINA:

Nos fuimos a la cama. Ya le dije que mi marido estaba muy cansado. La sangre se coaguló enseguida. Dejó de sangrar. Bajo la cabeza había una mancha oscura. Yo le miraba y lo único que me preocupaba entonces era cómo iba a limpiar aquella mancha. Aunque lo más seguro es que tendríamos que deshacernos de la alfombra. Con esa mancha no podíamos pensar en conservarla. Con todas las técnicas que tienen ustedes seguro que en seguida detectarían la sangre. Y eso sería una prueba más.

Pero cómo íbamos a deshacernos de esa alfombra. Fue regalo de bodas de mi madre. En invierno me sentaba sobre ella y recorría con el dedo sus dibujos. Pero nunca logré seguir sus líneas sin perderme. Se entrecruzaban una y otra vez, y al final siempre acababan confundándome. Seguía una y sin darme cuenta ya la había abandonado por otra, y luego otra, y otra. Entonces empezaba de nuevo, aunque a veces tenía que dejarlo para irme a dormir, porque el sueño me cerraba los ojos. Es increíble lo hipnóticas que pueden llegar a ser estas alfombras.

ENCUESTADOR:

Describame la mancha.

NINA:

No era muy grande, estaba muy oscura. Algo más pequeña que su cabeza, poco más. La apoyaba sobre la mancha como si fuera una almohada. Con satélites alrededor.

ENCUESTADOR:

¿Satélites?

NINA:

Cuatro manchas más pequeñas, del tamaño de una moneda. Disminuyendo según se alejaban de la grande. Girando

alrededor de su cabeza. Y sus ojos abiertos. Ciérrale los ojos, ciérrale los ojos. Me dieron ganas de gritar, pero no lo hice. Ciérrale los ojos. Le pedí a Miguel que se los cerrara. Yo no pude tocarle. Aún estaría caliente. Con los ojos cerrados, parecía dormir. Como disfrutando de un buen sueño.

ENCUESTADOR:

¿Está bien segura de que él no estaba vivo?

NINA:

Estaba muerto, muerto. Pero él aún parecía sonreírme. Me sonreía.

ENCUESTADOR:

(En voz monótona, que se confunde con el recitado del Rosario.)

Nina Velilla, veinticuatro años, un metro cincuenta y siete centímetros, cuarenta y cuatro kilos, de pelo rubio, casi blanco, liso, lacio. Color de ojos gris-azulado, grandes. Párpados perpetuamente enrojecidos. Sin cejas. Piel blanca, recubierta por un vello corto, espeso y blanco. De complexión delgada, enfermiza. Es piel y huesos. Sus pechos son desproporcionados, demasiado grandes para su estatura y muy caídos para su edad. Sus pezones grandes y blandos, sin apenas color. Sus caderas, estrechas, en las que sobresale pronunciadamente la pelvis. Marcas corporales: en el hombro izquierdo, la huella de alguna vacuna, de una pulgada de diámetro. Una cicatriz entre el pecho y el abdomen, otra en la parte derecha baja del vientre, consecuencias de operaciones quirúrgicas. Su sexo ofrece también huellas de alguna intervención realizada sin ningún tipo de escrúpulo, una operación posiblemente ilegal.

MONJA:

Carne de pecado, arrepiéntete y prepárate a tomar el cuerpo de Cristo.

(La MONJA abre su sayo y obliga a NINA a mamar de su seno. NINA se resiste y la muerde. La MONJA grita y le abofetea.)

NINA:

No me volváis a tocar. Nadie me volverá a poner la mano encima.

MONJA:

(A la MADRE.)

Su cuerpo es el de una niña, pero Satanás lo habita.

MADRE:

Trátenla con dureza. No ha tenido un padre que la educara. Le hace falta mano dura.

MONJA:

Siempre será una hija del pecado.

MADRE:

Si ustedes no la admiten, ¿qué será de ella?

MONJA:

No podemos hacernos cargo.

MADRE:

¿Es que no tienen compasión?

MONJA:

De nosotras depende la educación de muchos. Por salvar a uno no vamos a perder a cien.

MADRE:

Sólo les pido una oportunidad más. Se lo pido por favor. Se lo suplico. Ahora que estoy logrando salir de penurias. Podría pagar una parte de su educación.

MONJA:

Las normas en esta institución son sagradas.

MADRE:

Puedo adelantarles algo ahora. Para mí es imposible hacerme cargo de ella. Tenga compasión.

MONJA:

Por una vez, haremos una excepción. Por esta vez.

MADRE:

Gracias, madre, muchas gracias.

MONJA:

¿Quiere verla?

MADRE:

Hoy ya no puedo. Se me ha hecho tarde. No le diga que estuve aquí.

*(Una compañera de internado se acerca a NINA.
Lleva una maleta de la mano.)*

TERESA:

Nina, Nina, es Navidad.

(Una lluvia de blancos copos de algodón cae sobre las dos mujeres.)

NINA:

¿Te vas?

TERESA:

Mis abuelos han venido a buscarme. Pasaré toda una semana con ellos.

NINA:

¿Has visto a mi madre?

TERESA:

Nina, me gustaría llevarte conmigo. Hay sitio para las dos. A mis abuelos no les importará.

NINA:

No me dejarán salir de aquí.

TERESA:

Vente conmigo. Pasaremos las Navidades juntas, lejos de las monjas.

(Canta.)

"Monja, monjita, culo de algodón, cántame un rosario, dame tu devocionario..."

(NINA canta a dúo con Teresa. Se ríen. Nina calla, dejando que TERESA se ría sola.)

NINA:

No voy a salir de aquí. Nunca podré salir de aquí. Voy a morirme aquí, me enterrarán entre estas paredes.

TERESA:

Nina, no digas eso. Ven conmigo.

NINA:

Te estás burlando de mí. Déjame en paz. ¿Por qué no me muero de una vez?

TERESA:

Nina, me voy a casar. Voy a formar un hogar, al lado de un hombre que me quiere. Ya tenemos comprada la casa. Es preciosa. Tú también encontrarás quien te quiera y podrás salir de aquí.

NINA:

¿Eres feliz?

TERESA:

Sí, soy feliz. Y tú también tienes que serlo.

NINA:

¿Dónde está mi madre? ¿Por qué mi madre no viene nunca a verme?

MADRE:

Yo estoy muy ocupada. Me será imposible venir a verla. Atiéndanla bien aunque yo no venga.

NINA:

Madre, ¿por qué te avergüenzas de mí? ¿Cuál ha sido mi pecado?

MADRE:

Siempre has sido una puta.

NINA:

Madre, soy tu hija. ¿Por qué me hablas de esa manera?

MADRE:

Si no hubiera sido por ti, otra vida hubiera sido la mía. Al nacer, me hundiste en el fango.

NINA:

Los fines de semana todas las niñas salen con sus padres. Las que no los tienen, encuentran familias que las tratan como si fueran hijas tuyas. El internado se me hace muy grande cuando me quedo sola.

MADRE:

Tendrías que saber lo que es estar sola de verdad. No debería haber dejado que nacieras. Tienes el diablo dentro.

NINA:

Me obligaste a abortar. A matar lo que más quería.

MÉDICO:

Nunca más volverá a tener hijos.

NINA:

¡Nunca podré tener un hijo, un hijo de mi sangre! Nunca sabré cual es la sensación de tener un ser vivo dentro de mí. Has hecho que mis brazos sean huérfanos para siempre.

MADRE:

Tu pecado no tiene medida. Me arrepiento de haberte dejado ver la luz del sol.

MONJA:

Tendrá que llevársela.

MADRE:

Tengan compasión de una madre soltera.

MONJA:

No podemos soportar más escándalos. Esa criatura está maleando a todas las internas. Su conducta es vergonzosa.

MADRE:

¿Qué ha hecho ahora?

MONJA:

Pregúnteselo a ella.

(El ENCUESTADOR se viste con una toga de juez y se cubre la cabeza con un peluquín empolvado.)

ENCUESTADOR:

Nina Velilla, levante la cabeza.

MONJA 2:

Se ha desvanecido.

ENCUESTADOR:

Haga que recobre la consciencia. Nina Velilla, ¿me escucha?

NINA:

Sí, escucho.

ENCUESTADOR:

Nina Velilla, ¿se declara inocente o culpable de los cargos que se le imputan?

(NINA no parece entender la pregunta.)

ENCUESTADOR:

Nina Velilla, ¿se declara inocente o culpable de los cargos que se le imputan?

MONJA:

Conteste cuando se le pregunta.

FUNCIONARIA:

Conteste a su señoría.

ENCUESTADOR:

Nina Velilla, ¿se declara inocente o culpable de los cargos que se le imputan?

NINA:

(Tras un momento de silencio.)

Culpable.

(La escena hierve con los comentarios de los asistentes. Hay sorpresa, estupor, indignación.)

PERIODISTA:

El país se remueve de indignación y horror ante el triste caso de Miguel Gutiérrez y Nina Velilla. Acusados de asesinar a Sergio Espinosa, amigo de la familia y al parecer amante de Nina Velilla, tras un enfrentamiento entre la víctima y el marido. Nina Velilla decidió trocear el cadáver y picar su carne para cocinar con ella hamburguesas. Hoy, Velilla se ha declarado culpable de los cargos que el fiscal ha presentado contra ella.

(El PERIODISTA, micrófono en mano, procede a realizar una ENCUESTA entre los asistentes, incluso entre los espectadores, acerca de sus impresiones sobre el crimen de NINA. El sonido de las entrevistas va desvaneciéndose.)

(La escena adquiere un tono íntimo, las luces en penumbra, casi un ambiente mágico. Una cama de matrimonio. MIGUEL toma a NINA en brazos y la lleva hasta el tálamo. NINA va abrazada a él, sostenida por sus brazos con la ligereza de un cuerpo hecho de plumas.)

MIGUEL:

Estás llorando.

NINA:

Nunca creí que me llegara a suceder algo así.

MIGUEL:

Ahora estamos casados. Siento mucho no darte una luna de miel.

NINA:

Da igual.

MIGUEL:

Siento mucho que ésta no sea la casa que te hubieras merecido.

NINA:

Miguel, yo te quiero.

MIGUEL:

¿Cuánto me quieres?

NINA:

Mucho, mucho, mucho.

MIGUEL:

No quisiera decepcionarte. Te veo tan pequeña...

NINA:

Hazme tuya. Quiero que me llenes con tu cuerpo. Quiero sentirte dentro de mí.

MIGUEL:

Tengo miedo de hacerte daño. ¿Eres virgen?

NINA:

¿Por qué me preguntas eso? Quedamos en que íbamos a olvidar todo lo que pasó antes de conocernos. ¿Preferirías que lo fuera?

MIGUEL:

Me da miedo hacerte sangre.

NINA:

¿Qué importa un poco de sangre? Penétrame.

MIGUEL:

Tengo que prepararte antes. Podría hacerte mucho daño.

NINA:

Soy tu mujer.

MIGUEL:

Apenas eres una niña.

(NINA comienza a reírse. MIGUEL se queda a su lado, avergonzado.)

MIGUEL:

Mañana vendrá tu madre a comer.

NINA:

¿La has invitado tú? ¿Se te ha ocurrido invitarla a casa? Íbamos a empezar una nueva vida, tú y yo, solos.

MIGUEL:

Es tu madre. Si alguna vez te hizo daño, ya es hora de perdonarlo todo.

NINA:

Es una mala bestia. Sólo me ha deseado maldades. Eso es lo único que me ha dado.

MIGUEL:

No hables así de ella. Alguna vez, la necesitarás como madre tuya que es. Yo nunca conocí a mis padres. No sabes lo afortunada que eres.

NINA:

Tú no puedes comprender lo que me hizo. No lo puedes comprender.

MIGUEL:

Cuando tengamos niños cambiarás de opinión.

NINA:

Por favor, hazme tuya. Hazlo ya.

(MIGUEL abandona el lecho matrimonial. NINA se queda llorando sobre la cama. MIGUEL se vuelve para mirarla.)

(Una PROSTITUTA ronda a MIGUEL.)

PROSTITUTA:

¿Me das fuego?

MIGUEL:

¿Cuánto?

PROSTITUTA:

¿Qué quieres?

MIGUEL:

Todo.

PROSTITUTA:

¿Un completo?

MIGUEL:

Quiero hacerte daño.

PROSTITUTA:

Eso te costará más dinero.

* * *

(Un hombre fornido, mucho mayor que NINA, el AMANTE, la rodea con sus brazos.)

AMANTE:

¿Te gusto?

NINA:

Sí.

AMANTE:

Nunca había tenido una hembra tan joven. Eres casi una niña.

NINA:

Soy una niña, pero dentro de mí hay una mujer.

AMANTE:

Podíamos vernos en otro sitio. Un día va a venir tu madre y...

NINA:

¿Le tienes miedo?

AMANTE:

Más me lo das tú.

NINA:

¿Te resulto temible?

PROSTITUTA:

Para. Me haces daño.

MIGUEL:

He pagado por ello.

PROSTITUTA:

Se te ponen ojos de loco.

MIGUEL:

Eres una puta. Clávame las uñas en la espalda.

PROSTITUTA:

¿Quieres también que te insulte?

AMANTE:

¿Por qué no nos vamos? Podíamos huir lejos, tú y yo, tan lejos que tu madre no nos encontrará.

NINA:

¿Cómo se lo haces a ella?

AMANTE:

¿Por qué te gustan esos detalles?

NINA:

Quiero saber quién te da más placer. ¿Te gusta mi madre más que yo?

AMANTE:

Quiero escaparme contigo.

NINA:

Cuando estáis en la cama, ¿ella grita? ¿Qué es lo que le gusta que le hagas?

PROSTITUTA:

Déjame. Me vas a matar.

MIGUEL:

Cállate.

PROSTITUTA:

Socorro.

MIGUEL:

Cállate, puta. Cállate, cállate.

AMANTE:

¿Aún quieres más?

NINA:

Quiero agotarte. Quiero que no dejarle a ella ni una gota de placer.

(La PROSTITUTA llora, retorcida de dolor, mientras MIGUEL se viste. Las MONJAS lentamente se acercan a ella.)

MONJA:

¿Quién te ha hecho esto?

PROSTITUTA:

Un asesino.

(MIGUEL escupe a la PROSTITUTA.)

PROSTITUTA:

Sus ojos eran los de un loco. Sus ojos eran los de un loco.

(MIGUEL alza una piedra y se abalanza sobre la PROSTITUTA tendida. Las MONJAS se cierran sobre la escena.)

(La MADRE se enfrenta a NINA.)

MADRE:

Me has quitado a mi hombre.

NINA:

No sabrías darle lo que él quería.

MADRE:

Maldita mil veces la hora en que te llevé dentro de mí.
Maldito mi seno por haberte criado.

NINA:

¿Sabes? Estoy embarazada. Le voy a dar un hijo.

MADRE:

Estás mintiendo.

(A MIGUEL:)

Dime, hijo, ¿sois felices?

MIGUEL:

Sí, madre.

MADRE:

Por favor, no me llames madre. Me hace sentirme vieja.

MIGUEL:

Sí,...

MADRE:

¿No me puedes llamar por mi nombre? Es un nombre bonito. Me gusta que me llamen por él, sin diminutivos, sin querida ni cariño. Es un nombre que habla por sí solo. ¿No crees?

MIGUEL:

Sí.

MADRE:

Por favor, quiero oírtelo a ti.

NINA:

(A la MADRE:)

Voy a tener un hijo suyo, y tú no lo vas a impedir.

MADRE:

No voy a dejar que cometas esa infamia. ¿De que te va a servir un hijo suyo? Él nunca volverá contigo.

NINA:

Es mío. Yo te lo he arrebatado.

MADRE:

No le verás nunca más.

(A MIGUEL:)

Demasiado bien que lo sé. Ella me odia.

MIGUEL:

No, Nina es buena.

MADRE:

Me odia. Lo sé muy bien. Para qué lo vamos a negar. Tuve que dejarla en un internado cuando era una niña bien pequeña. Yo tengo mi parte de culpa, pero, ¡qué podía hacer! Yo fui la primera en sufrir por todo aquello. Era una mujer sola, luchando sola por ganarme la vida y darle una educación a mi hija. Ella nunca me lo perdonará.

MIGUEL:

Con el tiempo, yo haré que perdone y que comprenda que eso fue lo mejor.

(La MADRE ríe)

MIGUEL:

Haré que perdone. Los tres llegaremos a formar una familia. Yo nunca tuve una madre.

MADRE:

¿Nunca tuviste una madre? ¿No sabes lo que es que sentir unos brazos llenos de cariño alrededor de tu cuello? ¿No sabes lo que es que te besen los ojos sin esperar nada a cambio?

(La MADRE arrulla a MIGUEL entre sus brazos. Sus dedos se pierden en su cabello. Le canta una nana.)

NINA:

(A la MADRE:)

¿Por qué me has quitado a mi hijo?

MADRE:

Tú no podías tener un hijo de él.

NINA:

Él me lo dio. Yo supe recoger su semilla y crear vida con ella. ¿Por qué has metido la muerte dentro de mí?

MADRE:

(A MIGUEL:)

Ella me odia, me odia, me odia. Nunca dejará de odiarme. Es la única persona que me queda en el mundo y sólo tendré de ella odio. Dime, ¿ella te quiere? ¿Hacéis a menudo el amor?

(MIGUEL la mira, sorprendido.)

(NINA, tirada en la cama, aparentemente sin vida. Comienza a hablar, en un susurro, desde la inmovilidad absoluta.)

NINA:

Arrancó de mi vientre toda huella suya. Me entregó a un carnicero que me vació sin piedad, a una pobre niña de dieciséis años, condenándome para siempre a no ser mujer. Dejó que me desangrara en una cama sucia y no hizo caso de mis llantos. Era una herida abierta. Nunca más habría dentro ni fuera. Me apartó del hombre con el que yo aprendí a amar. Le asustó con amenazas, con mentiras, y le hizo huir muy lejos de mi vida.

(En medio de un estruendo de grandes máquinas, MIGUEL, embutido en un mono de obrero, y cubierto con un casco con una visera protectora de metacrilato que al protegerle la cara se la deforma, manipula una serie de palancas que hacen verter hierro incandescente. A su lado, un joven

SERGIO le observa. MIGUEL se ve entorpecido por su trabajo por el mirón.)

MIGUEL:

Fuera.

SERGIO:

Me han mandado aquí.

MIGUEL:

Quita de ahí.

SERGIO:

Soy el nuevo ayudante.

MIGUEL:

Aquí no hay sitio para ayudantes.

SERGIO:

Me han dicho que venga con usted, que le hacía falta gente.

MIGUEL:

¿Nuevo?

SERGIO:

He firmado hoy.

MIGUEL:

¿Contratado?

SERGIO:

Fijo.

MIGUEL:

Nuevo y fijo. Ya.

SERGIO:

Tengo experiencia.

MIGUEL:

Vete a oficinas.

SERGIO:

Soy un técnico cualificado.

MIGUEL:

Fuera de aquí.

SERGIO:

Es mi trabajo.

MIGUEL:

Sube arriba y diles a tus amigos que no quiero niños. Que te metan donde quieran. Pero aquí, no. No me pagan por dar clases. Cumplo con esta mierda y basta.

SERGIO:

Yo estoy aquí para ayudarle. Sólo tiene que decirme qué tengo que hacer.

(MIGUEL se baja la visera y continúa su trabajo. SERGIO corre de un lado para otro intentando seguir su actividad.)

SERGIO:

¿Ha comprobado los niveles?

MIGUEL:

Mierda.

SERGIO:

¿La temperatura, la carga del carburante?

MIGUEL:

No toques eso.

SERGIO:

No meta más presión.

MIGUEL:

Aparta.

SERGIO:

Los hornos han sobrepasado los límites de seguridad.
¡Esto va a explotar!

(Las alarmas se disparan. MIGUEL no hace caso y sigue trabajando, aumentando con nuevas paladas de carbón la temperatura del horno.)

¡Deténgase!

MIGUEL:

¿Me amenazas?

SERGIO:

¿Sabe lo que puede provocar si sigue así?

MIGUEL:

Nada que yo no quiera.

SERGIO:

No puede seguir echando más y más
combustible. Sé lo que digo. Tengo título.
Soy maestro industrial.

MIGUEL:

Impresionante.

*(MIGUEL le pega un puñetazo al botón de seguridad,
y la alarma se desactiva.)*

MIGUEL:

Esta máquina no entiende de botones ni luces. Aparta.

(MIGUEL se vuelve a calar el casco. SERGIO le detiene.)

SERGIO:

Los del sindicato me dijeron que podía fiarme de ti, que a pesar de todo eras un compañero. Ya lo veo.

(MIGUEL le mira y escupe al suelo. SERGIO se da la vuelta y se va. MIGUEL también le da la espalda, y vuelve al trabajo. Pero al mismo tiempo llama la atención de Sergio.)

MIGUEL:

¿A dónde vas, hombre? Ponte esto. Si te cae una salpicadura te va a abrasar.

(SERGIO se vuelve. MIGUEL le ofrece otro casco. SERGIO lo coge. MIGUEL vuelve a su trabajo y acciona las palancas.)

Coge la pala y dale. A esta máquina hay que escucharla. ¿Me entiendes? Escucharla... Desde aquí tienes que controlar el interior del horno. ¿Lo ves bien? Debe mantenerse en blanco. Si baja al rojo, más presión. Mientras tanto, sigue dándole sin miedo. Cuanto más fuerza tenga, más te lo agradecerá el acero. Mientras tanto tranquilo, que nada va a explotar. Toda tuya, maestro.

(SERGIO hace lo que le dice MIGUEL.)

(NINA se levanta de la cama. Una SOMBRA se alza ante ella.)

NINA:

¡Has vuelto! Sabía que mi madre me engañaba. Me quiso meter en la cabeza que nunca volverías. Pero estás aquí. Aunque sea demasiado tarde. No. No es tarde. Ahora que estoy otra vez a tu lado todo será diferente. Ojalá pudiera ser como antes. Lo intentaremos, ¿verdad que lo intentaremos? No te vayas. No te vayas nunca. Saldremos adelante. Juntos. Tú y yo. Harás de mí una mujer. Estás muy callado. No dices nada. ¿Es que no lo sabes? ¡Me ha robado a nuestro hijo! ¿Y tú sigues sin decir nada? Ella lo ha matado. ¿Qué piensas hacer?

No me vuelvas a abandonar. Tienes que estar siempre junto a mí. No vuelvas a abandonarme. ¿Cómo pudiste alguna vez...? ¿Cómo pudiste...?

(La SOMBRA se convierte en la MONJA.)

MONJA:

Es hora de comer.

NINA:

No quiero nada.

MONJA:

Debes comer. Te apetezca o no. Cuando llegue tu momento no quiero que haya motivo alguno para aplazar la ejecución. No te valdrá ninguna excusa.

NINA:

¿Cuánto queda?

MONJA:

¿Qué más te da? Puede ser mañana, o dentro de siete días, o dentro de un mes. El Tribunal aún no lo ha decidido. Pero ese día llegará.

NINA:

¿Por qué no acabamos ya de una vez? ¿Por qué me torturáis de esta manera?

MONJA:

¿Vas a comer, sí o no?

(NINA se niega, manteniendo la boca cerrada. La MONJA le obliga a abrirla y le introduce el alimento a la fuerza.)

(MIGUEL y SERGIO en el trabajo, en un clima de camaradería, que contrasta con la situación anterior.)

SERGIO:

Estoy deseando que lleguen las vacaciones.

MIGUEL:

Este trabajo jode, ¿eh?

SERGIO:

Todos los días encadenado a la máquina. Sin ver la luz del sol.

MIGUEL:

Sólo llevas dos meses.

SERGIO:

¿Cuánto llevas tú?

MIGUEL:

En octubre hará veinte años.

SERGIO:

Creo que yo no resistiría ni la mitad de ese tiempo. Ni siquiera un año.

MIGUEL:

¿A dónde te irás de vacaciones?

SERGIO:

¡Aún queda tanto tiempo!

MIGUEL:

¿Te irás con tu familia?

SERGIO:

No estoy casado.

MIGUEL:

Con tus padres, entonces.

SERGIO:

No tengo padres.

MIGUEL:

¿Entonces?

SERGIO:

Nunca sé qué hacer en vacaciones. Siempre acabo quedándome en casa. Pero por lo menos perderé de vista este infierno. Me persigue hasta en sueños.

MIGUEL:

La máquina es una mujer. Hay que tratarla con dureza, no hacerle caso. Si no, siempre te pide más y más. Mírala. Si no le haces caso, comenzará a lloriquear. Si la tratas con mano excesivamente dura, gemirá. Si todo va bien, ronroneará como una gatita. Debes aprender que no te puede hacer nada. Que el que manda siempre eres tú.

(El ENCUESTADOR, esta vez como jefe de policía, examina el cadáver de la PROSTITUTA, ante la FUNCIONARIA.)

ENCUESTADOR:

Quién pudo hacer algo así.

FUNCIONARIA:

Al lado del cadáver se encontró esto.

ENCUESTADOR:

Un alambre... un alambre y una piedra. ¿Esto es sangre?

FUNCIONARIA:

Los análisis han revelado que se trata de sangre de la víctima. Mujer, blanca, 34 años, 1,70 de estatura, 59 kilogramos,...

ENCUESTADOR:

¿Causa de la muerte?

FUNCIONARIA:

Asfixia a consecuencia de la hemorragia causada por los cortes producidos.

ENCUESTADOR:

¿Señales de violencia?

FUNCIONARIA:

Hematomas de diferente consideración en tórax y extremidades. Desgarramiento brutal de los órganos genitales. Se sugiere la introducción de cuerpos extraños en la vagina, un palo, una barra de hierro.

ENCUESTADOR:

Y la cara. Dios, su cara.

FUNCIONARIA:

Al parecer con objeto de desfigurarla, fue golpeada con la piedra que encontramos a su lado, hasta que su rostro se convirtió en un amasijo irreconocible.

ENCUESTADOR:

Se encontrarían huellas dactilares en los objetos.

FUNCIONARIA:

Así es.

ENCUESTADOR:

Tal vez, restos de semen en la vagina.

FUNCIONARIA:

Estamos pendiente de laboratorio, en uno y otro caso. Su cuerpo estaba completamente rociado de semen.

(MIGUEL y NINA, en la cama, las sábanas revueltas, caídas sobre el suelo. MIGUEL está abatido, derrotado. NINA, tumbada boca arriba, en silencio.)

MIGUEL:

Me creerás menos hombre.

(SILENCIO.)

Creerás que soy egoísta al no darte lo que tanto deseas.

NINA:

Quizá te harían falta unas vacaciones. Podríamos irnos a la playa. Trabajas demasiado. Tú me has contado que durante veinte años has estado atado al trabajo, día tras día, sin domingos ni festivos. Creo que es el momento de que te tomes unos días de descanso.

MIGUEL:

No. No podría dejar la máquina sola. Nadie sino yo la puede entender. Necesita de mi mano. Si me alejara de ella, quién sabe qué catástrofe ocurriría.

NINA:

Ni que la empresa fuese tuya. ¿Qué interés tienes en ella? Las máquinas están fabricadas para que funcionen solas.

MIGUEL:

Ésta no. Tras tantos años, necesita de mí. No es la misma máquina que cuando salió de fábrica. Yo la he cambiado. Ahora es como un niño pequeño, que si no reconoce la mano que le da de comer se deja morir de hambre. Si yo la abandonara sería el fin.

NINA:

¿Por qué no cambias de trabajo? Si sigues así terminarás trastornándote. Tantos años haciendo lo mismo te están haciendo daño.

MIGUEL:

¿Con mi edad? ¿Qué podría hacer? Tengo que ganar para

los dos.

NINA:

Yo podría volver a trabajar, mientras tú vas buscando otra ocupación.

MIGUEL:

Yo no lo permitiría.

NINA:

¿Y tu ayudante? Podrías enseñarle a manejar la máquina y dejarle a su cargo. Sólo serán un par de semanas.

MIGUEL:

¡Un par de semanas!

NINA:

El tiempo justo para que tú te repongas de tanto cansancio. Diez días. Por lo menos, una semana. Sólo una semana.

MIGUEL:

No puedo dejarla sola. ¿Es que no lo entiendes? No podría abandonarla.

NINA:

¿Y yo? ¿Crees que una máquina es más importante que nosotros?

MIGUEL:

Lo siento, lo siento mucho.

NINA:

Lo sientes, pero pones a esa máquina por encima de mí.

MIGUEL:

¿Es que eso es tan importante para ti? ¿Es que no puedes vivir sin pensar en ello? Yo sé muy bien lo que hago. Déjame.

(La MADRE va a visitar al matrimonio a su casa, cargada con una gran alfombra. Despliega la alfombra sobre el suelo.)

MIGUEL:

No sé cómo te has molestado.

MADRE:

Me hubiera gustado regalaros algo mejor. Pero por lo menos es un detalle.

MIGUEL:

Es magnífica. ¿No es verdad, Nina, que es magnífica?

(NINA mira la alfombra y no dice nada.)

MADRE:

En el invierno os arreglará mucho. Os quitará mucho frío.

NINA:

Miguel, no nos hace falta ninguna alfombra. Estamos en primavera y pronto hará calor.

MIGUEL:

Alguna vez pensamos en algo así para el salón.

MADRE:

La elegí por catálogo. Se encuentra lo mejor al mejor precio.

(NINA ignora el comentario de la MADRE.)

NINA:

No recuerdo cuándo hablamos de comprar una alfombra.

MIGUEL:

Bueno, ahí está y punto.

NINA:

Es un gasto que no te puedes permitir. Lo mejor es que la devuelvas.

MADRE:

Niña, no te pongas así. Ya está comprada y pagada.

NINA:

Estas cosas lo único que hacen es crear porquería.

MADRE:

Me aseguraré de que se pudiera limpiar bien.

NINA:

Me dará un buen trabajo.

MIGUEL:

Compraremos una aspiradora. Yo mismo me ocuparé de limpiarla todos los días.

NINA:

Ni siquiera pega con los muebles. Con esos colores tan chillones.

MIGUEL:

No es verdad. Era lo que le faltaba al salón. Parece que ni pintada. Siempre he pensado lo bien que haría una alfombra como ésta aquí.

NINA:

Defiendes esta alfombra con mucho interés.

MIGUEL:

Es un buen regalo. Tu madre ha tenido un buen detalle.

MADRE:

Ten en cuenta que se me ha casado mi única hija.

NINA:

¿Cuándo te has preocupado tú de mí?

MIGUEL:

Nina, por favor. Es una alfombra. No tiene más importancia.

NINA:

Esta mujer no tiene por qué venir aquí a restregarme sus regalos.

MIGUEL:

Nina, tranquilízate.

NINA:

Miguel, si ésta es ahora mi casa, ¿por qué tengo que soportarla? ¿Qué es lo que he ganado casándome contigo si aún tengo que aguantarla aquí? Sólo de verla me dan ganas de vomitar. Es una cerda y siempre lo ha sido ¿Es que no te das cuenta?

MIGUEL:

Nina. Será mejor que te disculpes.

NINA:

Nadie me va a decir lo que tengo que hacer en mi casa.

MADRE:

No os quiero molestar más. Miguel, cariño, no me gustaría que vuestra primera pelea fuera por mi culpa.

MIGUEL:

Estás en tu casa.

NINA:

Ésta no es su casa.

MIGUEL:

Nina, por favor. No le hagas caso, madre, está un poco nerviosa.

NINA:

¿Madre?

MIGUEL:

Por favor, Nina.

NINA:

¿Qué haces tú llamándola madre? Miguel, explícame qué pasa aquí.

MADRE:

Mira, hija...

NINA:

A ti no te he hablado. Y la verdad es que no hace ni puta falta. Todo está muy claro.

Fuera de mi casa.

MIGUEL:

¡Nina!

MADRE:

Hija, te lo ruego por Dios, perdona. No sabía yo que por una alfombra te ibas a poner así.

NINA:

¿Te atreves a venir aquí a reírte de mí? He dicho que fuera.

MIGUEL:

No hables así.

NINA:

¿No lo ves? Se está riendo de nosotros. Con sus aires de madre protectora. Con sus aspavientos de madre sacrificada. ¿Es qué no te das cuenta? Se está riendo de nosotros. Se está riendo de ti. ¿Por qué? ¿Qué es lo que te hace para que te trate como a un capullo?

MIGUEL:

Cállate.

(MIGUEL le da una bofetada a NINA que la tumba contra la alfombra. MIGUEL respira hondo, casi bufando, como un toro.)

MADRE:

Eres muy bueno, hijo. Mucho mejor que ella. Pero Nina es tu mujer, y tu vida es ahora también la suya, por mucho que os cueste al principio. Los comienzos siempre son duros. Con el tiempo, las cosas serán más fáciles. Siempre ha tenido demasiado genio. Hay que tener paciencia. Y los hijos harán mucho. Los hijos arreglan los matrimonios difíciles. Le cambian el carácter a cualquier mujer. Hará buen papel como madre. Tú estarás deseando tener un pequeño. Cuanto antes quede embarazada, mejor para todos. ¿Sabes? Me gustaría que dentro de poco me dierais esa alegría. Lo bautizaréis, claro. Esos matrimonios jóvenes que les da por no bautizar a los hijos... Hay que pasar al recién nacido por el agua bendita. Renunciar a Satanás. No basta con inscribirle en el registro. Aunque os hayáis casado por lo civil, debéis bautizarlo. Esos niños sin cristianizar, me da la impresión que luego crecen tarados. Niños sin nombre, niños oscuros. ¿Cuándo vais a tener un hijo? Ya ha pasado mucho tiempo desde que os casasteis. ¿No tendréis algún problema?

(MIGUEL no responde. Sigue bufando, mirando a NINA, tirada en la alfombra.)

(SERGIO, impecablemente trajeado, baja a la máquina para saludar a MIGUEL. El estruendo de ésta les obliga a hablar a gritos.)

SERGIO:

A las buenas tardes, maestro.

MIGUEL:

Ya no te dejas ver mucho por aquí.

SERGIO:

Los asuntos del sindicato me exigen mucho tiempo.

MIGUEL:

Yo que te creía una persona decente.

SERGIO:

Las cosas no han cambiado por eso.

(Le ofrece la palma de la mano abierta.)

¿Eh?

MIGUEL:

(Miguel le choca la mano.)

Eh. Chico, cuánto me alegra que te vaya bien.

SERGIO:

A ver cuando nos marcamos unas cañas.

MIGUEL:

Ya sabes que los casados tenemos nuestras obligaciones.

SERGIO:

Suerte la tuya por tener una mujercita.

MIGUEL:

Y tú qué, para cuándo la boda.

SERGIO:

Aún no he encontrado la que me robe el corazón.

MIGUEL:

Entonces, de faldas, ¿nada?

SERGIO:

Se hace lo que se puede. ¿Eres feliz?

MIGUEL:

¿Eh?

SERGIO:

Que qué tal con tu mujer.

MIGUEL:

Se hace lo que se puede.

SERGIO:

(A NINA:)

Tenía muchas ganas de conocerla. Miguel no para de hablar de usted.

NINA:

¿Sí?

SERGIO:

Fue una sorpresa agradable que Miguel me invitara a comer.

NINA:

Miguel sí que habla mucho de usted.

SERGIO:

Por favor, tutéeme.

NINA:

Sólo lo haré si tú también me tuteas. ¿Cuántos años tienes?

SERGIO:

Veintiocho.

NINA:

Cuatro más que yo.

SERGIO:

La verdad es que cumpliré veintisiete dentro de unos

meses.

NINA:

¿Querías dártelas de hombre maduro conmigo? Pensarás que soy una cría, tan joven, con un hombre como mi marido. La verdad, Miguel también te tiene en mucha estima. Tú eres el único compañero de trabajo del que alguna vez me ha hablado.

SERGIO:

Gracias. Si Miguel quisiera yo podría hacer mucho por él. Tengo buenos contactos. Pero parece que sin su máquina no puede vivir.

NINA:

Yo le animo continuamente a que piense en cambiar de trabajo.

SERGIO:

¿Dónde está ahora?

NINA:

En el jardín, preparando la barbacoa.

SERGIO:

No puede separarse del fuego.

NINA:

Él se encarga también de la chimenea. Nadie puede tocar ni la barbacoa ni la chimenea, sólo él. O el horno del jardín para quemar las hojas muertas. Yo no me puedo ni acercar. No sé cómo me deja entrar en la cocina y dar el gas.

SERGIO:

Vaya manías. No me imaginaba algo así de Miguel.

NINA:

Hay muchas cosas tuyas que no sospecharías.

MIGUEL:

Veo que habéis hecho buenas migas.

NINA:

Sergio me decía que si tú quisieras podría hacer para que cambiaras de trabajo.

MIGUEL:

El fuego está a punto. ¿Está la mesa preparada?

NINA:

Voy a aliñar la ensalada.

SERGIO:

Tienes una casa preciosa.

MIGUEL:

Y mi mujer, ¿qué te parece?

SERGIO:

Es muy agradable.

MIGUEL:

¿Te gusta?

SERGIO:

Parece perfecta como esposa.

MIGUEL:

Ya, pero, ¿te gusta? Te resulta atractiva, ¿verdad? ¿A que está buena?

(La escena se congela. El ENCUESTADOR, la FUNCIONARIA y la MONJA centran ahora la atención.)

FUNCIONARIA:

Ya es la hora. Debemos interrumpir aquí la sesión.

MONJA:

Tendríamos que haberlo hecho hace tiempo. No tiene sentido exponer tal cúmulo de desvergüenzas, una tras otra.

FUNCIONARIA:

Disponemos de todos los datos para emitir un veredicto. Todas las piezas que han jugado su papel en este caso.

ENCUESTADOR:

Sabemos más que al principio. Pero, ¿nos creemos tan superiores como para condenar a dos seres humanos? Con saber tanto, ¿somos con eso mejores?

MONJA:

Me ofende que se me compare con semejantes indeseables.

ENCUESTADOR:

Creo no equivocarme al afirmar que usted sería partidaria de la pena capital.

MONJA:

Sin ninguna duda.

ENCUESTADOR:

¿Desde cuándo está tan segura de su veredicto?

MONJA:

Desde el principio. Desde antes de venir aquí. Desde antes de que ocurriera todo. Mucho antes, desde hace muchos años.

ENCUESTADOR:

Tiene usted mucho ojo para estas cosas.

MONJA:

Mi oficio me obliga a valorar exactamente a una persona con un simple golpe de vista.

ENCUESTADOR:

Usted conocía a la acusada desde su infancia.

MONJA:

Ya tuve entonces problemas con ella.

ENCUESTADOR:

Me asombra que se le permita ser miembro de este Tribunal, habiendo tenido tanto que ver con uno de los acusados.

FUNCIONARIA:

Todos hemos tenido relación con alguno de ellos, en uno u otro momento.

ENCUESTADOR:

Sí, todos. En uno u otro momento. Quizá debiéramos plantearnos muchas cosas sobre nosotros mismos antes de atrevernos a decir una sola palabra sobre ellos.

FUNCIONARIA:

(Quitándose una peluca que deja ver su pelo verdadero aplastado contra el cráneo)

¿No les parece que hace demasiado calor aquí? Deberíamos llamar a los del aire acondicionado.

(Su comentario va desvaneciéndose bajo el parlamento, que oímos a través de un micrófono, del PERIODISTA.)

PERIODISTA:

Ya han pasado varias semanas desde que Nina Velilla y Miguel Gutiérrez cometieron el crimen que ha conmocionado a la opinión ciudadana. Un crimen que se resume en la vieja cuestión: "¿Carne o pescado?". Pero ahora pasamos a otros temas, que sin duda gozarán también del interés de nuestra audiencia.

(El ENTREACTO lo ocupa la locución por parte del PERIODISTA de una serie de noticias tomadas de la actualidad, inmediata a la representación y entresacadas de las páginas de sucesos. Noticias que el PERIODISTA comentará con desparpajo de bufón, muchas veces interpelando al público. Los actores no abandonan la escena, sino que deambulan por ella, cambiando la escenografía y el decorado, arreglándose el maquillaje, el pelo, la ropa. Preparándose para la segunda parte de la obra.)

LOS ENGRANAJES

DOS.-

ENCUESTADOR:

Basta de palabrería. Hay vidas humanas en juego.

FUNCIONARIA:

¿Humanas?

(La MONJA calla.)

(Todos los actores se agrupan alrededor de NINA y MIGUEL, que se dirigen ante la mesa de la FUNCIONARIA, vestidos como al comienzo del primer acto, dispuestos para su boda.)

FUNCIONARIA:

¿Se hallan ante mí presentes, como representante del Estado que soy, Nina Velilla y Miguel Gutiérrez?

MIGUEL:

Sí, nos hallamos presentes.

FUNCIONARIA:

Documentos de identidad.

(MIGUEL y NINA sacan sus documentos de identidad y se lo pasan a la FUNCIONARIA, que los examina y

anota algo en un gran libro de registro.)

FUNCIONARIA:

Por la autoridad que represento nos disponemos a celebrar la unión conyugal de Miguel Gutiérrez, nacido hace 54 años, hijo de Miguel y de María, con Nina Velilla, de veintitrés años de edad, de padre desconocido. Comencemos la ceremonia.

(NINA se desploma sobre el suelo, desmayada. Los actores corren a socorrerla. MIGUEL los mira. La FUNCIONARIA continúa, con absoluta frialdad.)

Se ruega a los contrayentes respondan a mis preguntas. Esto no puede aplazarse por más tiempo.

MONJA:

Es una de sus tretas. La conozco muy bien.

ENCUESTADOR:

¿Dónde está su madre? ¿Es que no está presente?

MADRE:

(Haciéndose paso a codazos entre el gentío.)

Hija. Despierta. Hija.

FUNCIONARIA:

(Al ENCUESTADOR:)

¿Es esto lo que pretendía?

MONJA:

Debo presentar una queja. Soy responsable de lo que le suceda a la detenida antes de que se proceda a la ejecución de la sentencia.

ENCUESTADOR:

¿Cómo puede hablar de sentencia si aún no hay veredicto? Prosigamos con el examen de las pruebas.

FUNCIONARIA:

¿Por qué se empeña en continuar con esto?

NINA:

¿Por qué a mí? ¿Por qué debo hacerlo yo? ¿Es que no basta con una vez?

ENCUESTADOR:

Es necesario.

NINA:

Tanto sufrimiento, ¿es necesario?

ENCUESTADOR:

¿Se encuentra ya mejor? Si no, descanse hasta que se sienta con fuerzas para seguir.

(NINA respira, y tras un momento se incorpora.)

PERIODISTA:

(Hablando con alguno de los presentes, en voz alta:)

La verdad es que esto está resultando peor que una mañana de invierno a la puerta de la Audiencia. ¿Usted cree que así se va a llegar a algo? Porque yo cuando cumpla mis horas, me voy y adiós y santas pascuas.

(El ENCUESTADOR mira con ira al PERIODISTA.)

Vuelve su atención hacia NINA:)

ENCUESTADOR:

Va a dar un paso importante. ¿Se da cuenta de ello?

Tiene que pensarse muy bien lo que va a hacer.

NINA:

No tengo otra opción.

FUNCIONARIA:

¿Se presenta ante mí y ante el Estado con entera libertad?

NINA:

Es la única puerta abierta.

FUNCIONARIA:

¿Se da cuenta de la responsabilidad que adquiere desde este momento?

MADRE:

Contesta, hija. Piénsatelo bien.

NINA:

¿Qué hace esta mujer aquí?

(MIGUEL abre el frigorífico de la cocina de su casa. Rebusca y no encuentra nada.)

MIGUEL:

Una tarrina de margarina casi vacía, un paquete ya caducado de empanadillas y un bote de betún. ¿Son éstas maneras de llevar una casa? Trabajo quince horas diarias y esto es lo que me encuentro al llegar al hogar, al dulce hogar conyugal. ¿Y dónde se encuentra mi mujer a estas horas? ¿Es esto lo que merezco?

(En la cama, NINA se abraza enroscándose a SERGIO.)

NINA:

Tus músculos son de acero, forjados en la fundición.

MIGUEL:

Yo mismo alimenté el fuego de la forja.

SERGIO:

Eres tan pequeña que cabrías en mi mano. Si cerrara el puño no te podrías escapar.

MIGUEL:

Él no tendrá tantos miramientos como yo.

SERGIO:

Te voy a hacer daño.

NINA:

Aguantaré. Mi cuerpo está hecho a tu medida.

MIGUEL:

¿Por qué tardan tanto? ¿A qué esperan para comenzar?

SERGIO:

Apaga la luz.

NINA:

¿No prefieres hacerlo con la luz encendida? ¿No quieres verme mientras lo hacemos?

SERGIO:

No podría soportarlo.

NINA:

¿Te da algún tipo de apuro?

SERGIO:

No sé qué decirte. Un poco de remordimiento, sí. Miguel es mi amigo.

MIGUEL:

¿Quién se preocupa de eso?

NINA:

¿Quién se preocupa de eso?

SERGIO:

¿Estás segura de que hoy vendrá tarde?

NINA:

Tú sabrás que trabajas en la misma fábrica que él.

SERGIO:

Siento como si me escondieras algo.

NINA:

¿Me lo escondes tú a mí?

SERGIO:

No me gustan los juegos.

NINA:

¿No te gusta ningún juego? ¿Y el mío, te gusta? Déjame que te lo enseñe.

(NINA le mete mano. SERGIO responde a sus caricias y la besa. Ella le hace daño, con su mano apretando bajo la cintura. SERGIO se retuerce de dolor, pero no grita.)

SERGIO:

Quieta. ¡Quieta!

(SERGIO le retiene las manos. Se queda quieto, escuchando.)

Creo haber oído ruido abajo.

NINA:

Eres muy mayor para tener miedo. ¿No será que me tienes miedo a mí?

(NINA impulsivamente besa a SERGIO. Éste recibe la caricia como un ataque, y pierde el equilibrio. Echa a SERGIO sobre la cama, boca arriba, y se hinca sobre él.)

MIGUEL:

¿Por qué no empiezan de una vez?

NINA:

Hazme el amor.

SERGIO:

Con la luz encendida, no. Pensaría en demasiadas cosas.

(MIGUEL apaga la luz del dormitorio. El chirrido de los muelles del somier llena la escena.)

SERGIO:

Sin prisas. Sin prisas.

NINA:

¿No te gusta? Dime que no te gusta. Dime que pare. ¿Lo quieres, sí o no?

SERGIO:

Tranquila. Me vas a arrancar la piel a tiras.

(SERGIO intenta retener toda la fuerza del empuje de la mujer. NINA niega con la cabeza.)

NINA:

Por favor...

MIGUEL:

Más fuerte, dale más fuerte. A ella le gustará así.

NINA:

Dame más, dámelo. Por favor... Por favor... Por favor...

(La máquina comienza a funcionar. MIGUEL la alimenta.)

MIGUEL:

Así, seguid. Eso es lo que ella quería. Al final se lo he dado. ¿Qué se me puede echar en cara? He cumplido con mi parte del contrato. He hecho que recibiera lo que quería. La máquina me exige: más. Mi esfuerzo. Mis músculos. Mi sudor. Sus gemidos son mi premio. Sé que ahora es feliz.

(SERGIO, en la fábrica, reunido ante la multitud de obreros.)

SERGIO:

Compañeros, no podemos soportar un día más las provocaciones de la patronal. Se empeñan en ignorar los resultados de más de cien años de lucha obrera, y las condiciones que están ofreciendo al trabajador, a nosotros, harían avergonzarse a nuestros abuelos. Tened en cuenta el doble compromiso de nuestra lucha. Ante el pasado, como una continuidad de los logros de millones de sindicalistas y trabajadores que lucharon por la mejora de nuestra clase. Ante las generaciones que nos sucedan, como una herencia que les presentaremos en el momento del relevo, un legado que

estamos obligados a darles y por el cual nos ganaremos su respeto y su admiración. Por eso debemos echar atrás todo miedo ante la huelga que estamos a punto de emprender. Toda acción de tal envergadura es ardua. Las consecuencias, incluso las represalias, las sufriremos en nuestras carnes y, lo que es más triste, en la de nuestros seres queridos. Si la patronal no se atiende a razones esto se prolongará durante semanas, durante meses. Nunca como hasta ahora la necesidad morderá vuestra paciencia. Os pido toda la entereza moral de que seáis capaces para soportar una presión tan grande, tan desproporcionada para nosotros, los más débiles entre los débiles. Pero tened en cuenta que nuestra fuerza está en la unión. Si avanzamos todos a un mismo paso, no encontraremos obstáculos a nuestra marcha.

VOZ DE OBRERO:

Eso díselo al cornudo de tu amigo.

VOZ 2ª. DE OBRERO:

Él ha roto siempre las huelgas. ¿Nos moriremos de hambre mientras ese cabrón se llena los bolsillos?

SERGIO:

Compañeros, escuchadme, compañeros, permitidme unas palabras. Juntos encontraremos nuestra fuerza.

VOZ DE OBRERO:

¿Qué fuerza encuentras en la cama con su mujer?

SERGIO:

¿Tenéis algo contra mí? ¿No os he dado todo lo que un hombre puede daros? ¿No habéis encontrado en mí siempre una voz y un apoyo contra el patrón?

VOZ 2ª. DE OBRERO:

Defiéndenos ahora ante tu amigo.

SERGIO:

La lucha sindical requiere de todos y cada uno de

vosotros. Sin excepciones. Porque es una lucha común. Buscaré el apoyo de todos, uno por uno. Os doy mi palabra de que mañana, todos juntos, haremos que la fábrica pare.

(NINA, llevando una bolsa de la compra, en el mercado, ante el puesto del carnicero.)

CARNICERO:

Nada más, ¿no? Con esto valdrá por hoy, digo yo.

NINA:

Me lo apunta si me hace el favor.

CARNICERO:

Dicen que a su marido le sobra el dinero con todo lo que trabaja ahora en la fábrica.

NINA:

Lo que digan no es cuestión mía ni suya. Se lo ruego, apúntemelo.

CARNICERO:

¿Por qué iba a hacer trato especial con usted?

NINA:

Siempre he sido buena cliente. Ahora nos falta el dinero.

CARNICERO:

Como a todos.

NINA:

Se lo ruego.

CARNICERO:

Encima de ser esquiroles, así de miserables... Tendría que pensar en pagar ya de una puta vez. Su cuenta va aumentando.

NINA:

Aquí se le está hablando con educación.

CARNICERO:

Cuando pague tendrá toda la educación que quiera.

NINA:

A mí nadie me llama ladrona. Ya le daré su dinero para que se lo meta por donde quiera. Ya creo que se lo pagaré, y entonces se lo rebozaré por la cara. Pero si tiene más problemas, coja esta mierda y para usted. No me la llevo.

MENDIGA:

(Este papel lo incorpora la madre:)

Hija, por el amor de Dios, dame una limosna.

NINA:

Déjeme en paz. No me moleste.

MENDIGA:

Tengo que mantener a cuatro hijos. Mi marido está en el paro. Vivimos en la calle. Ayúdeme con la voluntad. Si no quiere darme dinero, le agradecería algo de comida. Con lo que quiera.

NINA:

(Abrazando con fuerza el paquete de carne contra sí:)

No tengo nada...

MENDIGA:

Cualquiera puede caer en necesidad. Es sólo una limosna. Es lo justo. Aunque tú no lo entiendas. Es una decisión difícil, pero será por tu bien. No es nada lo que pido.

NINA:

Es mío. No me lo volverás a quitar.

(NINA la empuja, haciéndole caer al suelo, y echa a correr. Los presentes ayudan a levantarse a la MENDIGA.)

CARNICERO:

¿Se encuentra bien?

MENDIGA:

(A NINA, gritando:)

Así se te pudran los dientes, hija de mala madre.

MONJA:

Le avisé. Es de la piel del diablo.

FUNCIONARIA:

¿Quiere poner una denuncia?

MENDIGA:

Yo sólo soy una pobre mujer. No me hagan daño. Por amor de Dios, denme una caridad.

(SERGIO baja a la fundición y encuentra a MIGUEL enfrascado en su trabajo.)

SERGIO:

Maestro, ¿mucho trabajo?

MIGUEL:

El fuego pide su alimento.

SERGIO:

Ya es hora de que el fuego se detenga.

(Un frenazo de coche.)

TERESA:

Nina, Nina, ¿eres tú?

(TERESA se acerca a NINA. La primera va vestida con ropas de alta costura y repleta de complementos que indican su clase elevada.)

TERESA:

Mandé al chófer que parara en cuanto te vi. Sabía que eras tú. No has cambiado. Sigues teniendo la misma cara de cría.

NINA:

¿Quién es usted?

TERESA:

Nina, soy yo, Teresa, tu amiga. ¿No recuerdas los días que pasamos juntas en el internado? Quería haberte llevado conmigo cuando me fui de allí, ¿no te acuerdas?

MIGUEL:

Yo soy responsable de que este fuego no se apague nunca. Tendréis que pasar encima de mi cadáver si pretendéis que esto ocurra.

SERGIO:

¿A quién defiendes con esa actitud? ¿No te das cuenta que así lo único que consigues es que los esfuerzos de tus compañeros no sirvan para nada?

MIGUEL:

¿A quién llamas compañeros míos?

(TERESA coge de las manos a NINA.)

TERESA:

(Cantando, suavemente, alegremente:)

"Monja de culo de algodón,
¿qué escondes bajo el faldón?"
¿Te acuerdas, Nina? ¿Te acuerdas?

MIGUEL:

¿Llamas compañeros míos a los de allá arriba? ¿A esos incapaces que se ríen de mí en mis narices?

TERESA:

Siempre te he tenido presente. En los momentos de mayor felicidad, siempre me preguntaba qué habría sido de mi amiga. Hubiera querido compartir contigo todo lo bueno que me ha sucedido.

MIGUEL:

¿Cómo puedes suponer que me interesa para algo su suerte? ¡Que les den por culo!

TERESA:

Pero ahora tú y yo nunca más perderemos el contacto. Tienes que venir a mi casa. ¿Sabes?, he tenido dos hijos. Un niño y una niña. El niño está hecho ya todo un hombre. La niña es una muñequita. Y mi marido, cuando conozcas a mi marido...

MIGUEL:

¿En qué les he interesado yo alguna vez? ¿Por qué debería hacer algo por ellos?

SERGIO:

Las cosas cambiarán si tú me haces caso.

MIGUEL:

Las cosas nunca cambian.

SERGIO:

Hazlo como un favor.

MIGUEL:

¿Un favor? ¿Para quién?

SERGIO:

Si tú no secundas la huelga, los hombres dejarán de hacerme caso y tendré que abandonarlo todo.

MIGUEL:

Yo te he enseñado este trabajo. Yo te he metido en mi vida, en mi casa. ¿Te parecen pocos favores?

TERESA:

¿Te has casado? ¿Eres feliz? ¿Tienes hijos?

MIGUEL:

¿Hablamos de mi mujer? ¿Quieres que hablemos de favores?

TERESA:

Dame un beso. Me muero por abrazarte.

NINA:

No sé quién es usted. Se equivoca de persona.

MIGUEL:

Te has querido aprovechar de mí, en la fábrica y en mi casa y no quiero decir nada más. Y ahora entras aquí otra vez, ¿para qué? Creo que aún no me conoces. El fuego seguirá encendido.

NINA:

Suélteme o grito.

TERESA:

Nina.

NINA:

No me llame Nina. Se equivoca de persona.

SERGIO:

Si insistes con tu actitud llegará un momento en que la patronal hará lo que le salga de las narices y no haya nadie que se pueda oponer a ello. Entonces no podrás hacer nada por tu fuego.

(NINA se suelta violentamente de las manos de TERESA.)

NINA:

Déjeme. ¿Quién es usted? ¿Se cree con derecho a molestar a cualquiera que se encuentre por la calle?

TERESA:

Nina. Tú eras mi única amiga.

NINA:

Yo nunca he tenido amigas.

MIGUEL:

Mientras yo esté aquí nadie tocará este fuego.

(El MÉDICO acaba de reconocer a NINA. Se cala las gafas y le mira por encima de ellas.)

MÉDICO:

¿Tiene regularidad en sus menstruaciones?

NINA:

Ya le he contestado muchas veces a esa pregunta.

MÉDICO:

Ya.

NINA:

¿Tengo alguna esperanza?

MÉDICO:

Quisiera dársela. Pero tengo que serle sincero.

NINA:

Pero dígame dónde está el problema. Con la de avances que ha habido en la medicina, habrá alguna solución.

MÉDICO:

Se ha hecho mucho en la medicina, sí.

NINA:

Estoy dispuesta a cualquier cosa. Mi marido estaría de acuerdo.

MÉDICO:

El problema no es sólo de su marido.

NINA:

Haga conmigo lo que quiera. Experimente con mi cuerpo. Arriesgue hasta donde quiera, sin importar lo que pueda sucederme. Pero haga que yo tenga un hijo.

MÉDICO:

Me gustaría que me contestara algunas cuestiones. En su adolescencia, ¿la sometieron a alguna intervención ilegal?

NINA:

¿Por qué tengo que responder a una pregunta como ésa?

MÉDICO:

No me responda. No tiene ninguna obligación. Pero por lo que puedo ver una mano hizo y deshizo en su interior. Una mano que difícilmente podría ser la de un profesional. Su vientre es desfavorable para la procreación. El que le hizo eso se aseguró muy bien de que usted nunca pudiera tener hijos. Sé lo importante que es para una mujer tener un hijo. ¿Usted y su marido no han pensado alguna vez en la adopción?

(MIGUEL, en la cocina. Se dirige al frigorífico. Un tumulto amenaza derribar las paredes. MIGUEL se

tapa los oídos. Entran en la casa media docena de policías. Un par de ellos acorrala a MIGUEL contra la pared y le registra. Los otros buscan en la habitación.)

POLICÍAS:

Orden de registro. Orden de registro.

MIGUEL:

¿Qué quieren? Yo no he hecho nada.

POLICÍA:

Cállate. Te va a caer una buena.

MIGUEL:

No pueden hacerme esto.

(MIGUEL intenta desembarazarse de la presa de los policías. Éstos se echan sobre él y, tras una dura resistencia, le tienden contra el suelo.)

POLICÍA VIEJO:

Mirad lo que tiene aquí.

POLICÍA JOVEN:

La Madre de Dios. ¿Cómo es posible...?

POLICÍA VIEJO:

Mira bien y aprende, que eso no es nada. Si hubieras visto en el ochenta y cinco...

(El POLICÍA VIEJO se pone unos guantes de látex y le pasa un par de ellos al JOVEN, que se ahoga en arcadas. El POLICÍA VIEJO le da un golpetazo en la espalda y le obliga a calzarse los guantes.)

POLICÍA VIEJO:

Pásame toda esa mierda. Menudo festín se iba a dar el hijoputa.

(Saca bolsas de plástico transparente que va llenando con trozos de carne fresca.)

MIGUEL:

¿Qué es eso? Es sólo carne. ¿Qué tiene de especial?

POLICÍA:

¿Qué clase de carne? ¿Solomillo? ¿Lomo? ¿Costillar?

MIGUEL:

Pregúntenle a mi mujer. Yo no sé nada.

(SERGIO va a visitar a NINA. NINA aparece desnuda, recién duchada, sólo cubierta por una toalla.)

NINA:

¿Cómo has entrado?

SERGIO:

La puerta estaba abierta de par en par. Llamé al timbre y nadie contestó. Entré por si había pasado algo.

NINA:

Has venido a verme.

SERGIO:

Quería hablar con Miguel.

NINA:

Sabes muy bien que a estas horas está trabajando. ¿Es que no le ves en la fábrica?

SERGIO:

Hace mucho que no voy por ahí.

NINA:

Hace mucho que no vienes tampoco por casa. Te extraño tanto.

SERGIO:

No me toques.

NINA:

¿No quieres que te toque? Antes te gustaba que yo te tocara. Tú me lo decías. Lo mucho que deseabas que mis manos te tocaran y mis labios te besaran. Pero eso fue al principio, cuando decías que me querías. Hace tanto tiempo. Te has olvidado de mí. Hace casi un año que no vienes a verme. Y te necesito.

SERGIO:

¿Tú crees que Miguel sabe lo nuestro?

NINA:

¿Y qué más da si lo sabe?

SERGIO:

Le debo mucho. No quiero que él sufra por mi culpa.

NINA:

Qué equivocado estás con Miguel. Le crees mucho mejor de lo que es.

SERGIO:

Ha sido como un padre para mí, tanto como la fue para ti.

NINA:

Cuántas cosas ignoras de él. En casa, de puertas para dentro, puede llegar a ser un animal.

SERGIO:

¿Te ha maltratado alguna vez?

NINA:

Tú y yo podríamos empezar una nueva vida.

SERGIO:

Soy incapaz de seguir engañándole.

NINA:

¿Y si el engañado hubieras sido tú?

SERGIO:

¿Qué dices?

NINA:

Huyamos, tú y yo. Olvídate de Miguel, olvidémonos del mundo.

SERGIO:

Eso es muy fácil de decir.

NINA:

¿Qué es lo que le debes? Si no fuera por él, tú habrías continuado tu carrera sin ningún problema. Sé muy bien lo que ahora piensan de ti en la fábrica. Y él se ríe de todo lo que te está pasando.

SERGIO:

No puede ser.

NINA:

Crees que es un pobre hombre, que hasta es digno de compasión, pero es capaz de lo peor. Una noche vino cubierto de sangre.

SERGIO:

Su trabajo es duro incluso para un hombre como él.

NINA:

No tenía encima ni un rasguño. Yo no me atreví a preguntarle nada. Sus ojos brillaban como los de un loco.

SERGIO:

Alguna pelea con un compañero.

NINA:

¡Oía a perfume barato! Al día siguiente quemó los periódicos, y arrancó el enchufe de la televisión.

SERGIO:

¿Por qué no acudiste a la policía?

NINA:

¿Y si yo fuera su siguiente víctima? Esa semana me golpeó hasta tirarme al suelo. ¿Ves esa alfombra? Ahí estuve tendida. Esas manchas de sangre son mías.

SERGIO:

¿Es verdad eso que dices?

NINA:

Compruébalo si quieres. Mira la huella de sus golpes en mi piel.

SERGIO:

¿Cómo has podido vivir así hasta ahora?

NINA:

¿A quién iba a pedir yo ayuda?

SERGIO:

Aún tengo a mi cargo las cuentas del sindicato. Poco me importa ya todo, porque sólo me importas tú. Larguémonos, tan lejos como nos permita el dinero.

NINA:

¿A dónde crees que podríamos llegar?

SERGIO:

Donde a él no se le ocurra buscarnos.

NINA:

No es un hombre al que se le pueda esquivar con facilidad.

SERGIO:

¿Qué otra solución nos queda? ¿Qué es lo que quieres si no?

(NINA le mira fijamente en silencio. SERGIO baja la cabeza y se mira las manos.)

(El ENCUESTADOR, ante MIGUEL, un toro encadenado y recubierto de heridas sangrantes. Dos guardias tiran de sendas cuerdas, ambas atadas a su cuello.)

ENCUESTADOR:

¿Dice que la idea nació de su esposa?

MIGUEL:

Yo no tuve nada que ver.

ENCUESTADOR:

¿Se acuerda de la mujer que apareció muerta en el parque, con el rostro desfigurado? ¿Tuvo usted alguna relación con ella?

MIGUEL:

Yo no tuve nada que ver.

ENCUESTADOR:

¿No sabe nada de lo que le pasó a Sergio Espinosa,

empleado en la misma fábrica que usted?

MIGUEL:

Yo no tuve nada que ver.

ENCUESTADOR:

Usted ha tenido que ver con demasiadas cosas.

MIGUEL:

Yo no he hecho nada.

ENCUESTADOR:

Queremos que firme la declaración. Usted mató a ese hombre, pero necesitamos saber hasta qué punto ella también tuvo *que ver* en esto. Confiéselo. Será mejor para usted. ¿Obró incitado por su mujer?

MIGUEL:

¿Por qué no le pregunta a ella? No pueden retenerme por más tiempo. Tengo que ir a alimentar el horno. Sólo deben de quedar brasas. Si no me dejan ir, el fuego acabará extinguiéndose, definitivamente. Eso sería fatal. Nadie puede comprender lo que eso supondría. Yo lo he alimentado día tras día. Conoce mi mano y extrañaría la de un desconocido. Si ya tienen a mi mujer, ¿para qué me quieren a mí? ¿Intentan acusarme de todos los casos que han sido incapaces de resolver? ¿Qué tengo yo que ver con una prostituta? Alguna vez, la carne es débil, he ido con ese tipo de mujeres. Lo reconozco. ¿Pero de qué me hace culpable eso? Si un obrero deja de ir a su trabajo, ¿piensan que yo tengo que ver con ello? Tengo ya mis años. Me siento cansado. Soy demasiado viejo para ella. Quizá fue un error un matrimonio tan tardío. Siempre he sido un tipo solitario. No sé qué vio ella en mí. Debería haberlo pensado mejor. Qué necesidad tendría yo de mezclar mi vida a la suya.

NINA:

(Vestida como una niña, le habla a MIGUEL)

Señor, señor. He perdido el autobús y no me atrevo a ir

sola a mi casa.

MIGUEL:

La vi tan pequeña, tan sola.

(A NINA:)

¿Dónde vives, niña? ¿Cómo te llamas?

NINA:

Nina. Así me llamo, señor. Vivo en las afueras. ¿No le importará acompañarme?

MIGUEL:

Yo me llamo Miguel.

NINA:

Como el arcángel San Miguel. Es usted grande y fuerte. Usted será bueno conmigo.

MIGUEL:

La cogí de la mano y ya nunca me la soltó. Siempre la vi como una niña. Nunca había sentido nada igual.

(Grita feliz:)

A mis años, había encontrado el amor. ¡Cuando ya no lo esperaba, tenía su mano pequeña entre las mías y en sus ojos veía el reflejo de los míos!

(A NINA:)

¿Vives sola?

NINA:

Vivo con mi madre, pero nunca está en casa. ¿Quiere subir? Seguro que queda alguna cerveza en el frigorífico.

FUNCIONARIA:

¿No pensó que todo respondía a una estrategia para conseguir clientes?

MIGUEL:

No. No. ¡No!

(MIGUEL hierve de indignación en un acceso violento de cólera. Las cuerdas, tensadas por su ira, están a punto de romperse.)

SERGIO avanza hasta MIGUEL, con un hierro retorcido en sus manos. Los guardianes no le ofrecen resistencia. Levanta la improvisada arma sobre la cabeza de MIGUEL. No da el golpe fatal. No baja el arma. El ENCUESTADOR se la coge, con suavidad. SERGIO la suelta.)

(SERGIO abraza a NINA. Ella le rechaza.)

SERGIO:

No pude hacerlo.

(NINA le mira con desprecio.)

Me quedan pocos días de estar aquí. Aún estamos a tiempo.

NINA:

¿A tiempo de qué?

SERGIO:

De irnos. Vente conmigo.

NINA:

No puede ser.

SERGIO:

No entiendo por qué no.

NINA:

Ahora mismo él podría haberme seguido. Y si entrara en este momento y me viera contigo, ¿entonces qué crees que ocurriría?

SERGIO:

No nos va a pasar nada. Huyamos juntos.

NINA:

Si me fuera contigo, si escapáramos como si fuéramos dos niños, ¿qué sería de nosotros en un futuro?

SERGIO:

El futuro no importa.

NINA:

No me siento segura. Tengo miedo.

SERGIO:

Lo único que te tiene que preocupar es lo que haya entre nosotros. Tú me quieres, ¿verdad? ¿Me quieres, sí o no?

NINA:

No deberías preguntarme eso.

SERGIO:

Necesito que tú me lo digas.

NINA:

Creo que no tengo ya ningún sitio donde ir y nadie en quién confiar.

SERGIO:

¿Cómo puedes decirme esto?

NINA:

Miguel es mi marido. Y ya nada va a cambiar esto.

SERGIO:

No entiendo lo que me quieres decir. Hay muchas cosas que no acabo de entender. Por favor, respóndeme. Miguel, ¿lo sabía todo?

NINA:

¿Qué más da eso?

SERGIO:

Él lo sabía. Dímelo. ¿Desde cuándo?

NINA:

Desde el principio.

SERGIO:

¿Cómo hemos podido ser tan crueles? ¿Cómo has podido permitir que pasara todo esto?

NINA:

Y ahora que tú lo sabes, ¿qué es lo que vas a hacer?

SERGIO:

Nada.

NINA:

Sergio, lo nuestro no tiene sentido. Es mejor olvidarlo todo. Vete y déjame.

(SERGIO la mira, acobardado.)

SERGIO:

¿Y todo lo que ha pasado entre nosotros, qué?

NINA:

Entre nosotros no ha pasado nada. Olvídame. Lo que pasó fue porque él lo quiso. Él planeó que fueras tú quien me poseyera. Y nada más.

SERGIO:

Nunca me habían engañado de esa manera.

NINA:

Las cosas nunca son lo que parecen.

SERGIO:

No jugaste limpio conmigo.

NINA:

Si lo hubieras sabido entonces, ¿habrías sido el mismo?

SERGIO:

¿Por qué sigo creyendo que las cosas no sucedieron como tú me cuentas?

NINA:

Pudiste haber hecho que todo fuera diferente. No tuviste fuerza para ello.

SERGIO:

Eres una...

NINA:

¿Una puta?

(NINA abofetea a SERGIO.)

SERGIO:

Me voy dentro de unos días. En esta ciudad no tengo ya ningún futuro. Me voy derrotado. Con las manos llenas de agujeros. Me costará rehacer mi vida. Pero tengo años para olvidarlo todo. Buscaré un trabajo nuevo. Debería elegir un nuevo nombre. Romperé con este pasado que ha acabado siendo un infierno. Encontraré una nueva mujer. Alguien con la que compartiré sólo alegrías. ¿Nunca has sentido nada por mí?

(NINA no responde. Dos ayudantes toman entre sus brazos a SERGIO. Éste se desvanece inánime, el cuerpo rígido. Los ayudantes lo levantan en vilo y

lo tienden en la alfombra. NINA se agacha y le acaricia la mejilla.)

(MIGUEL, aún preso, habla con NINA.)

MIGUEL:

Mañana viene tu madre a comer.

NINA:

No hay nada en el frigorífico.

MIGUEL:

Te di dinero el lunes.

NINA:

Ya no queda nada.

MIGUEL:

Sácalo del banco.

NINA:

Hace mucho que cancelaron la cuenta corriente. Desde que te dejaron de pagar en el trabajo.

MIGUEL:

En la carnicería te fiarán.

NINA:

No voy a mendigar para esa mujer.

MIGUEL:

¿Vas a empezar de nuevo? Tu madre va a venir mañana a comer. Saca la comida de donde quieras, pero no tiene por qué pensar mal de nosotros.

NINA:

Tengo que decirte algo.

(NINA se acerca a él. Se inclina para hablarle al oído.)

MIGUEL:

Estamos solos. Si tienes que decirme algo, ¿por qué no lo haces en voz alta?

(NINA le dice algo al oído. MIGUEL se rebulle. NINA continúa. MIGUEL se levanta con violencia y alza la mano contra ella. Los guardianes tiran de las cuerdas casi ahogándole.)

MADRE:

(A MIGUEL, gritándole:)

A esto te ha llevado esa mujer. No supiste tratarla con mano lo suficientemente dura para contenerla. A tu edad y ha sido tu exceso de ingenuidad lo que te ha llevado a la perdición. Si querías tenerme a mí, ¿por qué te precipitaste de esa manera?

MIGUEL:

Yo siempre la quise a ella.

MADRE:

Dejaste que se encamara con tu mejor amigo. Permitiste que alimentaran el pecado en tu propia cama. No ocupaste tu lugar, te pareció mejor que otro cumpliera con tu deber. Mírate. Esto es lo que tienes, lo que te mereces. ¿Y aún dices que la quieres?

MIGUEL:

Desde el primer momento. Desde que la vi por primera vez. Empecemos de nuevo. Volvamos a colocar las cosas en su sitio. Me gustaría que mañana vinieras a comer con nosotros.

MADRE:

¿Nina lo sabe?

MIGUEL:

Ella hará la comida.

MADRE:

Me doy por invitada.

(NINA se inclina con un cuchillo y una olla ante el cadáver de SERGIO. Corta la piel y despieza trozos de carne con los que llena la olla.)

(El Tribunal se reúne. Con toda solemnidad, vestidos de sus togas, los magistrados ocupan la parte alta de la escena.)

GUARDIÁN:

Silencio. Silencio. Se abre la sesión del proceso del Estado contra Miguel Gutiérrez y Nina Velilla por el asesinato de Sergio Espinosa.

ENCUESTADOR:

Obran en poder de la Corte datos, demasiados datos. Tantos que a algunos les podrían confundir más que aclarar.

Pero aún no sabemos nada. Es nuestro deber llegar a las últimas raíces de la verdad. Hundirnos en sus entrañas. En este caso, de nada sirve resbalar por la superficie sin ignorar las más íntimas causas, las más pequeñas conexiones.

Comencemos.

En primer lugar, debemos proceder a la reconstrucción de los hechos.

FUNCIONARIA:

Usted ha reconocido que el sumario se encuentra sobrecargado. Creo que ya tenemos suficientes elementos de juicio. ¿Por qué soportar de nuevo la visión de semejantes bestialidades?

MONJA:

Por mi parte, tengo que protestar, en nombre de la decencia. Representar tales acontecimientos sólo puede responder a un deseo morboso.

ENCUESTADOR:

Saldrán de la sala todos los que no hayan tenido parte en el desarrollo de los hechos.

PERIODISTA:

Protesto, en nombre de la libertad de expresión, en nombre del derecho del ciudadano a conocer los hechos.

FUNCIONARIA:

(A los GUARDIANES:)

Saquen a todo el mundo. Desalojen la sala.

(Los GUARDIANES acorralan contra un rincón del escenario a los otros actores. Estos intentan romper su cerco y seguir la acción. Cuando la situación está bajo el control de los GUARDIANES, la corte continúa el juicio.)

ENCUESTADOR:

Procedan. Por favor.

(Un GUARDIÁN le da a MIGUEL la barra de hierro retorcida. MIGUEL y NINA, ante el cuerpo de SERGIO.)

NINA:

Tú entraste y él intentó forzarme.

MIGUEL:

¿Qué dices?

NINA:

Escucha y repite conmigo. Tú entraste y él intentó forzarme.

MIGUEL:

Entré y le vi intentando abusar de mi mujer.

(NINA niega con la cabeza, cansadamente.)

NINA:

Eso no va a funcionar. Ciérrale los ojos. ¡Ciérrale los ojos! No soporto esa mirada.

MIGUEL:

¿Seguro que está muerto?

NINA:

¿A qué esperas para cerrarle los ojos?

MIGUEL:

Se está moviendo.

NINA:

¡Está muerto! Ciérrale los ojos.

MIGUEL:

Nadie puede ir contra el fuego. El fuego alcanzará a los que intenten destruirlo. Él intentó apagar los hornos. Yo le avisé.

NINA:

Le has matado tú. Con esa barra de hierro.

MIGUEL:

Yo soy el enviado del fuego.

NINA:

Hay que deshacerse de eso.

MIGUEL:

Voy a buscar la sierra.

NINA:

Si hacemos ruido a estas horas los vecinos podrían sospechar. Lo mejor es que nos vayamos a la cama.

MIGUEL:

No podría dormir ahora.

NINA:

Tienes que descansar. Mañana viene mi madre y no tiene que notar nada.

MIGUEL:

Voy a encender el fuego.

NINA:

Ya basta.

MONJA:

Ya basta.

ENCUESTADOR:

Hay que seguir hasta el final.

FUNCIONARIA:

Su conducta me resulta impropia.

ENCUESTADOR:

Por favor, les pido paciencia y silencio.

(MIGUEL alza a NINA sobre su cabeza. NINA le abraza el torso con sus piernas. MIGUEL hunde la cabeza en su vientre.)

MONJA:

¿No es bastante con todo lo que hemos visto?

ENCUESTADOR:

¡Miren! No se trata de un crimen más. Los rasgos típicos del asesino están ausentes de sus acciones. Intento demostrar que hay algo más, una razón secreta que no quiero escape a la atención del tribunal. Era la única puerta abierta que les quedaba.

FUNCIONARIA:

Se expresa como un demente.

(MIGUEL lleva en sus brazos a NINA a la cama.)

ENCUESTADOR:

Me pregunto si ése es el precio que estos desdichados debían pagar para alcanzar este poco de felicidad.

FUNCIONARIA:

Eso es una justificación del crimen.

MONJA:

Sea lo que sea, esta monstruosidad no va a quedar impune.

ENCUESTADOR:

No quiero justificar ninguna acción criminal. Sólo comprender una acción humana. No les defiendo. Sólo intento entender.

(MIGUEL le hace el amor a NINA, que suspira de felicidad.)

MONJA:

(Tapándose los oídos.)

Esto es obsceno. ¿Para qué quiere entenderlo todo? ¿Qué es lo que quiere conseguir con todo esto?

FUNCIONARIA:

Su comportamiento atenta contra la Justicia, contra las normas elementales del Estado de Derecho, la Democracia y la Moral.

ENCUESTADOR:

Como juez sé muy bien lo que hago y cuál son mis obligaciones.

FUNCIONARIA:

Me veo forzada a destituirle de sus funciones y ordenar que se proceda a su detención preventiva.

MONJA:

La víbora le emponzoñó con su veneno.

ENCUESTADOR:

Aún soy el juez. Se hará todo según lo que yo diga.

FUNCIONARIA:

¡Guardias!

(Los GUARDIAS detienen al ENCUESTADOR, que se resiste a la detención. Con violencia, logran inmovilizarle.)

ENCUESTADOR:

Yo pagaré su culpa. Pero a ella dejadla en paz.

(NINA se pasea por el escenario con una bandeja llena de pastelillos de carne que reparte entre los presentes.

Le ofrece uno al ENCUESTADOR, que asume y con el que comulga antes de que los GUARDIANES le saquen de la sala.)

ENCUESTADOR:

¿Es para mí?

NINA:

Cómalo.

ENCUESTADOR:

He intentado comprenderte. Me puse en tu lugar. Yo sé lo que sientes.

NINA:

Usted nunca podrá saber nada.

ENCUESTADOR:

¡Nina! Tengo que decirte algo. Nina. ¡Nina!

(Los GUARDIANES que han prendido al ENCUESTADOR le sacan a rastras de escena. NINA se dirige a su MADRE y le da un pastelillo.)

NINA:

Come, madre. Ésta es la comida que he cocinado para ti.

MADRE:

Sí que tiene buena pinta...

(La MADRE gusta con avidez del trozo de carne como si fuera un manjar excepcional.)

No está malo...

Está bueno, muy rico...

(La MADRE, debido a su glotonería, se atraganta. Tose escandalosamente.)

Un trozo muy grande...

Ya estoy mejor...

¿Tal vez, demasiado condimentado?

(La multitud hierve de furor. Rompe la barrera de los GUARDIANES y se abalanza sobre NINA, que distribuye entre ellos la comida que devoran con ansiedad. La represión no se hace esperar. Los GUARDIANES arremeten contra la chusma, dispara sus armas contra la masa.

NINA coge el último pastel y lo come delicadamente. Una lágrima se escapa de sus ojos cerrados.

Los GUARDIANES vacían el escenario. Retiran los cuerpos de los caídos en la refriega mientras la MONJA les mira con severa aprobación.

El escenario, desierto.)

(NINA, tendida sobre una toalla, toma el sol en la playa. Una pelota de goma, rebotando, va a detenerse a sus pies. Un NIÑO de unos diez años, en bañador, corre a recogerla. El NIÑO se agacha al lado de NINA. Ella le acaricia la cabeza.)

NINA:

¿Ya te has cansado de jugar?

NIÑO:

Todos los niños se han ido a sus casas.

NINA:

(Riendo:)

Estás lleno de arena.

NIÑO:

¿Puedo bañarme otra vez?

NINA:

Espera a que venga tu padre. Hijo, no sabes cuánto te quiero.

.-fin

RESUMEN DE CRÍTICAS DEL ESTRENO DE LOS ENGRANAJES

«LOS ENGRANAJES» Dialéctica frente a patología

Aunque *Los engranajes* parte de un hecho real, no es el hecho real; de serlo no sería teatro. Obvio y elemental. El tejido dramático de *Los engranajes* se forma a partir de una profunda indagación en el subsuelo de los personajes; el asesinato y la mística devoración del cuerpo son un pretexto. Le vale al director para estructurar una sacrílega liturgia de la comunión. A los efectos que nos ocupan, en vez de sacrilegio, podría hablarse de una sacralidad pansensual. Pero la conflictividad y la tensión nacen de una situación social más que de una intención personal: dialéctica frente a patología. En suma, y con perdón por la incorrección política del concepto, el ser social determina la conciencia individual. El título de *Los engranajes* es una referencia bastante explícita a esa dialéctica de las conductas.

El cuadro que Hernández Garrido traza es un cuadro atroz y excesivo; uso el término excesivo en una dimensión estilística, sin matiz peyorativo. También podría hablar de pintura negra, de bajos fondos, de lucha de clases en una sociedad de monstruos controlada por la moral y la educación religiosas. Un iberismo goyesco, tenebrista y gestual que la dirección de Francisco Vidal, en vez de enfriar, calienta hasta un punto irreversible de fusión.

Frente a la estilización y los tonos pálidos de muchas obras que triunfan hoy día, *Los engranajes* apuesta por un tenebrismo y una expresividad fuertemente contrastados. El nombre de la compañía, *El Grito*, es revelador. Francisco Vidal consolida con este montaje su sentido del arte de dirigir, basado en una estética precisa: jerarquización analítica del espacio escénico, simultaneidad temporal a veces, bipolaridad espacial. Por otro lado, un expresionismo de fuerte gestualidad al que responde muy bien el conjuntado elenco de *El grito*. Resaltar la parodia del periodista que hace Mauricio Bautista, no significa rebajar a los demás; o el permanente esfuerzo de una incómoda y dura Esther Ortega. Parece que Marta Aledo, que se turnará con ella, le mete a su papel una dinámica menos abrupta; ello seguro que condicionará algunas de las conclusiones anteriores, pues Nina es el eje sobre el que gira todo el trabajo. Con esta carnívora obra, Hernández Garrido se confirma como un autor emergente dentro de los supuestos teóricos del Astillero, muy individualizados en la práctica. Un grupo que ofrece personalidades tan vigorosas como la de su impulsor Guillermo Heras, Mayorga, José R. Fernández, y Luis Miguel González y el autor de *Los engranajes* no tiene por qué ser uniforme.

JAVIER VILLÁN MADRID.- EL MUNDO, 8/9/2000

TEATRO -'LOS ENGRANAJES' Comer y callar

Los engranajes

De Raúl Hernández Garrido. Intérpretes: Marta Aledo, Nocha Tejerma, Paul Lostau, Carmela Nogales, Txema Piñeiro, Mar Corzo, María Morales, Rosana Blanco, Mauricio Bautista, Luis Rallo. Escenografía, vestuario y dirección: Francisco Vidal. Compañía *El Grito*. Sala Pradillo.

Matar a alguien, hacer pastelillos y comérselo, repartirlo entre los buenos

vecinos, es un suceso teatral frecuente. Lo escribieron Shakespeare y, antes, Séneca: llegó hasta el género musical, con Sweeny Todd. Y ahora lo escribe el joven autor Raúl Hernández Garrido. Explica que lo escribe porque es algo que se da en la vida real: pasó en la Rusia que ya evolucionaba hacia la civilización capitalista, en términos parecidos a los que reconstruye en una España imaginaria. Y subraya su justificación con la lectura de titulares que recuerdan otras enormidades reales.

Sucedan por unos engranajes, como titula su obra, de la sociedad: sobre todo, por unos hechos engranados en torno a Nina, cuya vida vemos: niña abandonada, niña sexual, niña mal abortada. Hasta el suceso. El autor crea una novela escénica, cortada en cuadros breves, no siempre cronológicos: como tal novela, necesita muchos personajes y, si hay diez en escena, cada uno de ellos interpreta varios para ir formando el engranaje. El texto está impávido ante el suceso: no lo lleva a la tragedia, tampoco introduce el humor. Ni hace frases morales. Ni inmorales. Una historia objetiva y fría, aunque se incline por la criatura femenina que ha llegado a ese extremo y no deje de señalar la dureza de las monjas, la insensibilidad de los juzgadores. Con todo lo tremendo que lleva por dentro y hasta por fuera, es un teatro sin emociones. Es difícil de interpretar y difícil de dirigir. Francisco Vidal, director, cuenta esa historia también con impavidez y seguridad, manejando los argumentos de los personajes en un supuesto juicio, y los de los juzgadores. Los actores interpretan con pocos matices; dentro de ellos, Marta Aledo, en el papel principal, mantiene muy bien las dificultades. El público del estreno se puso de parte de la obra, de los actores y la dirección, y aplaudió insistentemente. EDUARDO HARO TECLEN El País, Miércoles 13/9/2000

Un mundo caníbal Teatro: Los Engranajes

El joven autor Raúl Hernández ganó con esta obra el premio Lope de Vega, y ya antes había conseguido el Calderón de la Barca con *Los malditos*. Estamos, pues, ante uno de los ya reconocidos nuevos talentos de nuestra escena. Al Lope de Vega le despojaron de la cláusula más suculenta y necesaria, la de la obligatoriedad de su estreno en el teatro Español, y por eso Los engranajes se ha montado en una sala alternativa y por una compañía joven que ha tomado como nombre El Grito. Y es que esta función, como el dramático cuadro de Munchen, es un grito toda ella, una denuncia, una áspera queja en la que su autor cambia la espátula y los pinceles por una caligrafía sorda, brutal y trágica. Alguien practicó el canibalismo en la Rusia de los últimos años transformando un cadáver en hamburguesas. Este horrible hecho -Shakespeare: Tito Andrónico; Sondheim: Sweeney Todd- impresionó a Hernández y quiso indagar, como lo hizo Büchner en su *Woyzeck*, sobre la sociedad y los personajes que hicieron posible algo tan aparentemente inconcebible. De modo que de lo que se trata es de analizar elementos tan complejos como la justicia, el amor, la desesperación, la maternidad frustrada, la necesidad, la niñez y la pubertad de una muchacha: una reflexión sobre la vida, en suma. De este modo, la obra tiene un resultado barroco, en el que la acumulación de visiones sobre el mundo apenas deja tiempo al espectador para hilar los diversos

mensajes.

Hay una dificultad añadida, y es la no linealidad temporal de la historia, porque ésta se estructura como un poliedro cuyas caras y aristas aparecen y desaparecen sin orden cronológico. En la puesta en escena, Francisco Vidal; ha querido, quizá precisamente por ello, situar a los actores permanentemente a la vista del público, sentados alrededor del espacio central, que ocupan o desocupan cuando les corresponde pero permaneciendo siempre a la vista, en ese juego de poliedro que mencionamos. Es una excelente idea - probablemente el mejor trabajo de Vidal que hemos visto- para poder organizar el bronco texto, que tiene mucho de desafío para un director de escena.

Quienes Interpretan esta apuesta proceden del laboratorio teatral de William Layton: un estilo que se percibe casi inmediatamente, para bien o para mal.

Preferimos referirnos a lo primero: rigor, seriedad, dominio corporal, credibilidad, personajes hechos y redondeados, disciplina impresionante.

Es obra coral, y todos ellos están impecables, aunque es difícil sustraerse a la tentación de destacar a una actriz, Esther Ortega, cuyo talento no es frecuente encontrar en nuestro teatro.

Autor: Raúl Hernández Garrido.

Intérpretes: Marta Aledo, Esther Ortega, Txema Piñeiro, Paul Lostau, Noelia Tejerina, Mar Corzo, María Morales, Mauricio Bautista.

Dirección: Francisco Vidal Lugar: Teatro Pradillo.

Enrique Centeno DIARIO 16 14/9/00

Los Engranajes, Anatomía de un asesinato

«Los engranajes». Autor: Raúl Hernández Garrido. Intérpretes: Marta Aledo, Esther Ortega, Txema Piñeiro, María Morales, Noelia Tejerina, Mar Corzo, Rosana Blanco, Paul Lostau, Mauricio Bautista, Carmela Nogales, Luis Rallo. Dirección: Francisco Vidal Teatro Pradillo.

Raúl Hernández Garrido es uno de los autores más interesantes del amplio grupo o generación que se ha dado a conocer en los años noventa. Ha desarrollado un escritura inquieta e inquietante, en la que recupera los antiguos y tradicionales mitos, incorporándolos a la realidad contemporánea. Un hálito trágico recorre sus obras, que son estaciones en su investigación acerca de las causas del comportamiento.

Las obras de Hernández Garrido son artefactos escénicos llenos de posibilidades, todavía sin desgranar en su totalidad. Vemos acercamientos, parcelas de algo que efectivamente existe, pero que permite intuir la existencia semioculta de potenciales riquezas. Es lo que ocurre con este espectáculo, interesante de por sí, pero cuyo mayor atractivo radica en el texto, y que presenta la reconstrucción ante un tribunal de un asesinato y de los hechos que lo causaron, remontándose a la infancia de la asesina, transcurrida casi en su totalidad dentro de un internado de monjas; recoge asimismo 'su aborto adolescente, su matrimonio —con un hombre mucho mayor que ella, su incapacidad para tener hijos, su insatisfacción sexual y su relación con el mejor amigo de su marido. Precisamente este amigo es la víctima, y su cuerpo será troceado y convertido en comida. Lo importante de la obra es su estructura, plena de saltos temporales y espaciales, y que ofrece una visión fragmentada

de unos hechos y causas, así como unas emociones que se suman y complementan en el espectador. El montaje sirve al texto con mucha convicción, pero potencia los aspectos más austeros y ásperos del mismo. Todo está muy gritado, muy perfilado desde la cara más seria y rígida del asunto. Se crean personajes duros, de una pieza, con los que se hace difícil la empatía. La misma supresión de la escena final del texto publicado parece formar parte de la lógica escénica de esta propuesta y, en ese sentido, es coherente pero se echa en falta cierta ductilidad que destense y vuelva más complejos y auténticos a estos personajes en permanente estado de tensión.
Pedro Manuel VÍLLORA ABC Viernes 8/9/2000

APÉNDICE

ANTES DE MORIR PIENSA EN MÍ

Fragmento del guion, inspirado en *Los Engranajes*. Dirigido en 2008 por el autor, interpretado por Sara Vallés (Nina), Carlos Kaniowsky (Miguel), Chema León (Sergio), Lola Moltó (Madre), Pep Ricart (Abogado Defensor) y Francisco Vidal (Magistrado Presidente).

58.- INT.- SALA DE VISTAS-JUZGADOS.- DÍA

La puerta se abre, y deja paso a NINA, que entra, seguida de los dos GUARDIAS CIVILES, que se quedan junto a la entrada.

NINA recorre con la vista la sala. El estrado, en el que están el MAGISTRADO PRESIDENTE, que clava su mirada en la acusada, los dos MAGISTRADOS, que discuten entre sí, y el SECRETARIO, que bosteza. A la derecha de la muchacha, la mesa del FISCAL, que no siente pudor en mirar a NINA fijamente. A la izquierda, frente a la mesa anterior, la del ABOGADO DEFENSOR, que apenas se incorpora y no la mira. NINA avanza hacia su sitio.

La puerta se abre. Por ella, tras un momento de espera, MIGUEL entra. Cuando se sienta, quedando los guardias civiles a un lado y uno de otro, el MAGISTRADO PRESIDENTE parece recobrar la vida.

MAGISTRADO PRESIDENTE:
Audiencia pública.

En OFF, escuchamos la voz del AGENTE JUDICIAL, al que nunca veremos.

AGENTE JUDICIAL:
(*off*)
Audiencia pública.

Por la puerta, entran los escasos asistentes al juicio. Un par de periodistas y una estudiante de derecho.

FLASHBACK. ANTES DEL CRIMEN. MAYO 1975.

59.- INT.- DORMITORIO. CASA DE NINA Y MIGUEL.- NOCHE

NINA abre los armarios y empieza a descolgar blusas, faldas, etc. Apila todo encima de una maleta abierta sobre la cama. Con rapidez, sin preocuparse del orden ni del estado de la ropa, lo mete en la maleta.

60.-EXT.- CASA DE MIGUEL Y NINA.- NOCHE

Llueve.

PUNTO DE VISTA DE MIGUEL. El coche de MIGUEL enfila por la calle en la que está su casa. La lluvia tapa completamente la visión, hasta que los limpiaparabrisas apartan el agua. MIGUEL ve un coche aparcado, el de SERGIO, y a éste dentro de él.

61.-INT.- DORMITORIO. CASA DE NINA Y MIGUEL.- NOCHE

(CONTINUIDAD CON LA 59)

NINA oye ruido, y detiene su labor por un momento. MIGUEL aparece. La mira, desde la puerta. Su expresión es la de un hombre derrotado.

MIGUEL:
¿A dónde te vas?

NINA se queda paralizada. Pero en seguida vuelve a lo suyo, cerrando la maleta.

NINA:
Esto se acabó. No me hagas más daño.

MIGUEL se sienta en la cama, al lado de la maleta abierta.

NINA:
(continúa)
Por favor, no nos hagamos más daño.

MIGUEL:
¿Va a acabar todo de esta manera?

NINA le mira y no responde.

VOLVEMOS AL "PRESENTE": EL JUICIO. NOVIEMBRE 1975.

62.- INT.- SALA DE VISTAS-JUZGADOS.- DÍA

El MAGISTRADO PRESIDENTE interpela a NINA. A su lado, MIGUEL.

MAGISTRADO PRESIDENTE:
Levántese la acusada para prestar declaración. Se le recuerda que tiene derecho a permanecer en silencio a no declarar contra sí mismo y a no responder a las preguntas que le formulen las acusaciones

NINA vuelve lentamente a la realidad. Mira al MAGISTRADO PRESIDENTE y luego en derredor suyo, a todos los presentes. El FISCAL le pregunta algo, la mira. Ella El ABOGADO DEFENSOR le hace una señal de aprobación. Ella, lentamente, se levanta. El ABOGADO DEFENSOR con cuidado, despliega su argumentación.

MAGISTRADO PRESIDENTE:
Letrado Álvarez Pericó.

ABOGADO DEFENSOR:
Con la venia del tribunal.
Antonia Velilla, diga usted si es cierto o no que su marido se ensañó con usted con frecuencia.

NINA no responde.

MAGISTRADO PRESIDENTE:
Antonia Velilla, ¿desea o no contestar a la
pregunta de su letrado?

FLASH BACK: EL CRIMEN. MAYO 1975.

63.- INT.- DORMITORIO. CASA DE NINA Y MIGUEL.- NOCHE
(CONTINUIDAD DE LA 61)

MIGUEL implora a NINA.

MIGUEL:
Podemos intentarlo de nuevo. Las cosas
cambiarán, te lo prometo.

NINA cierra la maleta. MIGUEL le va a ayudar, pero ella retrocede.

NINA:
No me toques.

MIGUEL coge la maleta ya cerrada y la pone en el suelo, al lado de
NINA.

MIGUEL:
Te acerco en coche a donde
quieras. Pero tenemos que hablar.

NINA:
No insistas. Miguel, lo que has hecho
connigo va más allá de lo que una mujer
puede aguantar.

MIGUEL:
Te pido perdón por todo lo que ha pasado.
No quise hacerte daño. Me cortarí la mano
antes de volver a ponértela encima.

NINA:
Eso no fue lo peor. Miguel, yo sólo quería
una cosa. Te quería a ti. Y ahora, ya no sé
lo que soy.

MIGUEL:
No te voy a dejar marchar así como así. Voy
a luchar por ti hasta el final.

MIGUEL se acerca a ella. La coge por los brazos. NINA se resiste.

NINA:
Déjame. Déjame.

SERGIO aparece tras la puerta.

SERGIO:
¿No la has oído? Déjala.

NINA:

Desde el primer momento. Y ahora que tú lo sabes, ¿qué es lo que vas a hacer?

SERGIO:

Nada.

NINA:

Sergio. Creo que lo nuestro no tiene sentido. Será mejor que te vayas.

SERGIO la mira, como temiéndose algo que no logra calibrar.

SERGIO:

¿Estás segura?

NINA:

Yo quiero a mi marido, y eso es todo lo que me importa. Ésa es la realidad.

SERGIO:

¿Y todo lo que ha pasado entre nosotros, qué?

NINA:

Entre nosotros no ha pasado nada. Olvídame. Es mi última palabra.

SERGIO:

Veo que no mereces la pena. Me iré de aquí para siempre. Me iré a otra ciudad. Me costará, pero tengo años por delante. Romperé con este pasado que ha acabado siendo un infierno. Encontraré una nueva mujer. Alguien con la que compartiré sólo alegrías. ¿Nunca has sentido nada por mí?

NINA:

No.

SERGIO:

Eres una...

NINA:

¿Una puta?

NINA le pega una bofetada a SERGIO.

NINA:

(continúa)

¿Eso es lo que crees?

SERGIO baja la cabeza y sale. Al poco, MIGUEL entra.

MIGUEL:

¿Qué es lo que ha pasado?

NINA:

¿De verdad, quieres saberlo?

MIGUEL:

Sí.

NINA se acerca a MIGUEL. Se inclina para hablarle al oído. Él se separa de ella.

MIGUEL:
Estamos solos. Si tienes que decirme algo,
¿por qué no lo haces en voz alta?

NINA no hace caso de MIGUEL. Le dice algo al oído. MIGUEL se rebulle. NINA continúa.

PUNTO DE VISTA DE NINA. MIGUEL la mira, encolerizado. La agarra de los hombros, y la zarandea. NINA siente miedo. Cierra los ojos.

OSCURO. SILENCIO. Y un rumor lejano a golpes.

LUZ. NINA abre los ojos. No hay nadie en el cuarto. La puerta está abierta. NINA sale de la habitación.

64.-INT.- ESCALERAS - CASA DE MIGUEL Y NINA.- DÍA

NINA recorre las escaleras que van de las habitaciones al recibidor de su casa.

PUNTO DE VISTA DE NINA: Las escaleras están cubiertas de los rastros de pelea y de sangre. Pero no se ve a los hombres. Ni se oye nada, a excepción de la puerta abierta de la calle, que movida por el viento, golpea contra el quicio una y otra vez.

65.-EXT.- JARDÍN. CASA DE NINA Y MIGUEL.- DÍA

Llueve: los cielos se han desplomado sobre la tierra.

MIGUEL está ante el cuerpo tendido de SERGIO. NINA le mira, desde la puerta de la casa.

NINA:
¡Miguel!

MIGUEL levanta su cara, completamente empapada por la lluvia. MIGUEL tiene las manos sucias de sangre.

NINA llega por el camino embarrado.

Ve el cadáver de SERGIO. Mira ansiosamente a MIGUEL. Luego mira al cadáver.

NINA:
(continúa)

Esto no tenía que haber ocurrido.

MIGUEL, como ido, le devuelve la mirada.

NINA zarandea a MIGUEL, gritándole para que entre en razón.

NINA:
Vamos, antes de que nadie nos vea...

NINA coge el cadáver de SERGIO por los pies e intenta arrastrarlo hacia el interior de la casa. Ante la pasividad de MIGUEL, le chilla.

NINA:
(continúa)
¡Vamos!

MIGUEL va hacia NINA. Él la rodea con sus brazos. La besa toscamente. NINA se desembaraza de él, suavemente, casi con una caricia. Vuelve a tirar del cadáver. MIGUEL se incorpora a su lado. Introducen el cadáver en la casa.

VOLVEMOS AL "PRESENTE": EL JUICIO. FINALES DE SEPTIEMBRE DE 1975.

66.- INT.- SALA DE VISTAS-JUZGADOS.- DÍA

El ABOGADO DEFENSOR se siente completamente seguro tanto de su maniobra como de NINA.

ABOGADO DEFENSOR:
¿Le obligó Miguel Gutiérrez a seguir
conviviendo con él tras los sucesos y
a no denunciarle? ¿Fue el miedo el que
la hizo callar y encubrir?

NINA no responde.

ABOGADO DEFENSOR:
Antonia Velilla Martínez, contésteme.

FLASH BACK : EL CRIMEN. MAYO 1975.

67.-INT.- CASA DE NINA Y MIGUEL.- DÍA
MIGUEL y NINA han introducido en la casa el cuerpo de SERGIO, que descansa ahora encima de la alfombra, en mitad de la sala de estar. NINA piensa e intenta reconstruir con MIGUEL una justificación lógica para todo lo que ha ocurrido.

NINA:
Tú entraste y él intentó forzarme.

MIGUEL:
¿Qué dices?

NINA:
Escucha y repite conmigo. Tú entraste
y él intentó forzarme.

MIGUEL:
Entré y le vi intentando abusar de mi
mujer.

NINA niega con la cabeza, cansadamente.

NINA:
Eso no va a funcionar. Ciérrale los ojos. ¡Ciérrale los ojos! No soporto esa mirada.

MIGUEL:
¿Seguro que está muerto?

NINA:
¿A qué esperas para cerrarle los ojos?

MIGUEL:
Se está moviendo.

NINA:
¡Está muerto!

MIGUEL se agacha ante el cadáver de SERGIO, obedeciendo a NINA y cerrándole los ojos. La cara de SERGIO resplandece con una belleza extraña.

NINA:
(*continúa*)
No soporto verlo ahí...

MIGUEL:
Me desharé de él.

MIGUEL intenta mover el cadáver de dónde está. NINA se lo impide.

NINA:
(*continúa*)
No vuelvas a tocarlo.

MIGUEL la mira. Ella tira de él, lejos del cadáver.

MIGUEL:
Perdóname. Perdóname.

NINA mira a MIGUEL. Y le abraza.

Se separan y se miran. Y se besan, decididamente. Un beso tierno y desesperado, un beso largo y profundo.

VOLVEMOS AL "PRESENTE": EL JUICIO. FINALES DE SEPTIEMBRE DE 1975.

68.- INT.- SALA DE VISTAS-JUZGADOS.- DÍA

(*CONTINUIDAD DE LA 66*)

NINA recuerda.

ABOGADO DEFENSOR:
¿Su marido la obligó, con violencia o con coacción, a intervenir de la manera que lo hizo?

NINA responde con decisión.

NINA:

No.

El ABOGADO DEFENSOR cree haber oído mal.

ABOGADO DEFENSOR:

Diga usted si es más cierto que su marido la obligó con violencia a hacer lo que hizo?

NINA:

Yo incité a Miguel a que le matara.

MIGUEL:

Nina, no.

MAGISTRADO PRESIDENTE:

Guarde silencio el acusado. Señor abogado.

ABOGADO DEFENSOR:

Voy a repetirle la pregunta. ¿Fue obligada por su marido a actuar de la manera en que lo que hizo?

NINA:

Le he entendido bien.

Yo le pedí a mi marido que matara a ese hombre. No podía soportar ser de otro, Sergio debía morir. Miguel lo mató, yo se lo pedí y yo le ayudé. Luego, le dejamos sobre la alfombra y nos fuimos a la cama. Hicimos el amor. Lo hicimos porque yo quise, porque lo quisimos los dos.

A la mañana siguiente, yo le descuarticé. Empaqueté los pedazos de carne de lo que había sido el cuerpo de Sergio. Yo cociné su carne y la serví a mi esposo y a mi madre. Yo la comí con ellos, sabiendo muy bien lo que ellos y yo comíamos.

El ABOGADO DEFENSOR mira a NINA, intentando comprender. NINA espera en pie. MIGUEL se levanta y grita.

MIGUEL:

Miente, es mentira. No le hagan caso.

MIGUEL mira a NINA, llorando en silencio.

MIGUEL:

(continúa)

No deberías haberlo hecho. No deberías.

NINA le mira, con determinación, y un fondo de cariño en sus ojos.

El MAGISTRADO PRESIDENTE le hace una seña airada a los GUARDIA CIVILES.

MAGISTRADO PRESIDENTE:
Se interrumpe la vista hasta mañana.
Hagan el favor de retirar a los
acusados de la sala.

Los GUARDIA CIVILES separan a MIGUEL y NINA. A empujones, les sacan de la sala. El ABOGADO DEFENSOR mira a NINA. Pero ella no le devuelve la mirada.

FLASHBACK: EL CRIMEN. MAYO 1975

69.-INT.- DORMITORIO. CASA DE NINA Y MIGUEL.- DÍA
MIGUEL lleva en brazos a NINA. La escasa ropa de ella, completamente mojada por la lluvia, se pega a su piel, desvelando la desnudez bajo el vestido.

MIGUEL alza a NINA sobre su cabeza. NINA le abraza el torso con sus piernas. MIGUEL hunde la cabeza en su vientre.

NINA y MIGUEL se funden en un abrazo desesperado.

Sus bocas se unen, hasta quedar sin aliento.

Sus cuerpos ruedan por el suelo.

NINA se separa del abrazo de MIGUEL. Le mira con decisión. Se pone encima de él. Se desprende de la ropa que cubría su cuerpo.

Cabalga a MIGUEL.

Ambos se mueven al unísono agitados por el deseo y el goce.

NINA no quiere cerrar los ojos, los abre y los clava en MIGUEL, mientras exprime su cuerpo.

EL PRESENTE: LAS ÚLTIMAS HORAS. 19 NOVIEMBRE 1975

70.-INT.- PASILLO. CENTRO PENITENCIARIO.- ANOCHECER
NINA recorre los corredores de la cárcel, precedida por la FUNCIONARIA JOVEN.

Los pasos de ambas retumban en el silencio.

CORTA A:

FLASH BACK: TRAS EL CRIMEN. MAYO 1975.

71.- INT.- SÓTANO CASA DE NINA Y MIGUEL.- NOCHE
NINA llora mientras lava el cadáver de SERGIO.

CORTA A:

EL PRESENTE: LAS ÚLTIMAS HORAS. 19 NOVIEMBRE 1975.

72.-INT.- PASILLO. CENTRO PENITENCIARIO.- ANOCHECER
(CONTINUA LA 70)

DETALLE: Los pies de NINA se detienen, vacilantes.

FLASH BACK: TRAS EL CRIMEN. MAYO 1975

73.- INT.- SÓTANO. CASA DE NINA Y MIGUEL.- NOCHE

DETALLE: Un trozo de carne humana recién cortado, sangrante. NINA se lo lleva a la boca y lo deglute, sin masticar, como si estuviera comulgando.

CORTA A:

74.-INT.- COMEDOR. CASA DE NINA Y MIGUEL.- DÍA
MIGUEL está sentado a la cabecera de la mesa, la MADRE está a un lado.
NINA trincha la carne. La corta en pedazos finos. Sirve una ración generosa en un plato y se lo sirve a su MADRE, que no puede reprimir la impaciencia y empieza a comer sin esperar a los demás.

MADRE:

Sí que tiene buena pinta...

NINA y MIGUEL comen, sin hablar, sin mirar a la MADRE.
La MADRE, debido a su glotonería, se atraganta. Tose escandalosamente.

MADRE:

(*tosiendo*)

No está malo...

Un trozo muy grande...

Ya estoy mejor...

Está bueno...

¿Demasiado condimentado, a lo mejor?

CORTA A:

VOLVEMOS AL "PRESENTE": TRAS EL JUICIO. 19 NOVIEMBRE 1975.

75.- INT.- SALA DE VISITAS.- DÍA

Ante la presencia de dos GUARDIAS CIVILES, NINA y MIGUEL se encuentran por última vez, antes de que las sentencias y el destino les separen para siempre.

Unen sus manos, y sus cuerpos se echan hacia delante, contra la mesa que los separa, incómodos por la situación, por la vigilancia, por el espacio cerrado y ajeno, por los minutos contados, por el tiempo que se acaba.

CORTA A:

76.- INT.- SALA DE VISTAS-JUZGADOS.- DÍA

En el JUICIO. PLANO CORTO de NINA, que en silencio escucha las interpelaciones de los letrados.

ABOGADO DEFENSOR:

Antonia Velilla, diga usted si es cierto o no que su marido se ensañó con usted con frecuencia.

MAGISTRADO PRESIDENTE:

Antonia Velilla, ¿desea o no contestar a la pregunta de su letrado?

ABOGADO DEFENSOR:

¿Qué fue lo que la obligó a seguir conviviendo con su marido tras los sucesos y a no denunciarle?

Antonia Velilla Martínez, ¿ha entendido usted mi pregunta?

¿Su marido la obligó, con violencia o con coacción, a intervenir de la manera en que lo hizo?

NINA:

No.

ABOGADO DEFENSOR:

Diga usted si es no más cierto que su marido la obligó con violencia a hacer lo que hizo.

NINA:

Yo incité a Miguel a que le matara.

MIGUEL:

No, Nina, no.

MAGISTRADO PRESIDENTE :

Guarde silencio el acusado. Señor letrado.

ABOGADO DEFENSOR :

Voy a repetirle la pregunta. ¿Fue obligada por su marido a actuar de la manera en que lo que hizo?

NINA:

Le he entendido bien.

Yo le pedí a mi marido que matara a ese hombre. No podía soportar ser de otro. Sergio debía morir. Miguel lo mató. Yo se lo pedí. Y yo le ayudé. Después, lo dejamos sobre la alfombra y nos fuimos a la cama. Hicimos el amor. Lo hicimos porque yo quise, porque lo quisimos los dos.

De madrugada, yo le descuarticé. Empaqueté los pedazos de carne de lo que había sido el cuerpo de Sergio. Yo cociné su carne. Yo la serví a mi esposo y a mi madre. Yo la comí con ellos, sabiendo muy bien lo que ellos y yo comíamos.

MIGUEL:

Miente, es mentira, es mentira. No le hagan caso.

Nina, ¿por qué...? Nina.

FIN

LOS SURCOS DE LA LLUVIA.

ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE EXPERIENCIAS EN LA ESCRITURA TEATRAL CONTEMPORÁNEA. (1991-1996)

Con estas páginas quiero resumir y reflexionar sobre una aventura dramática que me ha tomado más de cinco años. Un trayecto de experiencia en el que he vivido un crecimiento en mi forma de entender la escritura y en el que he explorado nuevas (al menos, para mí) formas de expresión dramática. Pero antes quiero puntualizar ciertas cuestiones acerca de la necesidad y el papel del escritor teatral.

Me considero un escritor contemporáneo, es decir, que vivo y me siento afectado en mi escritura por las circunstancias que impone el tiempo en el que me emplazo. La gran revolución que desde comienzos de este siglo ha tenido lugar por el desarrollo de la labor y el papel del director de escena, y los grandes hallazgos que se han realizado de esta manera, han desplazado la autoría en teatro del campo del dramaturgo al del director, dando lugar también a abusos y enfrentamientos por todos conocidos. Uno de ellos es que, salvo notables excepciones, una gran mayoría de los directores (y muchos de ellos de los que se suponen “de vanguardia”), limiten el repertorio habitual de sus trabajos a textos no contemporáneos. Una de las “ventajas” evidentes de esto es que el director de escena no necesite enfrentarse a la siempre molesta presencia del autor vivo y encuentre más facilidad para, a su antojo, manejar (o manosear) y alterar (o atropellar) el texto, justificando como “búsquedas apasionantes” lo que, muchas veces, se queda en chapuzas irresponsables y efectistas.

Eso ha llevado al absurdo de la renuncia del dramaturgo. Así, muchos compañeros de mi generación (así se lo he escuchado a más de uno, en más de una ocasión, no sin vergüenza ajena) aspiran a convertirse en simples guionistas del director de escena. Se plantean un necio vasallaje que empobrece su labor para realmente ofrecerle un provecho escaso al director de escena. Prefieren no decir nada a decir algo que moleste, sin darse cuenta de que el texto que molesta es el único que puede dar frutos. Esa renuncia se amplía a la Literatura, nación natural de todo escritor. Se sienten tanto mejor cuanto más se amolde su texto a la puesta en escena que le va a dar vida sobre el escenario, sin darse cuenta de que la obra (ya sea dramática, narrativa, lírica, etc.) está obligada a tener vida propia y a alumbrar en el lector que la espera (y tanto el director como el mismo escritor son otros lectores más) aspectos que éste desconoce antes de su encuentro con el texto. Es decir, estar abierta a nuevas lecturas, a nuevas puestas en escena, a no agotarse, por no tener más que decir, el mismo día de su estreno.

No se puede renunciar a la Literatura, y el dramaturgo debe asumir su condición de escritor, de literato (literato pero no retórico, en el aspecto negativo de esta palabra): su obra ha de ser capaz de resistir mil lecturas diferentes, mil puestas en escena diferentes. En eso supera al director de escena, que difícilmente visitará su obra en más de una ocasión, y aún así sin agotarla, por mucho que arranque de ella nuevos sentidos, nuevos reflejos. La obra permanecerá virgen para nuevas lecturas, para nuevas puestas en

escena. Como escritores que somos, debemos aceptar el hecho insoportable de que la obra que aparentemente nace de nuestras manos (o más bien entre nuestras manos) nos debe sobrevivir, debería estar viva mucho tiempo después de que nosotros nos hallamos desvanecido en el olvido.

El escritor sí que debe dejar manos libres a cada director que se atreva a poner en escena su obra. No debe ahogar ninguna nueva posibilidad de lectura que nazca a propósito de su texto. Sólo se debe examinar la calidad del trabajo de puesta en escena, nunca su adecuación al gusto propio del escritor. El texto vivo se debe separar del ámbito demasiado protector del que se considera su autor, igual que se rompe el cordón que une al niño con su madre para que éste pueda desarrollarse como una nueva persona.

Mucho debemos aprender del periplo del director de escena: ellos nos han enseñado facetas inéditas de lo escénico que estamos obligados a asumir en nuestros textos y elevarlos de la fugacidad de la representación teatral al campo más duradero, con vocación de eterno, de lo literario.

Tras tan impertinentes puntualizaciones que considero necesarias dadas ciertas confusiones que reinan hoy en día, quisiera examinar con algún detalle mi relación con la escritura de mi ciclo dramático “LOS ESCLAVOS”. Con ello os invito a introducirnos en la urdimbre del trabajo de escritura y a examinar la evolución de un trabajo sobre lo formal conectado a la busca de nuevos caminos para el sentido y la expresión de lo emotivo.

El concepto que inspira “LOS ESCLAVOS” nace en 1994 ante las cuatro esculturas de Miguel Ángel del mismo nombre que reposan en la Academia de Florencia. Debían formar parte del monumento funerario del papa Julio II, al igual que el Moisés y los otros dos esclavos que se pueden ver en el Louvre. Pero frente a la monumentalidad o la belleza manierista que se pueden apreciar en estas otras piezas, Miguel Ángel optó en las cuatro esculturas de Florencia por no completar su trazado y dejar a la vista las trazas de su propio trabajo como artífice y la rudeza sin moldear del mármol, adelantándose en esto a formas de entender el arte que el siglo XX ha reinventado. En los esclavos florentinos asombra la textura de la piedra, la pesadez de la materia contra la que luchan las figuras en un retorcimiento inútil que no les sirven para lograr escapar de una prisión demasiado real. Frente a ellos, la serenidad canónica del David, también de Miguel Ángel, una de sus obras más emblemáticas, ponía en evidencia aún más el propósito del escultor: esos seres que el cincel no ha dotado de una forma independiente de la materia que los conforma y que no llegan a ser personajes completos, pero que logran impresionarnos aún más en su debate contra su condición de criaturas.

Nació ahí el germen de una serie de obras (cuatro, evidentemente) en los que se diera esa torsión entre la sustancia y la forma. Periplos que se convertirían en indagaciones sobre lo trágico, esto es, de personajes encadenados a un destino fatal, prefijado, y que lucharían en los límites de la escritura por liberarse de este yugo que ellos no han elegido.

No estaría ausente en estos textos el intento de introducir conceptos que la Física moderna probó hace ya ochenta años a través de la teoría de la relatividad de Einstein y los trabajos sobre mecánica cuántica de Heisenberg y Schrödinger. Nuevas maneras de

considerar la realidad que afectan a nuestras visiones sobre el espacio, el tiempo y el principio de causalidad y determinación, aún dependientes del pensamiento newtoniano.

En el prólogo a la publicación en 1995 por la Muestra de Teatro Contemporáneo de Autor Español de la primera de las obras de este ciclo, *Los malditos* (obra que fue premiada con el Premio Calderón de la Barca 1994 y que realmente comencé a escribir antes de éste primer momento de germen a que me he referido), Guillermo Heras la encuadró dentro de una dramaturgia de la violencia. Quiso referirse, sin duda, a una forma de escritura teatral que no respeta ninguno de los protocolos habituales en la escena heredados de la tradición del drama burgués: la personalización de los valores sociales a través del dibujo de los personajes; el seguimiento lineal de la trama, la cual responde al esfuerzo ordenador de cierta norma que acaba subsumiendo la vida de los personajes; y el respeto de ciertas convenciones escénicas inamovibles, como es el escrupuloso vaciado de todo aquello que puede ser considerado repulsivo, horroroso, desagradable, todo una huida de aquello que el primitivo teatro griego trataba - el momento mágico de acercamiento a lo real de todos y cada uno de los espectadores presentes en el hecho teatral.

Yo quisiera avanzar a posiciones más radicales y hablar de una dramaturgia de la destrucción. Por una parte, debido a una labor sistemática de acoso y desmantelamiento del personaje, en cuanto a llevarle, a través de un despojamiento implacable, a una posición extrema, a un límite en el que éste se muestre en su mayor grado de desnudez, indefensión y verdad. Por otra, a la conciencia de la pérdida de la trama como principio sostenedor del desarrollo dramático, otra nota, como la anterior, sobre la que ya abundó el mejor teatro del siglo XX, pero que ciertas corrientes reaccionarias quieren poner hoy en duda. Sin embargo, lo que en el teatro de la vanguardia clásica se expresa como absurdo del sentido y juegos metateatrales, donde la búsqueda del sentido auténtico del texto debe buscarse por encima de él, en un lugar donde comparece el autor como nuevo personaje y se escenifica, deconstruyéndolo y desarticulándolo, el hecho de la escritura, debe ceder paso a nuevos lugares donde se exploren los límites de una nueva sensibilidad, ligada a la búsqueda de nuevas formas de catarsis, esto es, de volver a conjurar eso real¹, ese horror primordial, de nuevo, en el escenario. Una auténtica reconstrucción del hecho de la escritura.

Y, precisamente por ello, una búsqueda que se debe dar a través de la indagación y experimentación de nuevas “técnicas” de escritura. El personaje, su relación problemática con el cuerpo del actor; las falsas unidades indivisibles del texto dramático, como son el personaje y la escena, examinando la unidad polisémica del espacio (y aquí la relación entre el espacio abstracto de la representación y su equívoca

¹ Cuando hablo de lo real, no me refiero a la realidad, sino, siguiendo a Jacques Lacan, a aquello que se escapa a los límites de lo cognoscible, de aquello que no puede ser explicado ni nombrado, y que sólo puede vivirse como una experiencia extrema. Huella de algo que existe en lo que nos rodea y que resiste a cualquier esfuerzo de normalización, definición, acotación. Que responde al valor singular del objeto, de su carácter existencial, de la imposibilidad de dar cuenta de él como algo aislable y definible y es incapaz de toda economía tanto en lo imaginario como lo semiótico y lo simbólico.

identificación con espacios realistas) y la variedad del tiempo de esa escena, tradicionalmente considerada como microestructura básica del discurso dramático, no sólo en sus aspectos de ordenación sino también de duración y frecuencia (algo prácticamente ignorado en lo dramático y que se supone más propio de lo narrativo); la acción y la modalización del relato a través del punto de vista y la conciencia de los personajes que lo conforman; la figura del enunciador en el discurso del relato; matizando la cuestión de orden del discurso, todas las complejas relaciones entre el tiempo del discurso dramático y el tiempo en grado cero de la historia del cual es su objeto, así como la relación entre estos y la conciencia de los personajes y del mismo enunciador e, incluso, del enunciatario en su relación con el espectador, son conceptos que una nueva dramaturgia está obligada a revisar hasta sus más profundos cimientos.

Se le pide mucho al espectador en este nuevo teatro. Que se enfrente de forma activa a obras que le requieren como punto esencial en la organización del discurso, así como que se exponga a eso real, a ese punto de ignición que él debe reconocer en su experiencia. Nada que ver con el teatro que no deja nada para el espectador, que busca en él una figura pasiva de la que sólo se espera una respuesta comercial.

Los malditos, primera pieza en el ciclo *LOS ESCLAVOS*, narra la situación de un grupo militar de guerrilla aislado en la selva que, ignorado por el resto del mundo, han perdido consignas e ideales. Allí, sus personajes han sufrido más de lo que un hombre puede resistir y, desde ese estado último, retornan cuestiones básicas para el ser humano: aquellas que delimitan lo humano de lo animal. En ella, teatralmente, lo primero es dar cuenta de una atmósfera, de un clima. La selva lo inunda todo, y no sólo el escenario. La selva ha de hallarse presente hasta en el último rincón del lugar de la representación y borrar la seguridad de cualquier puerta de salida. No dejar pensar al espectador: esto ocurre aquí pero allá, afuera, más allá del vestíbulo, me espera mi coche, mi casa, mi trabajo. Al iniciarse la representación, los valores seguros desaparecerán para todos. No se buscará complacencia, dar espectáculo, divertir. Los que se queden, están llamados a sufrir en su carne y en su alma la peripecia de los personajes. El horror está ahí, a menos de un metro del espectador. Es imposible escapar. El texto exige que nadie salga indemne de la representación. Que los que han entrado como simples espectadores no abandonen la sala tal como han entrado, sino que cierto cambio llegue a operarse en ellos. Que se conviertan en receptores del Sacrificio que ante ellos tiene lugar, que dejen de pensar en actores, en máscaras, y en ellos se llegue a operar cierto misterio.

Además de la gran implicación que supone esta prueba por la que ha de pasar el espectador, a través de esta experiencia límite, el texto *Los malditos* también le busca y asume interpelándole. Pese a su “linealidad” expositiva, se plantean desde el mismo texto, desde la misma organización de la acción dramática, incoherencias, anomalías estructurales que atentarían contra su verosimilitud y provocan en el espectador el extrañamiento frente al discurso de la obra, que sólo puede alcanzar un sentido a través de la inteligibilidad del que se sitúa en la posición de lector. Estas aperturas del texto afectan a su momento de arranque (lo que es la escena inicial describiendo el encuentro entre dos de los personajes principales se desvela, mediante un salto temporal implícito, como analepsis sobre el tiempo real de la primera escena o un sueño de uno de los personajes; esta misma escena se repite literalmente mediada la obra –¿falso cierre de la analepsis?-, incorporada a un momento distinto - y crucial- del

desarrollo de la historia y encarnada en una situación diferente a la primera); y afectan también a su cierre que, como en ciertos estados energéticos de las partículas elementales ante la presencia de un campo externo, se desdobra en tres escenas totalmente antagónicas sobre una misma situación, cada una de las cuales con un balance diferente para el fin de la trama y la resolución de la relación entre los protagonistas, dejando la conclusión de la trama y su sentido abierto a la posibilidad de la ficción del relato y a los efectos contradictorios que esto pueda causar al espectador.

Como en las esculturas de Miguel Ángel, el texto se retuerce sobre sí mismo, no se concreta como obra acabada sino como angustia de lo creado, torsión de lo representado en relación a esa historia fija e inalterable que debiera representar. Todo esto amplificado por el carácter épico de la historia, considerando que lo épico ha sido punto primero de desarrollo del relato en múltiples culturas, incluyendo por supuesto la nuestra, supone una consideración sobre un nuevo teatro – un nuevo relato - que busca en los orígenes de la Literatura sus referentes.

Los engranajes (galardonada con el Premio Lope de Vega y que dio lugar a mi película *Antes de morir piensa en mí*, 2008) es la siguiente etapa en esta búsqueda. En ella los planteamientos formales que aparecen de manera discreta conformando la macroestructura de *Los malditos* explotan en una miríada de escenas en las que el tiempo de la historia, en su linealidad, ha dejado de regir el orden de los sucesos. La obra explora exhaustivamente lo que sería una pequeña información en la página de sucesos. Un desgraciado caso de canibalismo (ocurrido al parecer realmente en la antigua Unión Soviética) propicia la creación de personajes, argumento(s), tramas y situaciones, dentro del marco de la más absoluta ficcionalidad, sin pretender la reconstrucción minuciosa y veraz del caso real. Algo similar a lo ocurrido con el “Woyzeck” de Georg Büchner, a la que esta obra debe tanto: no sólo por reconstruir desde la ficción las circunstancias de un suceso, sino también por su carácter fragmentario, su ensamble azaroso, en la que las escenas se siguen unas a otras sin una ilación evidente, sin seguir una progresión dramática o una temporalidad lineal. Se suceden en la obra los saltos temporales, el desarrollo de escenas en paralelo, a veces situadas en tiempos bien distintos; el tinte onírico contamina de irrealidad escenas realistas.

Ocurre en alguna de éstas que hay personajes que se incorporan simultáneamente a ambas escenas, desarrollándose y viviendo estos en un mismo momento dos conflictos diferentes con antagonistas diferentes y en tiempos diferentes, sin que la labor de enunciación recaiga sobre él, siendo simple figura del relato (la situación podría ser más simple si, en el mismo caso, él asumiera funciones de “narrador”). Se da entonces la conjunción de tres temporalidades: las dos representadas de la historia frente a una tercera, la propia del discurso del relato, que asume a las otras dos en una unidad superior y que, tal vez, se corresponda con la del actor en escena. Una coexistencia de anacronías que se plantea problemática en el cuerpo y la conciencia del actor, que no está en ninguno de estos tiempos y debe representar ambos. No es posible entonces un trabajo naturalista de la interpretación y se pone aún más en evidencia (y esto es una de las notas exclusivas de la escritura teatral frente a otras formas literarias) la radicalidad del cuerpo como objeto que se resiste al esfuerzo ordenador del relato, algo que se enfrenta desde su organicidad a un procedimiento literario. El teatro pone en escena, entonces, esa imposibilidad última de la Literatura

como extraña al cuerpo, a la radicalidad de lo real.

El personaje se vive como conciencia dividida, escisión. Lo que Aristóteles llamó hamartía, culpa trágica, y que en *Los engranajes* se vive como torsión, agonía de cierto conjunto de notas y síntomas que conforman una identidad humana (una cohesión de acciones) dentro de un discurso fragmentado. Disconformidad del “personaje” con la función que cumple (algo ya explorado de forma metaliteraria en la historia de la escritura dramática, y en general y hasta la saciedad, de la Literatura) y que la figura de un mediador, un ser real, el actor, permite llevar a sus últimas consecuencias. La última escena de *Los engranajes* es inverosímil e incoherente con la trama que la precede. En ella, sin que nada permita catalogar esta escena como posible, anterior o ulterior a la trama tratada, se realiza para el personaje todo lo que éste siempre ha deseado y que hubiera evitado la tragedia previa en la cual ha sido tanto verdugo como víctima. El personaje – y la trama con él – se despoja de la ilusión de algo concreto y definido y se convierte, tomando términos de la mecánica cuántica, en espacio de probabilidad. Consecuentemente, el campo de la representación no se reserva ya para lo que “ha sucedido”, sino que se amplifica como espacio escénico de la conciencia, de los deseos, los miedos, los más secretos pensamientos de los personajes, los cuales cobran vida problemática al ser encarnados por los actores.

Otra nota de *Los engranajes* es el descubrimiento de un tiempo y un espacio escénico que abandona cualquier intento de simulación naturalista para reconquistar conceptos que la tragedia clásica griega había consagrado y las búsquedas realistas habían ocultado. La triple unidad aristotélica, fuera de cualquier vulgarización de ser entendida como tiempo, espacio y acción “realistas”, cobran así nuevo sentido. Esto será evidente en las dos siguientes obras de *Los esclavos*, englobadas a su vez con el nombre de *Los restos*, que se conciben como un díptico que toma, renovándolos, procedimientos formales de la tragedia griega, al tiempo que en su temática acude al legado mitológico clásico. Las dos piezas que lo componen parten una del mito de Agamenón y el ciclo de Argos y la otra del de Fedra. Pero los tratamientos en sendas piezas son bastante diferentes, y asimismo no hay entre ellas ninguna relación argumental. Su nexa precisamente estará en esa diferencia de acercamiento al fenómeno de la antigua tragedia griega.

Actualmente el relato vive una crisis que puede ser letal para su pervivencia. Pasa por su desmembramiento y su fragmentación, y la suplantación de éste por “trozos de realidad” ofrecidos con toda su carga de rudeza y brutalidad por los medios informativos y los “reality-shows” televisivos. Acudir de nuevo al mito tiene su importancia porque éste supone un marco más general que permite la posibilidad de lo narrativo. También porque constituye un catálogo completo de situaciones y actitudes de la psique humana que nunca el curso de los siglos logrará superar; por la importancia que tiene en el rito, y éste en las formas de expresión teatral; y finalmente porque formula un Misterio que desde esa crisis del relato tenemos que empezar a reconsiderar.

En ambas obras juega un papel importante la revisión del mito. En ambas se focaliza ese momento en que lo cotidiano se entrecruza con lo mítico. El mito es un relato primero, ancestral. Una narración que establece un gesto fundador. Da cuenta de hechos que inauguran, que marcan un punto cero en el desarrollo de lo humano. En tiempos como los que vivimos, en que el hecho de la significación se desvanece, el que el mito resuena en situaciones cotidianas supone una epifanía en los personajes que les

revela sus más ocultas motivaciones. Marca en un deambular por el sinsentido en que vagan una flecha, un destino. Lo azaroso converge con lo fatal.

En la primera de estas dos piezas, *LOS RESTOS: Agamenón vuelve a casa*, la estructura del espacio sigue a la que se encuentra de forma persistente en todo el teatro griego y que en su estudio de la tragedia raciniana, que también seguía ese modelo, tipificó Roland Barthes en su ensayo *Sur Racine*. Distingue tres lugares trágicos: la Cámara, la Antecámara y el Exterior.

La Cámara, resto del antro mítico, es el lugar invisible y temible donde está agazapado el Poder. Esta Cámara es a la vez la residencia del Poder y su esencia, porque el poder es sólo un secreto: su forma agota su función por ser invisible.

La Cámara está contigua al segundo lugar trágico, que es la Antecámara, espacio eterno de todas las sujeciones, puesto que en ella es donde se espera. La Antecámara (la escena propiamente dicha) es un medio de transmisión: participa a la vez de lo interior y lo exterior, del Poder y del Acontecimiento, de lo escondido y lo extendido: apresada entre el mundo, el lugar de la acción, y la Cámara, lugar del silencio, la Antecámara es el espacio del lenguaje: es en ella, donde el hombre trágico, perdido entre la letra y el sentido de las cosas, dice sus razones. La escena trágica no es pues propiamente secreta, es más bien un lugar ciego, pasaje ansioso del secreto a la efusión, del temor inmediato al temor hablado: es trampa husmeada y por eso la postura que se impone en ella al personaje trágico es siempre de una extrema movilidad (en la tragedia griega el coro es el que espera, el que se mueve en el espacio circular u orquesta, situado ante el Palacio).

El tercer lugar trágico es el Exterior. De la Antecámara al Exterior no hay ninguna transición. De esta suerte la línea que separa la tragedia de su negación es delgada, casi abstracta; se trata de un límite en el sentido ritual de la palabra: la tragedia es a la vez prisión y protección contra lo impuro, contra todo lo que no es ella.

El Exterior es, en efecto, la extensión de la no-tragedia; contiene tres espacios: el de la muerte, el de la huida, el del Acontecimiento."

BARTHES, ROLAND: El Hombre raciniano. Prólogo a JEAN RACINE: TEATRO, Alfaguara Clásica.

Vemos como esa comprensión antinaturalista del espacio crea un espacio funcional y no realista: el espacio de la tragedia no es un espacio habitable. El espacio de la representación es un lugar fronterizo entre el del secreto y el exterior. Lo que se moviliza en la tragedia es el deseo: una pulsión que empuja de adentro a afuera y una ley en lucha contra esa pulsión. Lo que exterioriza la tragedia es algo interno y común a todo ser humano. No le hace falta para ello ser teatro psicológico, porque su estructura en sí es psíquica.

El núcleo de nuestra esencia está formado por el oscuro ello, que no se comunica directamente con el mundo exterior y sólo es accesible a nuestro conocimiento por intermedio de otra instancia psíquica. (...)

La otra instancia psíquica, el denominado yo, se ha desarrollado de aquella capa cortical del ello que, adaptada a la recepción y a la exclusión de estímulos, se encuentra en contacto directo con el mundo exterior. (...)

Su función psicológica consiste en elevar los procesos del ello a un nivel dinámico superior (por ejemplo, convirtiendo energía libremente móvil en energía ligada, como corresponde al estado preconscious.)

FREUD, SIGMUND Compendio del Psicoanálisis. Tercera parte, Cáp. VIII. Trad. de Luís López Ballesteros y de Torres. Editorial Orbis, 1988.

De ahí el fin principal de la tragedia, tal como lo definió Aristóteles:

La tragedia es mimesis de una acción noble y eminente (...) que por medio de piedad y temor realiza la purificación de tales pasiones.

La exploración que propone *LOS RESTOS* no es simple arqueología literaria, sino una búsqueda de una forma de teatro viva y nueva, de procedimientos de la tragedia que el drama psicológico desde el siglo pasado ha desestimado o, en el peor de los casos, fagocitado y simplificado. Intenta rescatarlos para mostrar que hoy en día están mucho más vivos de lo que pretenda estar cualquier tipo de teatro más preocupado por una reconstrucción naturalista. Así, huyendo de una tradición impuesta desde el siglo XIX, se intenta prefigurar un teatro para el XXI que afianzaría sus pilares en modelos que existieron hace más de dos mil quinientos años.

“LOS RESTOS : Agamenón vuelve a casa” (al que se concedió ex-aequo el Premio de Teatro Rojas Zorrilla 1996) trabaja así con la estructuración de la tragedia en episodios y estásimos.

Las partes de la tragedia según su extensión, y en los que se divide separadamente, son las siguientes: prólogo, episodio, éxodo y coral, que a su vez se divide en párodos y estásimo. Estas partes son comunes a todas las tragedias."

El prólogo es una parte completa de la tragedia que precede la párodos del coro; episodio es una parte completa de la tragedia entre cantos completos del coro, y el éxodo es una parte completa de la tragedia, tras la cual no hay canto del coro; entre dos cantos, la párodos es el primer fragmento completo que dice el coro; el estásimo es un canto del coro sin anapesto ni troqueo, y el comos, una lamentación proveniente del coro y de la escena.

ARISTÓTELES : Poética

Tomamos aquí la diferencia principal entre las partes propias del coro, los estásimos, y aquellas que no lo son tanto de éste como de los personajes, los episodios. El Coro, entonces, distingue las partes de la tragedia rompiendo una estructura a base de diálogos. Para operar sobre esa diferenciación hay que entrar en profundidad sobre la cuestión de la funcionalidad que éste tiene en la tragedia. El Coro es lo más íntimo y lo más externo a la trama. Se personifica en figuras que están directamente implicadas en los sucesos que en ella acontecen. Así, en el “AGAMENÓN” de Esquilo el Coro está formado por los viejos que por razón de su edad, imposibilitados para la guerra, se han visto forzados a seguir en Argos. Desde esta posición se relaciona directamente con la acción, y así habla a los personajes de la tragedia: Clitemnestra, Agamenón, Egisto. Y siente zozobra tanto por el destino del héroe como por el suyo, que sabe que se encuentra en estrecha conexión con el de éste.

Pero, al tiempo que se da esta personificación, pervive en él la primitiva función religiosa de artífice de un rito, que ya se declina como relato. Aparece entonces como narrador homodiegético y como tal es figura de la relación entre el texto y el espectador.

En *LOS RESTOS: Agamenón vuelve a casa* el lugar de los corales está ocupado por monólogos de los dos personajes, que tendrán una doble función:

- desarrollan, como monólogo, aspectos de la psicología e historia íntima del personaje.
- acercan el teatro al rito, y como tal, aproximan la situación de los personajes a la de sus correlatos míticos.

En el transcurso de la obra se alternan las escenas cotidianas, en las que los personajes al dialogar intentan retrasar el momento inevitable en que lo trágico se adueña de la situación. El diálogo dilata el tiempo previo a la emergencia de los efectos de la catástrofe. Frente a ese tiempo de la acción que los personajes intentan detener, el de los "episodios", tenemos el de los "estásimos", monólogos de los personajes, que profundizan y escarban en el pasado. Tanto el Vagabundo como la Muchacha, sus protagonistas, van rememorando los puntos nodales de su trayecto vital que al final les ha llevado a la tragedia. Forjando su hamartía que se liga al mito. El trasfondo más profundo del personaje se encuentra en la escritura con el destino trágico de los héroes míticos. Sólo en el monólogo encuentran su destino y la posibilidad de relato porque el espacio de lo cotidiano se encuentra anegado por lo real: eso donde nada puede ser escrito.

El espacio reconstruiría el propio de la escena en el teatro griego: el espacio del secreto, el interior del palacio, (allí donde yace el cadáver de la Madre/Clitemnestra) frente al espacio público, el espacio de la representación. Los personajes se reducen a dos, el Vagabundo y la Muchacha, bajo cuya piel laten las figuras del mito: Agamenón-Orestes / Electra-Ifigenia.

En la tragedia griega los héroes dialogan con un coro encabezado por el corifeo. Los actores se restringen en Esquilo a dos, aumentando a tres en Sófocles y Eurípides. En *LOS RESTOS Fedra* se reducen los personajes del relato clásico a sus protagonistas, Fedra e Hipólito. El personaje de Teseo se vive como ausente y el resto es incorporado por el Coro, que también amplifica y convierte en real el miedo, la angustia, el deseo que atraviesan la conciencia de la protagonista. El Coro, que también interviene, comenta y modifica la acción, personifica por una parte los otros personajes que intervienen en la acción, acompañando la peripecia de Hipólito, y por otra, en el caso de Fedra, es una voz que comenta y vive con ella su trayectoria, esta vez más íntima. De alguna manera el coro son voces sin cuerpo, materialización de la psique de la protagonista. Cumple una doble función entonces y, además, diferenciada para cada uno de los dos personajes que intervienen en la tragedia.

Una detalle característico de *LOS RESTOS Fedra* es la ausencia a través de sus ochenta páginas de acotación alguna. El texto diálogo se convierte en la única guía para su inteligibilidad. Esto quiere ser punto de referencia de un recorrido en el que he ido despojando a la escritura dramática de otro texto que no sea el delegado a los personajes, lo que debe de ser dicho en la trama, al tiempo que se reniega de la injerencia de la didascalia. Se busca con esa "parquedad" un acercamiento a la palabra-acción, la palabra que, nacida de la acción, es a su vez su artífice. Por otra parte, se quiere delimitar con ello de forma drástica los límites del autor dramático. Nunca más esas acotaciones impertinentes que en un diálogo se crean obligadas a matizar "riendo", "triste", "emocionado", "impasible". Por otra, no estar pendiente de elegir una acción mecánica cuando se ha de hacer es dar el marco para una acción física (en el sentido stanislavskiano del término). El autor debe saber hasta donde llega su parcela para cultivarla de la manera más exquisita que sea capaz (y esta parcela es la de la Literatura), sin inmiscuirse en otros cometidos que no son el de su oficio. Nada más estúpido que leer en un texto, a estas alturas de la Historia del teatro, "izquierda y derecha, las del espectador".

La estructura de *LOS RESTOS Fedra*, en cuanto a disposición de las escenas que

la componen, no sigue un modelo prefijado como ocurría en *LOS RESTOS: Agamenón vuelve a casa*, sino que se ajustaría a un patrón cronológico que es el del relato que se establece afín al mito y, en última instancia, al desarrollo interno de la conciencia de la protagonista, si bien la intervención del coro seguirá fijando las partes de la tragedia en su aspecto más externo. La historia se proyecta desde un pasado de tan remoto casi tan legendario como el de la hija de Minos para llegar a la culminación del destino de Fedra, convertida en una nueva Piedad, acunando entre sus brazos el cuerpo moribundo de su hijastro, de aquél que de ninguna manera pudo ser su amante, mientras el barco de Teseo regresa desde la muerte a puerto. Se crea así una nueva figura mítica a partir de elementos tomados de mitos precedentes. La trayectoria de los personajes, y sobre todo el de Fedra, es una trayectoria trágica. Se pronuncia el cambio de fortuna y a través de éste se perfila su personalización, después de ese proceso ya hablado de “desmantelamiento”, de dejar indefenso al personaje dentro de la trama.

Este es el trayecto que comenzó en 1992 con los primeros planes de *Los malditos* y que cierro en este año con el reciente punto final a la escritura de *LOS RESTOS Fedra*. Un viaje en el que, aparte de trabajos cinematográficos y televisivos, he visto estrenadas dos obras cortas: *Calibán*, una pesadilla “ciberpunk” sobre elementos de *La tempestad* de Shakespeare en la que, siendo el tiempo su temática principal, se jugaban los mismos recursos técnicos que en *Los engranajes*; y *La persistencia de la imagen*, sobre la fotografía y el problema de lo escópico, escrito teniendo muy presentes los trabajos de Sophie Calle. Ambas obras con dirección de Carlos Rodríguez. Un viaje que ha coincidido con la escritura de mi primera novela, *Abrieron las ventanas*, a la cuál no le son ajenas muchas de las consideraciones vistas en el presente artículo. Todo un ciclo bien definido en cuanto a ambiciones y recursos desde el cuál, en el momento de cerrarlo, ignoro los derroteros que siga en mis próximos escritos. De alguna forma, he planteado en las obras citadas problemas, investigaciones y temáticas cuyo examen creo que debe ser columna vertebral de una forma de escritura nueva, avanzadillas en la búsqueda de una nueva sensibilidad. La Literatura, ya sea narrativa o teatro, se nos ofrece como una gran extensión apenas explorada y que sólo espera escritores, directores, lectores y espectadores con el suficiente coraje y valentía como para internarse en ellos. El mayor delito sería rechazar esta invitación, negarnos a ser lluvia para esta tierra virgen.

Raúl Hernández Garrido

CATÁLOGO

de obras de Raúl Hernández Garrido

www.geocities.com/raulhgar

actualizado Noviembre 2008

1991

DE LA SANGRE SOBRE LA NIEVE

Premio de Teatro Ciudad de Alcorcón 1991.

Sinopsis:

En un refugio aislado de montaña, se juntan un hippie cuarentón, una chica que lo tiene todo muy claro y un terrorista.

Duración aproximada: 80-90 minutos

Nº. de actores: 3 (2 hombres - 1 mujer)

CLARA: Te persiguen... La policía, ¿verdad? ¿En qué andas ahora, Mendi?

MENDI: No puedo decirte nada.

CLARA: Pero si llegan hasta aquí, ¿qué nos puede pasar a Hari y a mí?

MENDI: A mí también me preocupa que estéis conmigo. Quien sabe lo que puede pasar.

CLARA: La policía estaba rastreando la montaña. Tu lo sabes bien. Se hablaba algo de un secuestro. *Pausa.* Mendi, ¿Qué tienes tú que ver con eso?

MENDI: Debéis iros. Lo antes posible. Antes de que amanezca, debéis salir de aquí.

1991

TÁBANO Y LA ARAÑA

Sinopsis:

Tábano en un joven hombre de la calle que ha caído en la trampa de Calima, una rica mujer madura que le utiliza como juguete sexual.

Duración aproximada: 15 minutos

Nº. de actores: 2 (1 hombre - 1 mujer)

(CALIMA pasa sus brazos por detrás del torso de TÁBANO. Araña con sus manos enguantadas su espalda. TÁBANO se deja hacer en principio, con una resignación dudosa.)

TÁBANO: Toda la noche tocándome, con tus manos viejas, la frialdad de tus guantes. Vamos, muéstramelas. Deja que me ría de tus arrugas. ¿Todavía hay piel en tus manos? ¿Es tan sucia que no te atreves a mostrármela?

(CALIMA abofetea a TÁBANO. Él va a reaccionar con rudeza, pero CALIMA le da la espalda, no dejándole opción.)

TÁBANO: Algún día te mataré.

CALIMA: ¿Tú?

1993

LAS MADRES DE MAYO VAN DE EXCURSIÓN

Sinopsis:

Antes y después de la Gran Bomba. Un viejo busca a su hijo. A su alrededor, un mundo enloquecido y burlón.

Duración aproximada: 80-90 minutos

Nº. mínimo de actores recomendado: 7

(Un NIÑO se le queda mirando, con los ojos muy abiertos. Va vestido con un uniforme paramilitar. El VIEJO no lo advierte, hasta que éste ha levantado contra él una escopeta de juguete, apuntándole.)

NIÑO:

¿Tú eres un enemigo del Estado?

VIEJO:

¿Que si yo qué?

NIÑO:

Que si tú eres un enemigo del estado. Debemos precavernos de los enemigos del estado.

VIEJO:

¿Sabes a cuánto está la ciudad?

NIÑO:

¿Qué ciudad?

VIEJO:

¿Sabes dónde puedo encontrar a un muchacho de unos veinte años?

NIÑO:

Al otro lado hay un cuartel.

VIEJO:

¿Cómo puedo llegar hasta ahí?

NIÑO:

¿Para qué lo quiere saber? Debemos precavernos de los enemigos del estado.

VIEJO:

¿De dónde has sacado ese fusil?

NIÑO:

Me lo han dado en el colegio. ¿Quiere que le cuente un secreto?

1994

LOS MALDITOS

Premio Nacional de Teatro Calderón de la Barca 1994

Sinopsis:

La acción: en una Selva, tan lejos de cualquier parte.

Un Niño persigue un ideal. Ha abandonado su casa, su familia, su vida, y busca en la Selva a su héroe, el Comandante, líder de una Revolución eterna. Quiere alistarse en esa guerrilla mítica cuya evocación le llena de entusiasmo. Cuando logra contactar con ellos, se resiste a reconocer que lo que encuentra se aleja mucho de sus sueños: jirones de una tropa, deshechos humanos entre los que apenas se vislumbra a los héroes que fueron.

El Niño se convierte sin quererlo en el centro de una serie de luchas por el poder que le llevarán a un mundo de violencia. Al final ve que el heroísmo tan soñado, que los ideales perseguidos, se reducen en la realidad a una sola palabra: sobrevivir. Cuando logra comprender esto, se convierte en testigo y cómplice del último gesto heroico del Comandante.

Duración aproximada: 90-120 minutos

Nº. mínimo de actores recomendado: 7

DIECISÉIS.-

(El COMANDANTE, en el río, se quita las botas. Gime de satisfacción al dejar los pies al aire y, con extremo cuidado, los mete en el agua del río, aparentando un gran gozo. Algo no va bien: agarra sus botas, y las arroja lejos.)

COMANDANTE:

Entre los cuatro ríos, Pisón, Guijón, Jidequel, Perat, tierra sagrada, tierra fértil, un jardín para el primer hombre, una tumba para el último hombre. El Paraíso. Un valle dormido encerrado en un laberinto de vegetación. El Edén. Un imposible donde perderse del mundo. La selva alzándose sobre nuestras cabezas, el aliento de la tierra infectando el aire y ocultándonos con su manto de barro el cielo. La tierra confundiéndose con nosotros. Penetrando profundamente bajo la piel. Figuras a punto de confundirse con la vegetación, figuras recubiertas de barro, devoradas por la tierra, devueltas por la tierra a su superficie como plantas de arcilla. Y en mí la tierra germina. Entre los dedos de mis pies, mezclándose con mi carne macerada. Regada por esta agua embarrada, así crecerá la simiente de la tierra dentro de mí. No hay manera de buscar alivio, sigue creciendo, más y más. Confundiéndose con mi cuerpo. Expandiéndose. Desmesurándome. Tierra. Ponzofia. Muerte. Renacer. Vida, sangre, savia. Hasta que las botas no puedan ya contenerlos, los pies, los dedos de los pies, la tierra que se pudre entre los dedos de los pies, eso que crece ahí, en esa tierra putrefacta, entre los dedos, en mis pies. Y echaré raíces. Allí donde esté, tendré que decirles, seguid adelante, ya os alcanzaré. No, ya no les alcanzaré, porque mi viaje ya habrá acabado y me hundiré más en la tierra, llenándola, alcanzando el fuego que alimenta la roca, viviendo ya de él. Mis brazos serán ramas y mis dedos acabarán en hojas, hojas que todo lo verán, todo lo vigilarán, Árbol de la Ciencia, Árbol del Bien y del Mal. ¿Descansaré?

(Coge un puñado de tierra y se lo lleva a la boca.)

Descansaré en un silencio estruendoso. Desapareceré del mundo para ser su centro.

Y éste será mi alimento, la tierra de la que surgen los hombres, la tierra regada por su sangre, la tierra a la

que los hombres retornan, mañana. Sí, quizá mañana.

Me queda toda esta selva para ahogarme. Y el océano que la rodea. Al otro lado del mar. Alguna vez tuve una familia, mujer, hijos. ¿Cuándo? Hace diez años, quince, cien... No conservo de ellos ya ni su recuerdo. Quizá todos ellos han vuelto a la tierra. Una tierra como ésta que crece dentro de mí. Pero yo no les puedo seguir aún. Simples mortales. Eso somos. Polvo al polvo. Allí donde yo también volveré. Pero no ahora. No ahora. El silencio es un peso y un alivio que yo no me puedo permitir.

Escucha. Escucho.

Ruido.

Algo se entrecruza.

Animalillos, pequeños ratones que corretean por el interior de los árboles. No hay que perderles de vista. Gente pequeña que escucha entre la hojarasca.

Sal de ahí. Sal, si no quieres que te saque yo de las orejas.

NIÑO:

(Apareciendo tímidamente)

Mi Comandante...

COMANDANTE:

¿Cómo has llegado hasta aquí? ¿Quién te lo ha permitido? Ordené que no salieras del campamento.

NIÑO:

Quiero luchar a su lado.

(El COMANDANTE le pasa las botas.)

COMANDANTE:

¿Las quieres?

NIÑO:

¿De verdad, señor? ¿Son para mí? Son un poco grandes para mí, pero con un poco de estopa dentro me estarán bien. ¿Me acepta, entonces? A sus órdenes. Le juraré obediencia y fidelidad.

COMANDANTE:

Fidelidad, ¿sabes lo que es eso?

NIÑO:

Sí, señor. No, señor. Aprenderé.

1995

LOS ENGRANAJES

Premio Lope de Vega 1997

Sinopsis:

La anécdota de LOS ENGRANAJES surgió de una noticia originada en la Rusia Post-Perestroika. Un matrimonio asesinó a un amigo tras una discusión, para luego irse tranquilamente a la cama a hacer el amor. A la mañana siguiente, la mujer se encargó de convertir el cadáver del amigo en hamburguesas. Sin pretender hacer teatro-documento, o quedarse en la recreación de un hecho real, el texto sí quiere ser una indagación. Explorar acerca de esos personajes protagonistas de este hecho macabro, no para regodearse en ninguna situación morbosa, sino para preguntarse por el porqué de la conducta humana, y ver cómo un cúmulo de circunstancias nos obligan muchas veces a tomar determinaciones que, a un observador imparcial, podrían parecer insensatas.

La trama se centra en la figura de la mujer, Nina. Seguimos su vida desde su infancia, asistimos a sus esperanzas, sus temores, sus ilusiones y decepciones. Su vida se extiende ante nosotros, en un esfuerzo de comprensión, de estar a su lado: su relación con su madre, sus amores frustrados de juventud, el aborto forzado que la impedirá tener hijos, su boda con Miguel, y el encuentro con Sergio, que se convertirá en su amante.

Temporalmente, la obra no sigue una continuidad lineal, sino que se compone de pequeñas escenas en que se mezcla pasado, presente y futuro en el desarrollo dramático de los personajes, en una especie de composición cubista, necesario para no reducir la historia al simple recorte de prensa del cual nació.

Duración aproximada: 90-120 minutos

Nº. mínimo de actores recomendado: 7 (3 hombres + 4 mujeres)

(MIGUEL abre el frigorífico de la cocina de su casa. Rebusca y no encuentra nada.)

MIGUEL:

Una tarrina de margarina casi vacía, un paquete ya caducado de empanadillas y un bote de betún. ¿Son éstas maneras de llevar una casa? Trabajo quince horas diarias y esto es lo que me encuentro al llegar al hogar, al dulce hogar conyugal. ¿Y dónde se encuentra mi mujer a estas horas? ¿Es esto lo que merezco?

(En la cama, NINA se abraza enroscándose a SERGIO.)

NINA:

Tus músculos son de acero, forjados en la fundición.

MIGUEL:

Yo mismo alimenté el fuego de la forja.

SERGIO:

Eres tan pequeña que cabrías en mi mano. Si cerrara el puño no te podrías escapar.

MIGUEL:

Él no tendrá tantos miramientos como yo.

SERGIO:

Te voy a hacer daño.

NINA:

Aguantaré. Mi cuerpo está hecho a tu medida.

MIGUEL:

¿Por qué tardan tanto? ¿A qué esperan para comenzar?

SERGIO:

Apaga la luz.

NINA:

¿No prefieres hacerlo con la luz encendida? ¿No quieres verme mientras lo hacemos?

SERGIO:

No podría soportarlo.

NINA:

¿Te da algún tipo de apuro?

SERGIO:

No sé qué decirte. Un poco de remordimiento, sí. Miguel es mi amigo.

MIGUEL:

¿Quién se preocupa de eso?

NINA:

¿Quién se preocupa de eso?

SERGIO:

¿Estás segura de que hoy vendrá tarde?

NINA:

Tú sabrás que trabajas en la misma fábrica que él.

SERGIO:

Siento como si me escondieras algo.

NINA:

¿Me lo escondes tú a mí?

SERGIO:

No me gustan los juegos.

NINA:

¿No te gusta ningún juego? ¿Y el mío, te gusta? Déjame que te lo enseñe.

(NINA le mete mano. SERGIO responde a sus caricias y la besa. Ella le hace daño, con su mano apretando bajo la cintura. SERGIO se retuerce de dolor, pero no grita.)

SERGIO:

Quieta. ¡Quieta!

(SERGIO le retiene las manos. Se queda quieto, escuchando.)

Creo haber oído ruido abajo.

NINA:

Eres muy mayor para tener miedo. ¿No será que me tienes miedo a mí?

(NINA impulsivamente besa a SERGIO. Éste recibe la caricia como un ataque, y pierde el equilibrio. Echa a SERGIO sobre la cama, boca arriba, y se hinca sobre él.)

MIGUEL:

¿Por qué no empiezan de una vez?

NINA:

Hazme el amor.

SERGIO:

Con la luz encendida, no. Pensaría en demasiadas cosas.

(MIGUEL apaga la luz del dormitorio. El chirrido de los muelles del somier llena la escena.)

SERGIO:

Sin prisas. Sin prisas.

NINA:

¿No te gusta? Dime que no te gusta. Dime que pare. ¿Lo quieres, sí o no?

SERGIO:

Tranquila. Me vas a arrancar la piel a tiras.

(SERGIO intenta retener toda la fuerza del empuje de la mujer. NINA niega con la cabeza.)

NINA:

Por favor...

MIGUEL:

Más fuerte, dale más fuerte. A ella le gustará así.

NINA:

Dame más, dámelo. Por favor... Por favor... Por favor...

(La máquina comienza a funcionar. MIGUEL la alimenta.)

MIGUEL:

Así, seguid. Eso es lo que ella quería. Al final se lo he dado. ¿Qué se me puede echar en cara? He cumplido con mi parte del contrato. He hecho que recibiera lo que quería. La máquina me exige: más. Mi esfuerzo. Mis músculos. Mi sudor. Sus gemidos son mi premio. Sé que ahora es feliz.

1996

CALIBÁN

Sinopsis:

En un mundo subterráneo, ante la Puerta, luminosa, cubierta por un simple lienzo blanco, levemente hinchado por una brisa espectral, los tres actores. El VIEJO; el APRENDIZ, que mira a la MUCHACHA, la cual a su vez sólo mira a la Puerta.

Duración aproximada: 30-40 minutos

Nº. mínimo de actores recomendado: 3 (2 hombres - 1 mujer)

MUCHACHA: Parece algo tan simple. Sólo un trozo de tela. El viento la agita. Pero se me eriza el vello de la piel. Y me pregunto si a los demás les ocurriría lo mismo. Si la excitación les dominaría hasta el punto de convertirse en miedo. Me pregunto qué sería de mí si yo atravesara la puerta.

APRENDIZ: ¿Qué buscarías tras ella?

MUCHACHA: ¿Me hablas a mí? ¿Quién eres?

APRENDIZ: Soy yo.

MUCHACHA: Me pone nerviosa tenerte tan cerca.

APRENDIZ: No deberías verme como a un monstruo. ¿Es por mi rostro, por mi forma de moverme? ¿Mi aliento, quizá, es lo que te ofende?

MUCHACHA: Por favor, aléjate de mí.

APRENDIZ: No puedes acudir a nadie más. Lo sabes. En ningún sitio.

MUCHACHA: ¿Dónde están los demás?

APRENDIZ: ¿Los demás? ¿Dónde supones que podrían estar?

MUCHACHA: Tienen que estar.

APRENDIZ: ¿Dónde?

MUCHACHA: En cualquier sitio, más cerca o más lejos. ¡Ahí!

APRENDIZ: No.

MUCHACHA: En esa dirección.

APRENDIZ: Tampoco.

MUCHACHA: ¿Entonces, dónde? ¿Dónde están? Les he oído.
No me lo niegues. Tendrían que estar, tal vez,
ahí.

APRENDIZ: No los busques tras la Puerta.

MUCHACHA: ¿Por qué, por qué?

APRENDIZ: La lluvia.

MUCHACHA: Los campos mojados.

APRENDIZ: Cenizas.

MUCHACHA: El sol al atardecer.

APRENDIZ: Carne quemada.

MUCHACHA: El aire puro, las nubes.

APRENDIZ: Torres negras.

MUCHACHA: ¡La ciudad!

APRENDIZ: Humo.

MUCHACHA: Un hogar.

APRENDIZ: Horno crematorio.

MUCHACHA: ¡No puede ser!

APRENDIZ: No merece la pena que grites. Nadie te va a oír.
En ningún punto de la rosa de los vientos.

1997

LA PERSISTENCIA DE LA IMAGEN

Premio José Luis de Alonso a la mejor dirección escénica novel a Carlos Rodríguez por la puesta en escena de este texto en su estreno.

Sinopsis: Ella es un cuerpo que se alquila por un poco de dinero. Él es el cliente, esconde algo. Ella descubre el miedo.

Duración aproximada: 20-30 minutos

Nº. de actores: 1 hombre- 1 mujer

CUERPO: Déjame. No me hagas nada. Deja que me vaya.

CLIENTE: Tus ojos deben de estar muy abiertos.

CUERPO: No te acerques, hijo de puta. No te acerques.

CLIENTE: Tu boca está seca. La garganta te arde.

CUERPO: ¿Qué eres? ¿Uno de esos que se divierten haciendo daño?

CLIENTE: Calla. Escucha. Los latidos de tu corazón.

CUERPO: ¿Y a quién utilizar mejor sino a una chica de

anuncio? ¿Crees que así puedes hacer todo lo que te salga de los cojones?

CLIENTE: ¿Estás desnuda? ¿Llevas algo puesto? No me lo digas todavía.

CUERPO: No me toques. Aléjate, más.

CLIENTE: Son fotos, sólo fotos.

(Ella hace intentos de escapar, pero él le corta las salidas.)

1996 / 1997

LOS RESTOS

LOS RESTOS se concibe como un díptico que tomaría, renovándolos, procedimientos formales de la tragedia griega, al tiempo que su temática acudiría al legado mitológico clásico. Las dos piezas que lo componen parten una del mito de Agamenón y el ciclo de Argos y la otra del de Fedra. Pero los tratamientos en sendas piezas serán bastante diferentes, y así mismo no habrá entre ellas ninguna relación argumental. Su nexos precisamente estará en esa diferencia de acercamiento al fenómeno del antiguo teatro griego.

LOS RESTOS la componen los textos **LOS RESTOS: Agamenón vuelve a casa** y **LOS RESTOS Fedra**.

LOS RESTOS: Agamenón vuelve a casa

Premio Rojas Zorrilla 1996

Sinopsis:

El Vagabundo vuelve al hogar que abandonó hace más de quince años, y en el que dejó a su mujer y a una hija de entonces corta edad. Pero el tiempo ha querido tomarse su revancha y el Vagabundo, tras tantos años, llega demasiado tarde por sólo unas horas. Si su regreso hubiera tenido lugar poco antes quizá habría podido evitar la tragedia. La Muchacha que le recibe, la que supone que es, y luego así lo comprueba, su hija, está bañada en sangre, las manos rojas. Dentro de la habitación que al fondo se entreabre yacen los cadáveres entrelazados de la que fue esposa del Vagabundo y su amante.

En el transcurso de la obra se alternan escenas "cotidianas", en las que los personajes al dialogar intentan retrasar el momento inevitable en que lo trágico se adueña de la situación. El diálogo dilata el tiempo previo a la emergencia de los efectos de la catástrofe. Frente a ese tiempo de la acción que

los personajes hacen por detener, el de los "episodios", tenemos el de los "estásimos", monólogos de los personajes, que profundizan y escarban en el pasado. Tanto el Vagabundo como la Muchacha van rememorando los puntos nodales de su trayecto vital que al final les ha llevado a la tragedia. Forjando su hamartía que se liga al mito. El trasfondo más profundo del personaje se encuentra en la escritura con el destino trágico de los héroes míticos.

Sólo en el monólogo encuentran su destino y la posibilidad de relato porque el espacio de lo cotidiano se encuentra anegado por lo real: eso donde nada puede ser escrito.

Duración aproximada: 90 minutos

Nº. mínimo de actores recomendado: 2 (1 hombre+1 mujer)

VENGANZA

Dejaría que se confiaran. Que pensarán que yo no sabía nada. Que no me daba cuenta de nada. Les atraería con engaños. Les seduciría dejando que se imaginaran falsas esperanzas. Permitiría que se confiaran en su molicie. No supondría ningún obstáculo en los preparativos para su vicioso nido de amor, pero no bajaría la guardia. Acecharía sus movimientos. Con los ojos muy abiertos.

¡Venganza!

Porque pagarían caro su pecado, y cuando estuvieran de nuevo en la cama, enredados en su unión adúltera, yo daría cuenta de ellos. Reduciría su carne a un amasijo informe. Mojaría con su sangre mis ropas, mis manos y mi frente, y así ungida saldría a la luz para dar al sol cuenta de mi compensación.

AGAMENÓN:

No, no pude levantar mi brazo contra ella. Ella era mi esposa, mi novia, mi hermana, mi madre. Ella era parte de mí mismo. No hubiera podido hacerle daño. Antes hubiera preferido acabar conmigo.

Pero su imagen me abrasaba, esa visión de ella desbordándose más allá de su carne, de sus ojos entrecerrados. Nunca más sería capaz de mirarle a los ojos. Sabía que tenía que dejar esa casa, lo antes posible. No llegué a pensar en la pequeña. Luego me consolé considerando que debió de ser mejor para ella quedarse con su madre. Pero en ese momento ni siquiera me acordé de ella.

ELECTRA:

No hubo compasión. No lo merecían. Levanté el cuchillo y lo dejé caer sobre

los dos, enlazados en su pecado, para que su vergüenza les persiguiera más allá de la muerte. Para que fueran donde fueran después de muertos, se presentaran siempre encadenados el uno al otro en aquella unión infame. Aunque sólo fuera por la vergüenza que pasarían sus cuerpos ante los que les encontrarán muertos. Era el pago justo a tanta tortura.

* * *

VAGABUNDO: Estás llena de sangre.

MUCHACHA: La sangre.

VAGABUNDO: Mírate las manos.

MUCHACHA: ¿Es ésta la sangre? ¿Es ésta su sangre?

(LA MUCHACHA se mira las manos, los brazos. Grita.)

Tanta sangre.

VAGABUNDO: ¿Dónde está tu madre?

MUCHACHA: Ahí dentro, en su habitación, mezclado su cuerpo con el de su amante. Mezcladas la sangre de uno y otro, igual que ellos antes unieron sus cuerpos.

VAGABUNDO: ¿Por qué? ¿Por qué tú?

MUCHACHA: Sus cuerpos enlazados, jadeantes. Moviéndose. Como un animal ciego. Retorciéndose. Sus gemidos. Golpeándome en la cara. Los ojos en blanco, las bocas abiertas. Los dientes, las lenguas. Golpeando. Los estertores, los jadeos. Golpeando. A borbotones. Golpeando. La vida se escupe como un insulto. En mi cara. Golpeando. ¿Ha pasado ya todo? Dame la mano. Tanta oscuridad. ¿Ha pasado ya todo?

Tanta sangre.

Un charco inmenso, negro, un charco sucio. Lavar los errores. Estoy más y más sucia.

Aquí, en mis manos. En el suelo. Sucia, espesa como barro.

Tanta sangre.

LOS RESTOS Fedra

Accésit Premio S.G.A.E. de Teatro 1998 /Finalista Premio Nacional de Literatura Dramática 2000

Sinopsis:

Fedra es una extranjera, una extraña. Teseo la ha recogido en un puerto de su país de origen. Un país esquilmado desde hace años por una guerra fratricida, un país del que sólo quedan restos. Teseo se casa con ella llevando al matrimonio un hijo de

anteriores nupcias, Hipólito, que la supera en edad.

LOS RESTOS FEDRA reduce los personajes del relato clásico a sus protagonistas, Fedra e Hipólito. El personaje de Teseo se vive como ausente y el resto es incorporado por el Coro, que también amplifica y convierte en real el miedo, la angustia, el deseo que atraviesan la conciencia de la protagonista. Su estructura en cuanto a disposición de las escenas se ajustaría a un patrón cronológico que es el del relato que se establece afín al mito y, en última instancia, al desarrollo interno de la conciencia de la protagonista. La historia se proyecta desde un pasado de tan remoto casi tan legendario como el de la hija de Minos para llegar a la culminación del destino de Fedra, convertida en una nueva Piedad, acunando entre sus brazos el cuerpo moribundo de su hijastro, de aquél que de ninguna manera pudo ser su amante, mientras el barco de Teseo regresa desde la muerte a puerto. Se crea así una nueva figura mítica a partir de elementos tomados de mitos precedentes.

La exploración que propone **LOS RESTOS FEDRA** no es simple arqueología, sino una búsqueda de una forma de teatro viva y nueva, de procedimientos de la tragedia que el drama psicológico desde el siglo pasado ha desestimado o, en el peor de los casos, fagocitado y simplificado. Intenta rescatarlos para mostrar que hoy en día están mucho más vivos de lo que pretenda estar cualquier tipo de teatro más preocupado por una reconstrucción naturalista.

Duración aproximada: 90 - 120 minutos

Nº. mínimo de actores recomendado: 2 (1 hombre + 1 mujer) + coro

... mañana ... puerto ... siento que hayas creído que ... CAMBIO ... antes fue imposible ... no pude evitarlo ...razones de estado ...ya vuelvo ...quiero estar contigo ... todo un océano es poco ... CAMBIO ...siempre ... seguro que no ha pasado nada ... las elecciones ... una gran campaña ...tú conmigo, a mi lado ...tú y mi hijo, los tres ... todo el apoyo ...CAMBIO ... mañana mismo ... flores ... mañana mismo ...mañana ...

Preparad la llegada. Engalanad las calles. Mañana es el día. Ya regresa el que creímos muerto. Surcando el mar, vuelve a la patria. Viene en su barco, un pie adelantado sobre la proa. Si se fue como jefe de soldados, ahora vuelve como jefe de la patria. Regresa para hacerse cargo de nuestras vidas. Le acogeremos con entusiasmo, inclinaremos nuestras cabezas ante él, pondremos en sus manos las riendas de nuestras ciudades. Preparaos para la vuelta triunfal de nuestro adalid.

ya se oye el surco del mar abriéndose para dejar paso a mi recto marido a mi fiel esposo a mi cónyuge y padre mío en mi orfandad Regresando para entrar en su casa y contemplar por sí mismo la infamia cebándose en su estirpe destruyendo sus bienes más queridos sus seres más amados Queda poco tiempo para que él se encuentre con su infiel mujer con su adúltera concubina con la traidora extranjera la asesina de su primogénito la que no dudó en sacrificar al que más deseaba ante el temor ante el miedo dejándose engañar sirviendo de arma para la muerte del que más amaba No quieran estos ojos ver un nuevo día una nueva luz si lo que van a ver es tu cuerpo inerte mis manos inútilmente peinan estos cabellos llenos de barro mi boca lame estas heridas en las que la sangre seca negra ya ha dejado de manar mi pecho se junta con este pecho que agota sus últimos estertores mis manos enlazan las manos grandes ya sin fuerza y mis labios se juntan a estos labios ennegrecidos de los que se escapa ya todo el calor pero que aún conservan la ternura que siempre nos negamos cuando nos correspondía cuando tan fácil hubiera sido amar y ser amado y gustar de tu boca y que tú tomaras de la mía mi alma estrecharnos en un abrazo mi amado Todo mi amor guardado para ti todo mi amor nunca tocado por ningún hombre nunca entregado a ningún hombre reservado sin saberlo a ti y sólo a ti y he sido yo la causa de tu muerte mi amor respóndeme no me dejes sola a este lado del mar llévame contigo abrázame por última vez No queda tiempo no queda tiempo Tan queridos son los momentos para mí Tan queridos estos últimos momentos después de los cuales el tiempo no será sino lóbrega prisión Llévame contigo antes de abandonarme antes de que tus pies anden bajo otros cielos desconocidos a los mortales antes de que mis manos se queden huérfanas de tu cuerpo de que mis ojos se cieguen al no iluminarse nunca más con la luz de tu rostro de tus ojos en mis ojos el tiempo se escapa Tu vida con él con cada segundo con cada segundo que se escapa mi vida sin la tuya deja de tener sentido Ya no veo más que a través de una niebla el cielo tus ojos te reprocho mi amado que no supiéramos disfrutar de otra manera esto que a nosotros dos y sólo a nosotros dos estaba reservado Nadie iba a quitarnos lo que sólo era nuestro y no fue sino un momento de enajenación lo que permitió que nos abriéramos el uno al otro Sólo la locura juntó nuestros cuerpos en un deseo de destrucción y allí nos encontramos desafiando toda ley uno junto al otro uno dentro del otro No quisimos afrontar la verdad que nuestros cuerpos sí conocían que nuestras almas ansiaban y nos empeñamos en enfrentarnos en ser enemigos el uno del otro

Nos negamos el amor no quisimos mirarnos no quisimos encontrarnos en nuestros ojos en nuestras manos en las caricias el tacto que nuestras lenguas se encontraran en un beso que haría imposible la separación aún no aún no Espera un poco un poco más Resiste quiero contarte tantas cosas quiero que sepas que te llevas contigo todo lo que hay dentro de mí caminar hacia atrás sin importar caminar de espaldas caminar recuperando caminar juntos alejarnos de todos de todo alejándonos de este momento olvidándolo una nueva vida para los dos caminar tú y yo pero este momento este instante es el que nos ha dado el uno al otro es en el que te he recibido a ti me has sido dado sólo para mí deja que te mire por última vez antes que la muerte me robe tu rostro para siempre quiero que mi última mirada recoja los rasgos de tu cara en vida no velados por el frío de la muerte quiero besarte en ese último momento y que tu alma cuando se escape de tu cuerpo se albergue dentro de mí en mi seno para siempre tú y yo para siempre tú y yo guardaré para siempre tu imagen y esa imagen vivirá en tu hijo nuestro hijo ese hijo que yo le entregaré a tu padre con la verdad un nuevo hijo a cambio de un hijo perdido tu hijo sabrá quién fue su padre tu hijo sabrá cuál fue tu nombre vivirá para que lo sepa Yo viviré para que él lo sepa Mi amado Adiós mi amado Adiós

1997

LAS BUENAS MANERAS

Sinopsis:

Una periodista alcanza a destapar las intrigas y suciedades de las esferas del poder.

Duración aproximada: 20 minutos.

Nº. de actores: 1 hombre / 1 mujer

MERCEDES: ¿No ha visto las fotos de los niños? ¿Las familias en la más absoluta violencia? ¿Los experimentos? ¿Los muertos? A él es algo que no le afecta... Siempre que esté protegido por la oportuna cortina de silencio. ¿Ocurre lo mismo con usted? Creo que lo he juzgado mal. Le creía con más escrúpulos, aunque su ideología no sea la mía. Me quise engañar: gente honesta habrá a un lado y al otro. ¿Qué más pruebas quiere? Con que publique la mitad de lo que le he enseñado, bastará para que la gente salga a la calle pidiendo su cabeza... y con ella la de todos aquellos que han permitido que un monstruo como éste haya llegado a donde está. ¿No se da cuenta de que le estoy dando una oportunidad?

D. ALFONSO: Sin su apoyo qué sería de nuestro candidato. Nuestro hombre. Tanto cuesta levantar a alguien a quien la gente quiera como para dejarle todo un país en sus manos. Hemos fracasado. Pero él nos ha echado una mano, toda una prórroga para crear un nuevo líder.

1999

ECLIPSES

Sinopsis:

Dos amigas se encuentran en la playa, un día de verano. Hilvanando diálogos y situaciones cotidianas y triviales, van aflorando culpas, remordimientos, traiciones.

Duración aproximada: 60-70 minutos

Nº. de actores: 2 mujeres.

ANA: ¿Tú me crees así?

BELÉN: Ana...

ANA: Realmente, ¿tú cómo me ves?

BELÉN: Como una buena amiga.

ANA: ¿Te hice tanto daño?

BELÉN: Lo pasado, pasado está.

ANA: Gracias.

BELÉN: Pero ahora puedes evitar hacer más daño. Antes de que sea demasiado tarde. ¿Me lo prometes?

ANA: Iré.

BELÉN: Es lo mejor para todos.

ANA: Yo no hice nada.

BELÉN: No es necesario que me expliques.

ANA: Créeme.

BELÉN: Te creo.

ANA: En casa... Nos vamos a separar. Ayer hizo las maletas y se fue. Me quedé como una tonta mirando la puerta. Soy incapaz de entrar en la casa. Me siento tan vacía como ella. Esta puta playa.

(SILENCIO. Las olas rellenan con su clamor la quietud de la escena. Las mujeres miran al sol. Bajan la mirada. BELÉN vuelve a mirar al sol con las gafas, teniendo cuidado de entornar los ojos. Sonríe. Luego le pasa las gafas a

ANA, que también lo ve y sonrío. Le devuelve las gafas.)

Nunca son las cosas como nos imaginamos.

BELÉN: ¿Decepcionada?

ANA: No.

BELÉN: Siempre se sabe que hubo un eclipse porque lo dicen en la tele. ¿Y si mienten?

ANA: ¿Quién?

BELÉN: Los de la tele.

ANA: ¿Mentir?

BELÉN: Quién sabe. ¿Tú te fías del hombre del tiempo, o del del Amor?

ANA: Como lo de los hombres en la Luna.

BELÉN: ¿Qué?

ANA: Hay gente que dice que fue todo mentira.

BELÉN: ¿Sabes? No me importaría. No me importaría que no fuera verdad. Que por lo menos haya algún sitio donde nunca haya habido hombres.

ANA: Hasta la Luna habría que irse.

BELÉN: Primero, la Luna. Luego, nosotras. Fuera los hombres.

ANA: Me ha dejado los ojos destrozados.

BELÉN: La verdad es que a mí también me pican horrores.

ANA: Para el próximo ahumaremos cristales.

BELÉN: Anuncian unas gafas...

ANA: No valdrán.

BELÉN: Ahumaremos cristales.

ANA: Y podremos comprobar la relatividad.

BELÉN: ¿La relatividad de qué?

ANA: La relatividad, a secas.

2000

SI UN DÍA ME OLVIDARAS

Premio de Teatro BORN 2000

Sinopsis:

La mujer busca a un posible "hermano". Los padres de ella desaparecieron en las operaciones de

limpieza de una dictadura especialmente sangrienta que, aun caída, sigue perviviendo de forma impune.

Los dos hombres -hermanos- son hijos de personas ligadas a esas operaciones de limpieza. Uno de ellos es hijo biológico, mientras que el otro es uno de esos niños desaparecidos nacidos en la cautividad y hasta ahora oculto su origen auténtico para ser acogido como hijo de los torturadores.

La mujer sabe que uno de los dos hermanos es realmente hijo de sus padres desaparecidos. Quiere recuperarlo para borrar todo el horror heredado. Lo que no se puede imaginar es que el que cree que es hijo de torturadores y que se enfrenta a ella para que no perturbe a su hermano, realmente ha suplantado su personalidad con su compañero, sin que éste lo sepa. La mujer encontrará en su enemigo al que tanto ha buscado.

Duración aproximada: 100 minutos.

Nº. de actores: 2 hombres y 1 mujer.

La siguiente escena cierra la acción de *Si un día me olvidaras*.

.- SANTUARIO

(ELECTRA y ORESTES han llegado.)

ORESTES: Este lugar...

ELECTRA: Este lugar húmedo, sombrío. Este lugar lleno de fantasmas. Este es el lugar del miedo.

ORESTES: Lo reconozco. Me parece oír los gritos, creo ver las camillas sucias de sangre en la que las mujeres agonizan.

ELECTRA: Siempre me sentí atraída por este lugar.

ORESTES: Lo reconozco, aunque nunca he visto algo parecido. Pero aquí reconozco mi miedo.

ELECTRA: Y ahora aquí estamos, pero esta vez no es un sueño.

ORESTES: Cerillas.

ELECTRA: No valdrían de nada.

ORESTES: ¡Cerillas!

ELECTRA: Dame la mano.

ORESTES: ¿Escuchas, un pitido agudo?

ELECTRA: No.

ORESTES: El suelo está encharcado.

ELECTRA: Dame la mano.
Tiemblas.

ORESTES: Aún pienso que...

ELECTRA: Aún piensas en él.

ORESTES: Sí.

ELECTRA: No lo puedes olvidar.

ORESTES: No sé qué hacemos aquí.
No sé cómo hemos llegado hasta aquí.
Sácame de aquí. Tú sabrás cómo.

ELECTRA: Nunca he estado aquí antes.
Sólo se me ocurre avanzar.

ORESTES: Por ahí no.

ELECTRA: No te preocupes. Sólo son ratas.

ORESTES: Creo sentir algo más. Tengo miedo.

ELECTRA: Eso no es raro aquí.

ORESTES: ¡Cerillas!
Esta vez sí que se han acabado.
Es hora de irnos.

ELECTRA: Cada vez me siento mejor.

ORESTES: Debemos salir y volver. Nos esperan.

ELECTRA: Aquí no hay salida.

ORESTES: Si hemos entrado, eso significa que podemos salir.

ELECTRA: Nada significa ya nada.

ORESTES: Ese niño. ¿Dónde está?

ELECTRA: No hay ningún niño.

ORESTES: Lo estoy oyendo.

ELECTRA: Esto está lleno de niños.

ORESTES: Sé donde estamos.

ELECTRA: Estamos dentro de tu cabeza, en tus sueños.

ORESTES: Es la realidad.

ELECTRA: Ya no hay realidad. Sólo tus pesadillas.

ORESTES: Si eso fuera así, aquí no habría lugar para él.
(La puerta se abre y deja paso a PÍLADES, un inmenso abrigo fantasmal.)

2001

LOS SUEÑOS DE LA CIUDAD

Premio El Espectáculo Teatral

Sinopsis:

Un hombre, otro hombre, muchos hombres. El mundo sobre la superficie, el mundo bajo la tierra.

La historia de una venganza. El delirio. Elegir entre el amor y la cordura.

Duración aproximada: 90 minutos.

Nº. mínimo de actores recomendado: 2 hombres.

Línea 1: El Uno

La oruga monstruosa se retuerce en el vientre de la ciudad. De su sueño de muerte, nacen los amaneceres de la ciudad.

Tras la noche el día se encadena al día. Todos los días son comienzo de otra noche. Para algunos la noche acaba con una sola noche.

Soy el Uno antes que ningún otro.

En el andén soy invisible. El hombre no se ha dado cuenta de que estoy allí, delante de él. Me río sin ruido. El hombre acecha a otro hombre. Confunde a ese hombre con otro hombre. Un hombre, dos hombres, tres hombres. Yo me río sin ruido. Dentro de poco, sólo quedará en el andén un hombre. Un hombre y yo. Todavía no ha llegado el momento en que nuestros pasos se crucen.

Toda noche preludio de otra noche.

Yo soy el Primero. Aparezco, surgiendo de la oscuridad del Metro.

Yo lo veo todo, pero no vas a saber nada de mí.

Línea 1:

Plaza Castilla Valdeacederas Tetuán Estrecho Alvarado
Cuatro Caminos Ríos Rosas Iglesia Bilbao Tribunal Gran Vía
Sol Tirso de Molina Antón Martín Atocha Atocha Renfe
Menéndez Pelayo Pacífico Puente de Vallecas Nueva Numancia

Portazgo Alto del Arenal Miguel Hernández Sierra de
Guadalupe Villa de Vallecas Congosto

Soy el Uno antes que ningún otro

El primer hombre surgiendo desde el más oscuro túnel
en el agujero inmenso del metro.

El Único, en un Metro vaciado de extraños
antes de que todo comience a moverse.

El Único en un reino de ratas

Hí-hihihí

Cada vez más parecido a ellas.

Hace más de treinta años que mis ojos no sufren la fuerza
del sol

Nunca sabrás por qué.

Antes que las puertas del Metro vuelvan a abrirse, primer
hombre, reapareciendo de su reposo, de mi madriguera,
montaña de basura apilada. Remuevo desde dentro y del
montón de basura emerge mi mano. Entre bolsas de plástico,
mis dos manos, abriéndome paso. El pie. Una pierna. Una
cabeza, que vuelve a hundirse entre las bolsas. Otra
pierna. La cabeza, de nuevo. Abro la boca que rechina con
un sonido de plástico. Abro mis ojos. Vigilo.

De un salto, emerjo. MI piel negra, curtida y afeitada

Las ratas me rodean y saludan mi renacer

Mis ojos se cruzan con sus miradas rojas y puntiagudas como
alfileres

Mis pies aplastan sus vientres blandos

Respondo a su chirrido con mi chirrido

Hihihí

Hí-hihihíhi

Cada vez más parecido a ellas

Ellas me dan compañía y calor

Ellas se acercan a mí y me ofrecen sus cuerpos para que
sacie mi hambre

Ellas saben escucharme

Compañeras, confidentes, amantes mías, mi alimento

Con un par de ellas basta para desayunar.

La navaja repasa mi piel y no deja ningún pelo en ella

Unto mi piel ennegrecida con grasa y mis músculos responden
satisfechos flexionándose con la ligereza del plástico

Contempla mi cuerpo brillante, mi cabeza lisa y brillante.

Me pongo el uniforme. Me voy cubriendo de plástico,

ajustándolos a mi piel, ciñéndoselos a mi cuerpo elástico. Una segunda piel de plástico. Con cinta adhesiva repaso todos los cierres.

Mírame. Soy el hombre. Un nuevo hombre.

Nunca sabrás quién fue el que vivió antes en mí. Tuvo que desaparecer ese desecho para que yo renaciera día a día.

El impermeable de plástico duro es mi coraza amarilla. Los pies, unas botas de plástico rojo. Mis pasos no se oyen con las suelas de goma.

Debo vigilar que todo vaya bien.

Todo desfila ante mis ojos. Gotas de colirio, y más abiertos.

Más abiertos.

El hombre vuelve a invadir mis territorios.

Parece que no va a aprender nunca.

Obsérvalo en esa pantalla. Cómo entra a hurtadillas en el Metro. Sale de la pantalla y entra en otra pantalla. Cree que nadie lo ve, pero lo vemos, lo vemos.

Un día tomaré una medida ejemplar. Algo que alegrará a mis amigas.

Sigo mi ronda de inspección. Cruzo por entre la gente, rápido como el viento, nunca se enterarán de lo cerca que estuve de ellos.

Cronometro el tiempo que tarda el tren en ir de una estación a otra. Señalo la diferencia. Mido lo que se tarda en abrir y cerrar las puertas. Cuando hay un retraso, golpeo la puerta del conductor.

En el andén compruebo cuánta gente entra y sale. Si hay alguien que se detiene y deja pasar un tren, me pongo tras él. No le digo nada. Ni siquiera le miro. Sólo espero a que deje pasar un tren más, y otro más. Entonces le susurro al oído. Nadie más escucha lo que le digo. Ni siquiera él sabe que le estoy hablando. Cuando oigo que se acerca el tren, basta un pequeño empujón para que sepa lo que debe hacer.

Odio a las embarazadas. No saben el peligro que supone para ellas viajar en Metro. No las hago nada entonces. Podría dañarse el niño. Pero tengo una gran memoria, así que espero. Tomo al niño en mis brazos y suavemente lo deposito en el suelo.

Me gusta saltar. Subo las escaleras y luego bajo rebotando, dejando que mi cuerpo gane velocidad. No me gusta encontrar entonces obstáculos. No me gusta la gente que va creando obstáculos. Tampoco esos que ensucian el suelo y las paredes. Antes la gente era más limpia. Ahora la gente se cree que el Metro es una cloaca. Depositiones, orines, vómitos, escupitajos. Todo queda adherido a mi piel. Es muy desagradable.

En los andenes no como nada. Mi alimento son mis amigas, más tarde, en mi madriguera. En los andenes bebo coca cola. La saco de las máquinas rojas que hay en cada andén. Me gusta la coca cola. Burbujas. Con un golpe, salta la lata de la máquina. El metal está frío, congelado. No me gusta el metal. Abro la lata y vierto el líquido en mi bote de plástico. De él sale un tubo fino de plástico que llevo siempre en la boca. Me gusta cómo estallan las burbujas en mi boca, en mi nariz. Me gusta cómo se va formando la burbuja de aire en mi estómago. Eructo.

Cuando no bebo coca cola masco chicle. Chicle negro sin azúcar sabor a regaliz. A veces, masco goma pura. A veces masco chicle o goma mientras bebo coca cola. La goma se ablanda con la coca cola. Las burbujas se meten por entre la goma. Muerdo y todo crepita en mi boca. Mascar es un buen ejercicio para la mandíbula. Con el movimiento mis oídos se abren y pienso mejor. Me gusta escupir la goma al suelo y pisarla. Me gusta quedarme pegado al suelo. Y luego dejarme vencer por el peso y tomar carrerilla. Y sentir que la goma se va estirando, entre mi pie y el suelo, hasta romperse en el aire.

Camino por la línea 1 desde el amanecer hasta la madrugada. Vigilo, y tú no te das cuenta. El Metro cambia con las horas. Pero en todas estoy yo presente. Tú no me ves. Sólo te das cuenta de mí cuando nos quedamos tú y yo solos en el vagón.

El último Metro va a salir. Cierro con él todos los andenes. A esta hora va recogiendo a los despistados y a los que les pesa la vida. Yo quisiera ayudarlos, aliviarles. No sé por qué me tienen miedo.

Mis pasos son silenciosos. Mis pies rebotan en el asfalto liso.

El hombre elige a otro hombre en el andén. Yo río sin hacer ruido. Otra vez se equivocará y sus pasos furtivos resonarán por los pasillos vacíos. Hasta que un día me parezca que ya es suficiente. Mis pasos no se oyen con las suelas de goma.

Quizá creas saber qué es lo que fui algún día. Te equivocas. Aunque yo no podría decir nada a favor o en contra de tus suposiciones. Simplemente, antes de ser lo que soy no era nada. Nací cuando el sol dejó de golpearme en la cara.

Y ahora me preparo para crear la noche.

Mis amigas me reciben.

Hihihí.

Hi-hihihíhi

Me quito el impermeable de plástico amarillo. Arranco la cinta adhesiva. Desprendo las capas exteriores de plástico. Voy clasificando cada una de las partes de mi uniforme, y cuidadosamente lo apilo según su clase. Si se encuentra

demasiado deteriorado, lo pongo aparte, para arreglarlo o sustituirlo. Me desnudo completamente y dejo resbalar el aceite sobre mi piel hasta que siento cómo va refrescando cada uno de los poros de mi piel elástica.

Me alimento. Sólo lo justo. Cinco. Ni una más.

Entro dentro de mi madriguera y descanso sin dormir. Mis ojos están abiertos, muy abiertos.

Muy abiertos.

Aunque sea de noche, no dejo de vigilar.

2001

OSCURECIÓ EN SU FUROR

Sinopsis:

Una mujer, una situación de encierro. Un hombre y una mujer la retienen. ¿La van a torturar? ¿O simplemente, es todo

Duración aproximada: 20 minutos.

Nº. mínimo de actores recomendado: 1 hombre / 2 mujeres

EL HOMBRE: Estará lo mejor cuidada posible. Todos lo queremos así.

ELLA: ¿Todos? ¿Quiénes son *todos*?

EL HOMBRE: Muchos queremos lo mejor para usted.

ELLA: ¿Mi marido también? ¿Dónde está él?

EL HOMBRE: No tiene que preocuparse por nada. Está en buenas manos.

ELLA: ¿Mis hijos! No puedo seguir aquí ni un minuto.

LA MUJER: Bien, bien, bien.

ELLA: ¿Desde cuándo me tienen aquí? He creído volverme loca. Sola en esta habitación... tan blanca, tan iluminada. ¿No podrían bajar la luz? Siempre encendida. En los ojos. Y ese ruido... Ni un momento de silencio. Ni un segundo de oscuridad. No pueden haberme dejado aquí así. Ellos no saben nada. No deben de saber nada.

EL HOMBRE: Necesitamos que firme aquí.

ELLA: ¿Para qué?

2002

PARTÍCULAS ELEMENTALES

Sinopsis:

Gauss y Bernoulli son dos científicos. El primero, es un hombre, puede que joven. El segundo, una mujer, sin duda atractiva. Ella le propone participar en un experimento demasiado peligroso.

Duración aproximada: 20 minutos.

Nº. mínimo de actores recomendado: 1 hombre / 1 mujer

GAUSS: *¿Quiere que pruebe eso? ¿Qué sea su conejillo de indias?*

(En el interior de una esfera metálica hueca. Una gran máquina en el centro. Un hombre y una mujer, vestidos con monos metalizados y ajustados al cuerpo.

La mujer, BERNOULLI, coloca sobre la cabeza del hombre, GAUSS, un casco recubierto de cables y extraños LEDs.)

BERNOULLI: *¿Qué ha visto?*

No me puede engañar. Tiene que haber visto algo. Descríbame, por favor.

Los sensores han registrado alteraciones en pulso, temperatura, respiración, tensión ocular...

Todo lo cual indica que ha experimentado una emoción.

Y por los datos, de una gran fuerza. Seguramente en relación con su personalidad.

¿Pero qué es lo que ha sentido?

Sé que algo tiene que haberle pasado. Aunque no podría asegurar qué. Las reacciones parecen ser muy divergentes para cada individuo.

¿Podría describirlo? Ninguno de los que han pasado la prueba lo ha logrado. Pero usted sí será capaz de convertir eso en palabras.

Yo también me he sometido a la prueba. Yo la he probado, durante todas las fases de su desarrollo. Y no sabe qué impreciso es para mí evaluar lo que

yo he sentido.

Por eso necesito su colaboración.

(Silencio.)

GAUSS: Déjeme salir.

2004

GESTAS DE PAPÁ UBÚ

LAS GESTAS DE PAPÁ UBÚ, DOCTOR EN PATAFÍSICA. Crónica y recuento de los viajes, disquisiciones, crímenes y ocurrencias del Señor de las Phynanthas, Autóclasta. Tal como fueron recopilados por el Dr. Faustroll, miembro fundador del Colegio Patafísico. sobre textos, personajes, situaciones y anotaciones de Alfred Jarry

Sinopsis: Revisión y revivificación de los personajes de Jarry.

Duración aproximada: 120 minutos

Nº. de actores: mínimo 5

(Ubú y MEMNÓN FAUSTROLL frente a frente, en el ring de barro, preparados para el combate de boxeo patafísico. Madre Ubú, como si fuera una azafata de un combate de boxeo, pasea una pancarta en la que se lee ROUND 1.)

MADRE UBÚ: Esta noche gran velada. Dos grandes pesos pesados frente a frente. A mi izquierda, el Señor Ubú, tirano sanguinario y globalizador, glotón insaciable. Gran Maestro de la Mierdra y picha floja. 212 kilos. A mi derecha Memnón Faustroll, cantarín fraudulento y momia reciclada. Adúltero profesional. 32 centímetros, sin más comentarios. Quiero un combate limpio. A sus puestos. Primer round.

MEMNÓN FAUSTROLL: La máquina de coser torpedea a los tartamudos. Las agujas se afilan al borde de los labios.

UBÚ: ¡Guardia, me está mondiendo la medialpierna! Las teclas se creen caricias en las penumbras. El piano suspira tras los intervalos de quinta. Do Sol Re. Do-lo-res.

MADRE UBÚ: Juego limpio. Juego limpio. Las patadas por debajo de la barbilla.

MEMNÓN FAUSTROLL: El momento de la felicidad verdadera empapela al bocadillo de sardinas.

UBÚ: Sóltame. Eso está promprohibido. ¡Guardia!

MADRE UBÚ: Juego limpio. Juego limpio.

UBÚ: El hecho de la caída de los corpos no descarta la asperteza de la col.liflor.

MEMNÓN FAUSTROLL: Pero las berzas señalan siempre al lugar donde el sol se esconde.

UBÚ: Lo cuál es como afirmar que a todo porco le llega su sanmartín.

MEMNÓN FAUSTROLL: Señora juez, esa entrada es ilegal.

UBÚ: En la pocilga el porco son-sueña mil noches con nubes de algordón rosado, mientras que durante tres mil días hunde en el barro su cockxix -hocico.

2005

JUEGO DE DOS

Texto estrenado en el Centro Dramático Nacional.

Sinopsis: El cuerpo y el cliente. La fascinación de ver. La impotencia de acercarse al otro. El miedo. Una vuelta de tuerca más perversa de *La persistencia de la imagen*.

Duración aproximada: 70 minutos

Nº. de actores: 1 hombre- 1 mujer

(Una sucesión de fotos fijas, imágenes robadas; aparentemente resultado de un reportaje de una agencia de detectives -tomadas con teleobjetivo; insuficientemente iluminadas; faltas de definición, con mucho grano. Una VOZ masculina, describe con entonación fría e impersonal, sin ninguna tensión; su sonido mezclado con la suciedad del registro del aparato magnetófono; entre frase y frase, pausas agónicas: ruido electrónico.

La presencia real de la actriz sobre la ESCENA, en su radicalidad de CUERPO.

Efecto sonoro: la ciudad.

El dolor en el OJO por alternancia de flashes y oscuros, de la foto proyectada, la oscuridad, el flash impactando en el fondo de la retina.)

18:06. CONTACTO VISUAL A TRAVÉS DE LA VENTANA. ELLA LLEVA UNA TOALLA ALREDEDOR DEL CUERPO Y EL PELO VISIBLEMENTE MOJADO. COGE EL TELÉFONO. LA CONVERSACIÓN ES BREVE. ELLA ANOTA ALGO Y CUELGA. SALE DE LA HABITACIÓN. SE PIERDE CONTACTO VISUAL.

18:26. SE RESTABLECE CONTACTO VISUAL EN EL PORTAL DEL EDIFICIO. EN SU INTERIOR, ELLA SE CRUZA CON UN MATRIMONIO DE MEDIANA EDAD. EL HOMBRE LA MIRA. ELLA ABRE LA

PUERTA Y SE ASOMA AL EXTERIOR.

DESCRIPCIÓN DE LA MUCHACHA: UNOS VEINTICINCO AÑOS, ALTA, DELGADA. PELO MORENO, LARGO, RECOGIDO EN UNA COLETA. BLUSA MUY ESCOTADA, DE COLOR MALVA CLARO. FALDA AZUL OSCURO CORTA, A LA ALTURA DE MEDIO MUSLO. BOTAS NEGRAS. AL HOMBRO LLEVA UN BOLSO PEQUEÑO DE COLOR ROJO.

ELLA SALE A LA CALLE. ELLA CAMINA POR LA AVENIDA PRINCIPAL. SUS PASOS SON REGULARES. DOS HOMBRES JÓVENES CON LOS QUE SE CRUZA LA MIRAN Y LE DICEN ALGO. ELLA SIGUE ANDANDO.

ELLA SE DETIENE, AL BORDE DE LA ACERA. MIRA DENTRO DE SU BOLSO. PARA UN TAXI. ENTRA EN ÉL Y SACA UN PAPEL QUE PASA AL CONDUCTOR. EL COCHE ARRANCA.

SE PIERDE CONTACTO VISUAL A LAS 18:39.

(Oscuro.)

(El OJO se va acostumbrando a la casi oscuridad en que está sumida la ESCENA. En ella, el actor: el CLIENTE espera.

Tras él hay una gran pared.

Y delante de ésta, apoyado en el suelo, un gran espejo de cuerpo entero, quebrado de parte a parte.

SUENA EL TIMBRE.

El CLIENTE sale de ESCENA en dirección a la entrada de la calle. Tras un tiempo breve, el sonido de una puerta abriéndose. Y una voz de chica, la misma que oímos en la conversación telefónica. El comienzo de la conversación se desarrolla FUERA DE ESCENA. Al principio, como un cuchicheo inaudible, luego más inteligible.)

2006

TE MANDARE UNA CARTA

Sinopsis:

Elena se ha quedado sola en casa. Sus padres y su hermana han desaparecido. Ella observa que no es la única niña del colegio a la que le ocurre lo mismo. Cuando ve que a Alejandro sufre el mismo problema, no lo duda. Lo acoge con ella, para así protegerse ambos del ataque de los narigudos.

Duración aproximada: 100 minutos.

Nº. de actores: 1 chico / 1 chica

Nuestros protagonistas son dos niños, ELENA y ALEJANDRO.

La niña tiene una mirada despierta y viva, aunque muy dentro de sus ojos nos puede sorprender un toque de tristeza.

El niño se muerde los labios y mira por la ventana. ALEJANDRO tiene unos meses más que ELENA, pero ella se comporta con él como si fuera mayor.

ELENA y ALEJANDRO no son hermanos, ni siquiera son del todo amigos, aunque ahora se necesitan el uno al otro.

Viven solos en una casa baja. Una casa que se encuentra fuera de la ciudad.

Sobre la alfombra, Elena se pone los calcetines, los calcetines de colores. Estira la pierna sobre su cabeza, se calza el pie izquierdo con un calcetín y mira la prenda de colores.

ELENA:

Un arco iris sobre la tierra.

Las nubes al atardecer.

La playa y el mar.

Una naranja al abrirse.

Una familia de pulgones.

La margarita,

La azucena,

Una amapola

Y el color de mi lengua cuando me burlo de ti.

El cielo justo antes de que llueva.

Mi labio sangrando.

La luz rompiéndose dentro de un copo de nieve.

El campo lleno de flores.

Todos los colores que se pueden pintar con los lápices de colores.

Todos los colores prohibidos.

2007

LOS QUE QUEDAN

Sinopsis:

Ana busca a su padre, que desapareció en un campo de concentración alemán, tras la Guerra Civil. Sus

investigaciones le llevan a una casa aislada del Sur de España. Un viejo se esconde tras el nombre de su padre.

Duración aproximada: 70 minutos.

Nº. mínimo de actores recomendado: 2 (1 hombre+ 1 mujer)

VIEJO: Mauthausen. Siempre estoy volviendo a Mauthausen. Mauthausen. Allí no existía la compasión.

Nadie tenía compasión en esa época. Ni estalinistas, ni trotskistas, ni anarquistas, ni fascistas, ni mucho menos los burgueses, que muchas veces se aprovechaban de la situación para sus propios intereses. Pero los nazis hicieron algo más que el resto. Habían convertido la falta de compasión en una forma de vivir.

MUJER: Logra sobrevivir en Mauthausen.

VIEJO: Hace cuarenta años de esto y aún me siento dentro de los muros y alambradas de... ese sitio. Nos obligaban a trabajar en una cantera, un agujero infernal. Piedras de hasta 60 kilos, subiendo por un muro de 50 metros, bajo los golpes de los oficiales y los kapos. Desde lo alto del despeñadero los SS arrojaban al vacío a los que ya no podían más. Paracaídas, así los llamaban. Si el desgraciado no moría a la primera, repetían la operación. Cuando uno duerme en una barraca, como yo he dormido, enfrente del crematorio, y durante toda la noche ve salir las llamas por la chimenea, la esperanza deja de tener sentido.

2007

LAS ÚLTIMAS GUERRAS

Sinopsis:

EL gran reportero de guerra, testigo del siglo XX, se prejubilaba, y ha de convivir con la que ha sido su mujer de toda la vida y a la que tanto desconoce.

Duración aproximada: 30 minutos.

Nº. mínimo de actores recomendado: 1 mujer.

Toma tu papillita.

Abre la boca y come. No te hagas el tontito. Vamos, no

debes de ser malo con quien te quiere de verdad. Cómetelo y te daré una sorpresa.

El niño de mamá. Mi reportero indómito. El soldadito de televisión. Come y reserva fuerzas. El día es largo. Aún no ha empezado la lucha por hoy. Irak, Líbano, Mauritania. Cuantas guerras. Ya pasaron. Aunque realmente no fueron tus últimas guerras. La última guerra no se luchará en ningún desierto. La última guerra está aquí.

Entre tú y yo.

2008

TODOS LOS QUE QUEDAN

Sinopsis:

Un hombre huye de una ciudad sitiada en plena Guerra Civil. Huyendo de sí mismo, acaba atrapado en una odisea que le hace recorrer la historia europea. Muchos años después, llaman a su casa para exigirle cuentas.

Duración aproximada: 140 minutos.

Nº. mínimo de actores recomendado: 3 (2 hombres+ 1 mujer)

(La MUJER escribe una carta a su antigua pareja.)

MUJER: *Me había jurado no volver a molestarte. Te he hecho mucho daño, lo sé. Yo destruí nuestra relación y para ello jugué el papel de malvada. Eso fue lo que yo elegí. Igual que también elegí que tú no jugaras el papel de víctima. No podía permitir que en ningún momento sintieras lástima por mí y sufrieras por ello. Prefiero mil veces que me desprecies, que me odies. Después de abandonarte como lo hice, no soportaría tu*

amabilidad, tu infinita comprensión. No soy tan buena como para merecerla. Como tú tampoco te merecerías que yo te arrastrara con mis egoísmos, que llegaras a sufrir lo que bien llamaste la persecución de un fantasma.

No es que no te quiera. El problema es que te amo demasiado, tanto como para llegar a hacer locuras para tenerte a mi lado. Pero por eso mismo, porque te amo, es por lo que tengo que dominarme, aunque llegue a morderme los labios hasta sangrar. La lucha que sostengo contra mí misma es brutal. Logro, aunque sea a duras penas, reprimirme tanto como para no desearte, para desear que seas mío por encima de todo.

Ya no puedo más y te voy a decir que. Te quiero. Te amo. Te deseo. Te sigo queriendo, amando, deseando. Te amo. Te amo. Te amo. Por eso, no soportaría que te hundieras en el agujero que he creado con mi tozudez. Pero te deseo. Te deseo, te deseo. Deseo la fuerza de tus brazos, lo aspereza de tus besos, el peso de tu cuerpo. Tu boca, tu aliento. Debería borrar todo esto. Lo haré, antes de enviarte esta carta. Pero ahora necesito sentir que sí se quedará ahí escrito, que no lo voy a borrar. Que te va a llegar en esta carta y tú la vas a leer y te voy a llenar con todas mis palabras y que pronto te voy a tener aquí, ya.

No va a ser así. No lo vas a leer. Lucho otra vez contra mí misma y venzo y al vencer soy derrotada. Al ganar, lo pierdo todo. Tienes que ser libre de que yo te ame.

Sigo con mi búsqueda, en un laberinto dentro del cual me pierdo más y más. Me había propuesto no hablarte ni escribirte hasta

haber logrado con éxito mi objetivo, o hasta haber fracasado completamente. Necesitaba llegar al final antes de que volvieras a saber de mi paradero. No quería condicionarte con ninguna de mis preocupaciones. Apurar hasta el final sola esta obsesión, y luego acercarme a ti, con los brazos levantados y las manos abiertas, y entonces dejarte entera libertad para despreciarme o aceptarme de nuevo. Para que tú fueras quien decidieras si quisieras volver a saber de nuevo de la que fue tu mujer, o no.

Te pido perdón ahora, por ser tan débil como para escribirte y no tener tanta valentía como para presentarme ante ti cara a cara. Estoy sola, y necesito desahogarme. Necesito expresarle a alguien todo esto que siento por dentro. Si tú no quieres leer esta carta, estás en tu derecho. Si la rompes o la olvidas en cualquier lado, o la tiras o la quemas, nunca te lo reprocharé. Has sufrido mucho por mí, y me gustaría apoyarte y decirte que realmente no merezco la pena. Que tu generosidad vale más que cualquier cosa que yo te pueda dar. Pero hoy más que nunca añoro tus brazos, y me muero por estar a tu lado.

Escucho Wiegala, la canción de Ilse Weber. Ilse Weber era una escritora judía de cuentos para niños. Ilse Weber, junto con su marido y su hijo, fueron recluidos en Terezin, el campo de los judíos felices. Cuando ya no interesaron, Ilse Weber, con su hijo y su marido, acabó en Auschwitz, como todos los judíos felices de Terezin, como todos ellos. Escucho Wiegala. La nana que Ilse Weber le compuso y cantó a su hijo. La nana que le cantó Ilse Weber a todos los niños a los que acompañó. La nana con la que Ilse Weber

les quiso consolar cuando voluntariamente acompañó a los niños de Auschwitz a morir en las duchas.

2008

COMETAS

Sinopsis:

Una muchacha vuela una cometa en un parque. Y un hombre, y una mujer.

Duración aproximada: 15 minutos.

Nº. mínimo de actores recomendado: 2 mujeres, 1 hombre.

MUCHACHA: Ahora dentro de mí. Ahora no duele. Ahora no pienso. Hoy es un día tranquilo. Hace sol, pero nada de calor. Un poco de frío. Bastante frío cuando sopla el viento. Como ahora. Pero sin viento mi cometa no vuela. Hoy me siento mejor. Volar la cometa. Dejar que la cometa vuelve, que el viento la levante. No forzarla. Aquí en la tierra yo. Arriba la cometa. Dejar que la cometa vuele. Sentirme con ella junto al viento. No pensar. Flotar. No pensar. Flotar. No pensar. Flotar.

2008

EL MURO

Sinopsis:

El hombre, en una residencia de ancianos. Su familia le ha dejado allí, para que se pudra hasta morir. El hombre todos los días se planta ante un muro y se queda ahí, quieto, todo el día. El hombre piensa da vueltas a su pasado. En cómo albergó en su casa a un muchacho inmigrante y confió en él demasiado.

Duración aproximada: 70 minutos.

Nº. mínimo de actores recomendado: 1 hombre

Un hombre ante un muro. Los brazos caídos. Las rodillas ligeramente dobladas. Los pies, firmes. La cabeza erguida, un tanto echada hacia atrás. La mente, en ninguna parte. La mirada fija en el muro y ante el muro el viejo, todo el día, haga frío o haga calor. Los días pasan delante del muro. Ante el mismo grupo de ladrillos. Uno sobre otro, uno al lado del otro. Un ladrillo, otro ladrillo, otro ladrillo. El muro, los desconchones, las grietas, la pared que se eleva por encima de todas las cabezas, el muro.

Los otros ancianos pasean por el patio, recorren el camino que rodea la residencia. Tienen todo el día para comer, jugar a las cartas, pasear, comer, pasear, jugar a las cartas, dormitar, comer, babear, comer, cenar. Sus caras se han vuelto amarillas, ya no se distinguen de las camisas apretadas con que les visten. Sus pasos son grises. Sin embargo, sus ojos brillan con codicia. No pierden detalle de lo que unos tienen, de lo que a ellos le faltan.

Esperan. Y mientras tanto, formando parejas o por grupos, pasean. Algunos murmuran, otros hablan. Algunos incluso, ríen. La mayoría no dice nada. Miran, mascullan. Tienen envidia de los demás. Siguen paseando. Arrastrando los pies. Escupen al suelo. Pisan el gorgojo y continúan, dejando que pase la tarde.

El hombre, que sin moverse está ante el muro, no les ve.

Raúl Hernández Garrido (Madrid, 1964) es uno de los exponentes de la última dramaturgia española. Compagina esa labor con la docencia universitaria, así como con la de guionista y director de cine y realizador de televisión. Entre sus trabajos para medios audiovisuales destacan los largometrajes *Escuadra hacia la muerte*, basado en la obra de teatro de Alfonso Sastre (2006) y *Antes de morir piensa en mí* (2009), inspirado en su texto teatral *Los engranajes*. Ha realizado para TVE numerosos documentales. Actualmente, ultima su tesis doctoral sobre la construcción del imaginario y el cine de Mizoguchi, con dirección de Jesús González Requena, al tiempo que prepara la publicación de su novela *Abrieron las ventanas*.

Como autor de teatro, obtuvo en 2007 el Premio El Espectador Teatral con *Los sueños de la ciudad*, el Premio de Teatro Born 2000 con la obra *Si un día me olvidarás*; el Accésit al Premio SGAE de Teatro 1998 con la obra *Los restos Fedra*; el Premio Lope de Vega en 1997 con la obra *Los engranajes*; en 1996 el Premio Rojas Zorrilla con la obra *Los restos: Agamenón vuelve a casa*; en 1994 el Premio Calderón de la Barca con *Los malditos*, y el Premio Ciudad de Alcorcón en 1991 por la obra *De la sangre sobre la nieve*.

Ha sido finalista del Premio Nacional de Literatura Dramática en el año 2000. Su obra *La persistencia de la imagen* ha sido producida por el Centro Dramático Nacional (mayo 2005). Esta obra, en su versión breve (1996) forma parte de la antología *Teatro breve entre dos siglos*, realizada por Virtudes Serrano para Cátedra Letras Hispánicas, mientras que en su versión extensa y con el título *juego de 2* ha sido publicada en el número de otoño de 2008 de la revista Primer Acto. Sus textos han sido traducidos a una decena de idiomas y representados en países como Rusia, Hungría, Portugal, Argentina, Rumanía, Italia, Brasil, Costa Rica, etc.

Mantiene en la red una página personal sobre sus escritos: www.geocities.com/raulhgar
Así mismo, existe un espacio dedicado a él en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (<http://www.cervantesvirtual.com/portal/AAT/hernandez>),
y en la Revista Stichomythia, de la Universidad de Valencia (<http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Hernandez/engranajes/inengra.htm>).